

## Capítol 6. Les escriptores de la II República (1931-1936)<sup>1</sup> i *Les algues roges* de Maria Teresa Vernet

*No sé si se dan cuenta los que quedaron por allá, o nacieron después de quienes somos los desterrados de España. Nosotros somos ellos, lo que ellos serán cuando se restablezca la verdad de la libertad. Nosotros somos la aurora que están esperando.*

*Un día se asombrarán de que lleguemos (...). Nosotros, los del paraíso perdido (...). Durante treinta años suspiramos por nuestro paraíso perdido, un paraíso nuestro, único, especial. Un paraíso de casas rotas y techos desplomados. Un paraíso de calles deshechas, de muertos sin enterrar. Un paraíso de muros derruidos, de torres caídas y campos devastados (...). Debemos comenzar desde las ruinas. Llegaremos (...). Nuestro paraíso, el que defendimos, está debajo de las apariencias actuales. También es el vuestro.*

León, María Teresa (1970), *Memoria de la melancolía*, pp.36-37.

### 6.1.- Introducció

Com en el capítol anterior, iniciem l'apartat contextualitzant l'època en la qual visqueren Maria Teresa Vernet i Aurora Bertrana per tal de copsar els seus possibles condicionants com a dones i escriptores. La producció literària de dones –també d'homes– necessita situar-se en el marc social del qual procedeix, al qual apel·la, que transgredeix i transcendeix, ja que d'una altra forma els seus objectius i els seus èxits passarien més desapercibuts. D'aquesta manera, la importància de la contextualització històrica és mostrar i atorgar el lloc que correspon a les autores i la novel·la objecte d'investigació dins d'un marc social determinat.

---

<sup>1</sup> Des d'una perspectiva històrica, quan es parla de la II República s'inclou el període de la Guerra Civil. El context de la nostra tesi doctoral no abraça la Guerra Civil per dues raons: primera, perquè en la temàtica de les obres literàries de la segona generació de novel·listes no s'integra; segona, genera una realitat social de les dones anòmala que no és l'objectiu de la nostra recerca.

Val a dir que el context d'aquesta generació de narradores vol ressaltar tant les transformacions sofertes durant el període republicà en la condició social femenina com les continuïtats i les contradiccions amb què s'enfronta el col·lectiu femení de l'època i les seves repercussions en el món literari.

L'anàlisi de la novel·la segueix els cinc punts del guió de lectura preestablert: localització, argument i tema; sobre la percepció de l'espai viscut i la visió interna de la societat urbana; la identificació dels espais; l'espai domèstic i l'extradomèstic. Després, continua el capítol amb una recapitulació que pretén donar una visió sintètica sobre la generació d'escriptores de la II República i sobre el discurs social i literari que proposa M.T.Vernet en *Les algues roges*, destacant les conquestes socials femenines respecte a la generació anterior i posant l'èmfasi en els canvis produïts en la identitat femenina que transmeten els seus personatges femenins. Es conclou amb les referències bibliogràfiques citades al llarg del capítol.

## **6.2.- El context social del grup de narradores dels anys 30: Maria Teresa Vernet i Aurora Bertrana**

Les anomenades novel·listes catalanes dels anys 30 que s'incorporen a l'escena literària seran: *Rosa Maria Arquimbau* (1910), *Aurora Bertrana* (1899-1974), *Carme Monturiol* (1893-1966), *Anna Murià* (1904), *Maria Teresa Vernet* (1907-1974) i *Mercè Rodoreda* (1909-1983). En l'àmbit territorial de l'Estat espanyol, trobem que narradores i intel·lectuals contemporànies<sup>2</sup> seves són: *Margarita Nelken*, *Carmen Eva Nelken*, *María Teresa León*, *Sara Insúa*, *Zenobia Camprubí*, *Victoria Kent*, *Federica Montseny*, *Rosa Chacel*, *María Zambrano* i altres. Tant unes com les altres són seguidores de les escriptores precedents, a les quals s'afegeixen, les diferencia, però, que la seva major part tenen estudis universitaris i que cap d'elles s'ha d'amagar amb un pseudònim masculí perquè totes publiquen amb un nom femení, la qual cosa significa que la presència de les dones de lletres en la societat s'ha normalitzat, és a dir, no han de lluitar de manera individual i col·lectiva per incorporar la veu femenina al corrent general de la literatura (Charlon, 1990; Hurtado, 1998), ja que va ser una batalla guanyada per la generació de D.Monserdà i C.Karr.

Entre les dues generacions d'escriptores existeix una continuïtat històrica. Certament, aquesta segona generació viurà i escriurà en un context social molt més permissiu aparentment que el de principis del s.XX, atès que la misogínia continua latent. Tot i que el nou marc legislatiu republicà va significar per a les dones una ruptura respecte a la societat espanyola i catalana anterior a 1931, la vida quotidiana de les dones va canviar poc, com veurem més endavant en aquest mateix capítol. La mentalitat social encara estava impregnada en el model cultural que defineix les dones per la seva maternitat i el seu estat civil. La integració de les dones, per tant, a l'àmbit públic en els camps de la cultura, del "treball" i de la política va ésser difícil per la pervivència d'una imatge cultural predominant que les associava, de manera quasi exclusiva, als homes (Domínguez, 1991).

---

<sup>2</sup> Segons Hurtado (1998, pp.142-143), cal identificar-les com la segona generació d'escriptores del noranta vuit ja que la seva aparició en el món de les lletres es va produir entre 1918 i 1936, mentre la primera va publicar abans de la I Guerra Mundial. A més, parteixen d'uns pressupostos històrics i socioculturals i una forma d'entendre la funció de l'art diferents.

Un altre tret que les diferencia respecte a la generació anterior, és que són ja *una generació plenament del s.XX*, mentre que la precedent –la que va actuar com a agent social del canvi- estava a cavall entre dos segles, entre la tradició i la modernitat. De fet, constitueixen la primera generació d'escriptors que van viure del seu treball i es van convertir en *escriptors plenament professionals*. La seva existència literària, però, va ser efímera ja que la Guerra Civil va estroncar les seves possibilitats creatives i en la dictadura franquista van ser “silenciades, exiliades i oblidades”, com si mai haguessin existit. Les experiències que conformen les seves trajectòries vitals i literàries són un pòsit de memòria per a les generacions de narradores del primer franquisme (C.Laforet, C.Martín Gaité, A.Matute, M.A.Capmany, etc.). No oblidem que tant unes com les altres formaran la consciència i la memòria dels anys 40 i 50.

Se'ls pot atribuir el qualificatiu de “feministes” i de dones modernes, tal com elles s'hi consideraven, per diverses raons. Primera, perquè la seva voluntat d'emancipació orientà les seves trajectòries vitals i literàries. Integraren també la generació que va conquerir el vot femení i moltes d'elles –especialment les de formació castellana en l'àmbit estatal- militaren en partits polítics<sup>3</sup>. A excepció de F.Montseny i A.Bertrana, en canvi, cap novel·lista catalana està vinculada a la lluita feminista en el sentit d'intervenir en la vida política o sindical ni tampoc van escriure llibres teòrics específicament consagrats a la qüestió femenina, però el seu feminisme es plasma tant en els criteris ideològics com en les seves obres –que reflecteixen part del que la societat està aconseguint pel que fa a les dones-, i també en les quantioses activitats socioculturals que realitzen. Moltes es van adscriure al que és nou i van participar en moviments d'avantguarda. Com a protagonistes actives, participant i integrant-se en moviments literaris, artístics, polítics i socioculturals d'aquells anys, van ajudar a desenvolupar més l'associacionisme femení i el feminisme del seu temps. La major part d'elles, després de la Guerra Civil van formar part de l'exili espanyol a l'igual que les escriptores de la generació anterior. A algunes d'aquestes veus en l'exili els va costar molt de

---

<sup>3</sup> Malgrat la conquesta dels drets polítics van ser molt poques les dones que es van incorporar de ple al món de la política. En 1932 foren elegides onze dones per a les Corts de diferents partits i distintes ideologies polítiques, entre les quals figurava -entre d'altres- Dolores Ibarruri, Victoria Kent i Margarita Nelken dels partits comunistes, izquierda republicana i socialista, respectivament. També la socialista María Lejárraga i la radical Clara Campoamor. Era tota una conquesta, si tenim en compte el domini tradicional, quasi exclusiu, dels homes en la política espanyola. De fet, l'apertura política de la II República facilità la presència de les dones no solament en la política nacional, sinó també en totes les esferes de la societat (Benería, 1977, pp.9-10).

temps tornar a escriure com en el cas de Mercè Rodoreda, altres no van poder / voler escriure més com, per exemple, Carme Monturiol i Maria Teresa Vernet.

Aquesta generació de narradores catalanes -a l'igual que les seves coetànies castellanes- combinaren la pròpia creació literària amb l'activisme social i cultural. Van aprofitar-se dels espais ja creats per la generació precedent i van originar altres espais culturals, lúdics i polítics de i per a les dones. D'aquesta manera, una part del casc antic de l'espai urbà barceloní va ser ocupat per les activitats i els espais d'aquestes dones artistes establint-se una relació fructífera entre elles i entre les mateixes entitats (*Lyceum Club, Institut de Cultura i Biblioteca Popular de la Dona, Club Femení d'Esports i Acción Femenina*), molt properes unes de les altres.

Carme Karr i Aurora Bertrana van col·laborar juntes per a la creació del *Lyceum Club* de Barcelona<sup>4</sup>, cinc anys després que el *Lyceum Club*<sup>5</sup> de Madrid obrís les seves portes a les escriptores castellanes i que, a diferència de les narradores catalanes, es constituïssin en la primera generació d'artistes i intel·lectuals que podien gaudir d'espais urbans on reunir-se i debatre sobre la seva condició femenina i professional. Ambdós Lyceums mantenien contactes i en ells es reunien moltes escriptores de la primera i segona generació, d'altres països i regions del món. Com assenyala Hurtado (1998, pp.144) quan caracteritza el Lyceum Club de Madrid, en aquest centre cultural s'organitzaren -entre altres activitats-, cursos i conferències d'art, literatura i música d'àmplies referències culturals; comissions per a la reforma de la situació legal de les dones; concerts, exposicions, lectures d'obres literàries, sessions de cinema i, a més, tenia una esplèndida biblioteca. A. Bertrana i C. Monturiol, ambdues escriptores i concertistes (fins i tot van arribar a actuar juntes), foren presidentes d'aquesta entitat barcelonina. La segona, a més, desenvolupà una tasca molt important de conferenciant en temes relacionats amb la música i el teatre.

El *Lyceum Club* com altres entitats semblants (Institut de Cultura i Biblioteca Popular de la Dona, El Club Femení i d'Esports, etc.) que havien sorgit en la societat catalana de les primeres dècades del segle XX, va servir per desvetllar i organitzar el tracte social entre les

---

<sup>4</sup> Obert en 1931 estava situat en la Via Laietana, n° 39 (Segura, 2000).

<sup>5</sup> Creat en 1926, va ser durament criticat i desqualificat pel sector conservador de la societat espanyola del moment. Fou dissolt pel general Serrano Suñer en 1939 i incautat per la Falange, convertint-se en el Club Medina.

dones i, en especial, l'intercanvi d'opinions, idees i experiències els va permetre descobrir que molts dels seus problemes individuals no eren individuals sinó de gènere. Real (1998, pp.38) apunta que en la conferència <<El nostre feminisme>> que A.Bertrana va donar com a presidenta de l'entitat el novembre de 1931 en l'Ateneu Barcelonès, va explicar que l'objectiu del centre era la formació intel·lectual de les dones perquè fossin unes millors esposes i mares, i va afirmar que aquesta formació aspirava a alliberar-les del vell model femení però sense pretensions d'igualar l'home i va rebutjar explícitament el feminisme "exagerat". Aviat el Lyceum Club va ser titllat per la societat catalana com un espai <<reservat per a intel·lectuals>><sup>6</sup>.

Molt a prop del Lyceum Club, en el carrer Llibreteria, inicialment s'ubicava *El Club Femení i d'Esports*, creat -com ja s'ha citat en el capítol 5è- en 1928. A partir de 1931<sup>7</sup>, el Club viurà un període innovador gràcies a la intervenció de la periodista i escriptora Anna Murià, que ocupà el càrrec de secretària i pressionà per crear seccions culturals que donessin suport a una concepció integral de la cultura. Engrescà M.T.Vernet perquè ocupés el càrrec de presidenta de la secció cultural del Club i ambdues –Murià com a directora i Vernet com a col·laboradora- ajudaran a la publicació del *Portanveu del Club Femení i d'Esports de Barcelona*, durant els anys 1931-1933 (Real 1998 ; Segura, 2000). Els objectius del Femení eren el d'incorporar les dones a la vida esportiva per raons de salut, d'estètica i de millorament de la raça alhora que proporcionava un espai per al seu oci, en un ambient d'intercanvi i pràctica de l'esport. En el context de l'època, cal tenir present que, com encertadament afirma Real (1998, pp.23), el centre era <<una proposta moderna de trencament explícit amb el masclisme i l'elitisme esportius tradicionals>>. A diferència del Lyceum Club, el Femení el van integrar sobretot dones de classe mitjana, progressista i catalanista. Les dones obreres en sentit estricte no s'hi van vincular sinó excepcionalment, perquè solien agermanar-se més amb projectes polítics que cercaven una societat igualitària.

Malgrat que l'entitat representava una part de la consciència feminista i les pràctiques que generava eren revulsives en el context de la societat catalana de l'època, ideològicament

---

<sup>6</sup> Jordi, "Ciudadania Femenina.Lyceum Club de Barcelona", *La Rambla (esport i ciutadania)*, núm. 87 (14 de setembre de 1931), pp.8. Citat per Real (1998, pp.18).

<sup>7</sup> En aquest mateix any 1931, la seu de l'entitat va ser traslladada a les Termes de la Plaça d'Espanya (Real, 1998).

el seu feminisme fou moderat ja que no vindicaven realment una transformació profunda del sistema patriarcal, com en canvi sí propugnava una de les seves fundadores Enriqueta Sèculi. Tot i els projectes innovadors i agosarats del Femení, el tradicionalisme ideològic impregnava la seva “pràctica feminista” i era un dels seus eixos vertebradors, ja que la maternitat continuava sent considerada la missió fonamental i inqüestionable de les dones en la societat.

Totes les novel·listes d'aquesta segona generació, igual que la precedent, expliquen històries de dones: els seus personatges principals són dones gairebé sempre, i els temes més freqüents són la vida de la parella i les relacions entre homes i dones. Ara bé, també abracen una sèrie de temes relacionats amb l'anàlisi de la qüestió femenina vista des d'una perspectiva diferent: la necessitat d'educar les dones per incorporar-se al món laboral ; la dona i el treball; la dependència del baró; la dona i l'art; la dona i la guerra; el divorci, l'amor lliure... (Hurtado, 1998, pp.153). Les seves obres, en definitiva, reflecteixen tot allò que el col·lectiu femení ha anat conquerint amb la nova legislació republicana i expressen les aspiracions i les preocupacions de la seva època. Retraten des de diferents punts de vista, les transformacions de la societat i els possibles canvis en la identitat femenina amb les seves limitacions.

Les narradores dels anys 30, en especial M.T.Vernet, utilitzen la literatura per a mostrar nous referents vitals i literaris per a les dones. En estar preparades culturalment per expressar literàriament els signes de canvi de mentalitat i en poder proposar una gran varietat d'alternatives a la identitat femenina, permeten avaluar millor la profunditat de les transformacions legislatives republicanes en l'estructura del sistema de gèneres, els continguts culturals de cada gènere i la possible modificació de la tradicional subordinació social de les dones. En definitiva, fan possible percebre la incidència dels canvis socials i polítics en l'univers mental de dones i homes de l'època.

### **6.2.1.- La legislació republicana respecte a les dones**

Fins a la proclamació de la II República -com ja hem analitzat en l'apartat 5.2.- és constant el progrés pel que fa a l'accés de les dones a la instrucció i al món del treball

remunerat, malgrat la pervivència de la mentalitat tradicional. Durant el període republicà aquesta evolució continua i s'accentua, ja que s'introduí una sèrie de reformes bàsiques relacionades amb l'estatus de les dones en la societat, així com el reconeixement del vot femení, la legalització del matrimoni civil i del divorci, la igualtat de drets per dones i per homes en el treball i una legislació que protegia les dones treballadores (Benería, 1977, pp.9).

La proclamació de la II República va ser acollida amb goig per una part de les dones i amb inquietud per unes altres, però les seves conseqüències foren realment importants per a totes elles perquè els obria una conjuntura política molt més favorable (Domínguez, 1991). En efecte, l'assentament d'un règim polític democràtic va significar la transformació democràtica del país i, consegüentment, un canvi important en la trajectòria política de l'Estat espanyol. Tant el govern de la República Espanyola com el de la Generalitat de Catalunya van introduir canvis substancials en la legislació vigent per eliminar les clàusules que discriminaven les dones.

La *Constitució de 1931*<sup>8</sup> va ser la suprema norma legal que va *legitimar*, després de llargues i agitades discussions, *el principi d'igualtat de les dones i els homes davant la llei*; dona accés a les dones a l'Administració pública i s'afirma el dret i l'obligació de l'Estat al treball femení i a la protecció de la maternitat; s'estableix la igualtat de drets i deures d'ambdós sexes en el matrimoni i es reconeix implícitament el dret al divorci<sup>9</sup>. A partir de la Constitució s'esborraren, legalment, les reglamentacions laborals que discriminaven les dones casades, tot i que encara van subsistir algunes normes segregadores pel que fa als contractes de treball. També es produïren petites reformes en el *Codi Civil* com la supressió dels articles que justificaven els crims d'honor, la institució del domicili conjugal, l'accés de les dones a ser testimonis en els testaments, a ser tutores, i a exercir l'autoritat paternal en cas de viduatge (Charlon, 1990).

---

<sup>8</sup> Va ser presentada el 27 d'agost i votada el 9 de desembre.

<sup>9</sup> Una versió, particularment interessant, sobre els debats parlamentaris entorn al divorci i la seva incidència en la població femenina a escala estatal es troba a Scanlon (1986, pp.265-274).



El projecte de llei sobre el divorci<sup>10</sup> de caràcter progressista tancà el procés de reformes que tenien com a finalitat única abolir a l'Estat espanyol la tradició sexista i la legislació discriminatòria vigent.

D'altra banda, una de les conseqüències de la llei del 15 de setembre de 1932 sobre l'Estatut d'Autonomia de Catalunya va permetre a les *dones catalanes gaudir d'alguns drets complementaris*. En efecte, a diferència de l'Estat espanyol -on el Codi Civil encara es regia pel principi de submissió de la dona casada al marit-, a Catalunya la Llei sobre la *Capacitat Jurídica de les Dones i dels Cònjuges* -del 19 de juny de 1934- establí el principi d'*igualtat de la dona casada en el matrimoni i eliminà el principi d'autoritat marital*. Malgrat la conflictivitat en la seva aplicació, aquesta llei significava tant l'abolició de tots els obstacles que obligaven a la submissió de les dones al marit com també el permís del marit perquè les dones accedissin a professions, càrrecs, etc.

Una de les iniciatives de la política sanitària de la Generalitat més important per a la millora de la condició social de les dones fou la *legalització de l'avortament*. El Decret d'Interrupció Artificial de l'Embaràs (25 de desembre de 1936) fou establert en plena Guerra Civil i en una conjuntura de transformació revolucionària: autoritzava l'avortament en hospitals i clíniques dependents del servei sanitari de la Generalitat (Nash, 1988). La normativa era molt avançada -si ho comparem amb l'actualitat- i pretenia regular l'avortament clandestí i l'infanticidi, i la disminució de la mortalitat i de les malalties generades per les pràctiques avortives il·legals. S'esperava també la disminució global de les xifres d'avortament a Catalunya<sup>11</sup>, gràcies a l'establiment d'un servei paral·lel de planificació familiar.

La Generalitat a partir del maig de 1933 quan va aconseguir els traspassos en matèria d'assistència sanitària, va estructurar un nou sistema de serveis de Sanitat i d'Assistència Social a Catalunya. L'eix vertebrar en el camp de l'assistència social es reflectia en un doble vessant: la *protecció de la maternitat i la regulació de la prostitució* que anava lligat amb

---

<sup>10</sup> En 1931 Itàlia i l'Estat espanyol eren els únics països d'Europa occidental on no es podia obtenir el divorci, llei que en territori peninsular s'aprovà el 26 de febrer de 1932.

<sup>11</sup> Els escassos estudis sobre les repercussions de la legalització de l'avortament ens indiquen el fracàs de la iniciativa, ja que persistia la pràctica d'avortaments clandestins per part de les dones.

altres iniciatives paral·leles de lluita contra la mortalitat infantil i la campanya per tal de reduir les malalties venèries.

Pel que fa a la protecció de la maternitat i la lluita contra la mortalitat infantil es va concretitzar en un projecte de reestructuració de la Casa de la Maternitat, l'aplicació de l'Assegurança Obligatòria de Maternitat i la protecció a les mares treballadores (Nash, 1988).

Quant a la prostitució, a partir del setembre de 1934 la Generalitat va posar en marxa un seguit d'iniciatives amb la finalitat d'evitar, en particular, el tràfic de blanques i la pornografia<sup>12</sup>, alhora que creava una sèrie de serveis paral·lels per a protegir les dones, les menors i rehabilitar les noies joves. Finalment, el 28 de juny de 1935 s'estableix a Catalunya - tres dies després que a l'Estat espanyol - un decret que aboleix la prostitució reglamentada.

En general, doncs, el teixit legislatiu creat arran de la II República donava a les dones la condició jurídica d'adultes responsables i afavoria la seva autonomia, particularment a les dones catalanes, més que a les de la resta de l'Estat espanyol. En aquest sentit, sí que es pot afirmar que *el nou marc legislatiu republicà pel que fa a les dones va significar una ruptura respecte a la societat espanyola anterior a 1931*.

### **6.6.2.- La consecució del vot femení**

La Constitució espanyola de 1931 va concedir el vot a les dones. Això no va ser el resultat de la pressió social del moviment sufragista -minoritari i d'escassa incidència política, però no per això menys important-, sinó més aviat el resultat d'una política coherent amb els ideals democràtics d'igualtat de drets del nou sistema polític. El debat parlamentari entorn del sufragi femení posà de manifest posicions contradictòries entre els postulats teòrics de signe igualitari i el seu comportament polític real (Nash, 1989). *Clara Campoamor* -elegida diputada pel Partit Radical al juny de 1931- defensava amb fervor el dret de vot femení. En canvi, la radical socialista *Victòria Kent*, la socialista *Margarita Nelken* i molts diputats

---

<sup>12</sup> Iniciatives que arribaven amb 30 anys de retard a l'Estat espanyol respecte a la majoria de països de l'Europa occidental.

considerats d'esquerra plantejaven el perill de donar el dret de vot a les dones perquè consideraven que era un vot conservador i molt influït per l'Església catòlica. Basant-se en aquest argument el *Partit Agrari o la Lliga Regionalista* afavoriren el dret de vot femení i, en canvi, el *Partit Radical, Radical Socialista i d'Acció Republicana* rebutjaren la seva concessió immediata<sup>13</sup>. A la fi, l'article 36 de la Constitució donà el dret de vot a tota la ciutadania de més de 23 anys.

En la societat espanyola i catalana dels anys 30, l'activitat política era considerada una ocupació i un privilegi masculí. No obstant, per primer cop, les dones van formar part dels moviments socials, en una època on el protagonisme popular en la política fou una de les notes més característiques (Domínguez, 1991, pp.636). De fet, el moviment obrer, l'estudiantat i les dones van tenir un major pes en la vida política del país.

Ara bé, a grans trets, en el període republicà les dones van tendir més a sumar-se a les lluites polítiques globals en organitzacions de dones d'esquerres (*Agrupación de Mujeres Antifascistas (A.M.A.)*)<sup>14</sup> i la seva filial a Catalunya, la *Unió de Dones de Catalunya*) o de dretes (*Asociación Femenina d'Acción Popular* i la *Sección Femenina de Falange*), que no pas a organitzar-se entorn a qüestions feministes. El major grau de militància es desenvolupà fonamentalment entre les dones de la classe obrera, ja que les de classe mitjana eren minoria tant per la pròpia estructura econòmica del país com pels efectes de l'aprovació de la legislació republicana respecte a les dones. D'altra banda, cal tenir present que les professionals privilegiades eren una minoria i en el context social republicà -més permissiu i progressista-, moltes d'elles van arribar a ocupar llocs relativament privilegiats (Benería, 1977, pp.10-12). En la campanya electoral de 1931, cap partit no havia esmentat el vot de les dones, però la concessió del sufragi femení va fer entrar les dones en els programes i la

---

<sup>13</sup> Per una ampliació entorn al debat parlamentari sobre el sufragi femení veure Nash (1989), pp. 12-15; Fagoaga (1985) i Campoamor (1981).

<sup>14</sup> Organització unitària que representava les dones antifeixistes de qualsevol afiliació política. El Partit Comunista d'Espanya va tenir una gran incidència en la seva direcció i orientació amb Dolores Ibarruri, com a presidenta, i Lina Odena, Encarnación Fuyola i Emilia Elías com a secretàries del Comité Nacional (Nash, 1989). També van integrar el *Comité de Mujeres Antifascistas* destacades socialistes com Matilde Cantos, Victoria Kent i Margarita Nelken. És interessant la visió que proporciona María Teresa León (1999) en *Memorias de la melancolía* sobre aquesta organització, a més d'ésser un excel·lent relat autobiogràfic i retrat d'una època i una generació que va viure la República, la guerra i l'exili. Està reeditat recentment per Galaxia-Gutenberg, Barcelona. D'altra banda, per una anàlisi més extensa sobre les organitzacions de dones

propaganda electoral del partits, els quals van crear també organitzacions femenines per tal d'atreure les dones i canalitzar-ne el vot. L'any 1932, Francesca Bonnemaison, que fins llavors s'havia mostrat contrària al vot femení, va organitzar la Secció Femenina de la Lliga Regionalista, i Esquerra Republicana de Catalunya va crear també la seva organització femenina<sup>15</sup>. Paral·lelament, el moviment obrer català canalitzà l'activitat política i social d'una gran part de les dones catalanes, especialment l'anarquisme i el Bloc Obrer i Camperol (BOC). Tot i que es crearen molts espais femenins, les dones van tenir un paper molt subordinat a les estructures del partits i sindicats, que van continuar sent monopolitzades bàsicament pels homes.

En opinió de Benería (1977), abans d'esclatar la Guerra Civil, moltes dones van evidenciar la necessitat de formar organitzacions de dones i per a dones per tal de poder canalitzar la seva pròpia lluita per l'alliberació femenina. En aquest sentit cal destacar per la seva postura de crítica social, l'organització de dones obreres llibertàries, *Mujeres Libres*, creada l'abril de 1936, en la qual no participà activament la famosa dirigent anarquista *Federica Montseny*<sup>16</sup>, tot i que mai no s'oposà al seu desenvolupament i, com a anarquista, sembla ser que cooperà indirectament amb l'organització. Forjada per un grup de dones intel·lectuals –entre les quals cal destacar l'escriptora Lucia Sánchez Saornil- que publicaven una revista anomenada també *Mujeres Libres*, en 1938 hi formaven part 20.000 dones, la major part d'elles obreres. Va ser una organització de i per a dones que mantenia lligams amb el moviment anarquista, del qual assumien els objectius generals mentre que, per altra banda, posaven l'accent en la perspectiva feminista i de classe. El ventall d'objectius era ampli: la lluita per la igualtat de drets, la promoció de guarderies i de serveis sanitaris, i l'ensenyament cultural i professional de les dones. Fou un espai on es va promoure el debat entorn la llibertat sexual, la família, l'avortament i la prostitució. També impulsà l'increment del nombre de dones que s'incorporaren al món de la producció durant la guerra. Malgrat els seus orígens urbans i intel·lectuals, es va estendre geogràficament i també es desenvolupà en regions

---

d'aquest període vegeu Nash, Mary (1981), *Mujer y movimiento obrero en España 1931-1939*, Ed. Taurus, Barcelona.

<sup>15</sup> Aurora Bertrana va formar part de les llistes de diputats a Corts per aquest partit a les eleccions de 1933, però no va sortir-ne elegida. En els seus discursos electorals defensava la influència positiva de les dones en la política per aconseguir una major humanització.

<sup>16</sup> Cal assenyalar que Federica Montseny ha estat presentada per M.Nash (1989) com una de les dones que es van oposar a la creació de *Mujeres Libres*. Una major informació sobre aquesta organització vegeu Nash (ed.) (1975), *Mujeres Libres*, Ed. Tusquets, Barcelona.

rurals, especialment en l'Est i en el Nord-est de l'Estat espanyol.<sup>17</sup> La seva importància històrica, en definitiva, radica en el fet que és una organització en què apareix per primer cop un plantejament feminista: la necessitat de l'alliberació de les dones per la seva situació d'opressió específica, lluita que calia ajuntar a la lluita comuna amb els homes per la llibertat, la igualtat i la justícia social (Domínguez, 1991, pp.638).

Els estudis globals sobre l'evolució del vot en el període republicà<sup>18</sup> confirmen que el sufragi femení no va alterar l'estabilitat política republicana, possiblement perquè força sovint l'opció del vot era una decisió familiar: les dones votaven molt influïdes per les idees polítiques dels marits. En general pot afirmar-se que van abstenir-se més que no pas els homes, però que els dos sexes van evolucionar d'una manera similar.

La realitat demostra però, que van ser poques les que van exercir un paper notable en la política catalana, i això no es va deure a impediments d'ordre legal, sinó d'ordre ideològic: *malgrat la concessió dels drets polítics, l'estructura del sistema de gèneres encara era vigent en un ampli sector social, segons la qual el lloc de les dones continuava sent la casa. Ara podia sortir a votar i gaudir de les "noves llibertats" aconseguides, però "l'alta política i cultura" continuava pertocant als homes.*

### **6.2.3.- La realitat social de les dones**

El marc legal creat per la legislació republicana però, va canviar poc la vida quotidiana de les dones. La concepció social que es tenia sobre el treball femení en l'àmbit de la reproducció no s'havia transformat i, per això, una part important de dones no van accedir a les possibilitats que atorgava el dret al treball remunerat. Tot i la nova legislació, en la mentalitat social el matrimoni continuava constituint l'objectiu assignat a les dones i, per tant, era un obstacle per a la realització del treball remunerat. Tanmateix, la ideologia hostil al

---

<sup>17</sup> Benería (1977, pp.15).

<sup>18</sup> Les eleccions generals de 1933 van ser les primeres en què van votar les dones, ja que en les eleccions al Parlament de Catalunya de 1932 el cens electoral encara no estava preparat perquè ho poguessin fer. Tres anys després, en les eleccions generals de 1936, van tornar a votar i el triomf del Front Popular demostrà que no era cert el pes conservador del vot femení.

treball extradomèstic femení ocupava encara un lloc preeminent en l'imaginari col·lectiu de l'època, element que dificultà la seva incorporació a l'àmbit laboral.

Així, doncs, la integració de les dones a l'àmbit públic en els camps de la cultura, del "treball" i de la política va ésser difícil per la pervivència d'una imatge cultural predominant que associava, de manera quasi exclusiva, aquests àmbits d'actuació als homes. *Les estructures mentals canviaran més lentament que no pas la legislació i subsistiran moltes actituds tradicionals que restringien les perspectives culturals, laborals i personals de les dones.* I en aquest sentit, podem parlar d'elements de continuïtat -amb altres formes- durant la II República respecte a principis del segle XX.

Tanmateix, la crisi econòmica dels anys 30 va suposar també una altra barrera per a la incorporació de les dones al món laboral. En efecte, durant la II República, les dones "actives" fora de la llar eren una minoria: el 14% del total de les potencialment actives. Les dones actives eren joves, menors de 30 anys i solteres (Domínguez, 1991, pp. 635). El treball extradomèstic femení es canalitzà cap a aquells sectors que eren considerats més apropiats als continguts tradicionals que el sistema de gèneres assigna a les dones. Durant aquest període, doncs, la situació laboral femenina continuava caracteritzant-se per la *discriminació i la segregació laboral*, circumstància que solament es justifica per la supervivència d'unes estructures mentals tradicionals de la població que valora el treball remunerat femení com a complementari i subaltern. Tot i això, encara es mantenien normatives clares que discriminaven salarialment les dones en el conjunt de les Bases del Treball que regulaven els sous i les condicions laborals de les treballadores i treballadors de Catalunya (Nash, 1988).

Cal assenyalar però, que entre les mesures favorables per a l'exercici del treball remunerat femení cal citar el Decret de 1931 que va eliminar tots els obstacles contractuals que prohibien a les treballadores poder casar-se; també es va prohibir l'acomiadament per maternitat i, finalment, es va aplicar la *Seguretat Obligatòria de Maternitat*. Tot i així, per la majoria de dones de l'època el treball a la llar sense cap tipus de remuneració era la seva principal ocupació. Caldrà esperar, doncs, a l'esclat de la Guerra Civil per observar com des de la reraguarda, una gran part de dones s'incorporen al treball de la producció i serveis.

Contràriament, en l'àmbit educatiu es va produir una *millora substancial de l'escolarització*, en especial de les nenes, i una reducció de les taxes d'analfabetisme que encara continuaven essent molt elevades (baixaren de 47,5 % en 1930 a 39,4 % en 1936) (Nash, 1989). Per tant, durant el període republicà s'ampliaren els horitzons culturals de les dones malgrat el model subordinat d'escola vigent. Tal com es pot observar a la taula 7, tot i que durant la II República es va impulsar una gran escolarització, encara era evident una lleugera diferència entre les taxes d'escolarització primària pública femenines i masculines<sup>19</sup>. A més, l'absentisme de les nenes a l'escola era molt elevat ja que sovint faltaven per ajudar la mare en les tasques domèstiques o per tenir cura dels germans més petits<sup>20</sup>.

**TAULA 7.- ESCOLARITZACIÓ PÚBLICA A CATALUNYA (1926-1934)**

CURS	MATRICULACIÓ (%)		TAXES D'ESCOLARITZACIÓ (%)	
	NENS	NENES	NENS	NENES
1926-1927	51,71	48,29	---	---
1928-1929	52,02	47,98	---	---
1932-1933	51,88	48,12	39,11	35,96
1933-1934	50,79	49,21	39,94	38,34

FONT: Cortada & Sebastià (1988), Barcelona, pp.208-209.

L'aplicació generalitzada de la *coeducació* es va veure frustrada. La Generalitat de Catalunya però, va iniciar algunes experiències d'escola mixta, com ara l'*Institut-Escola*, destinat a l'ensenyament mitjà, o l'*Escola Normal*, per a la formació de mestres, però l'ensenyament primari va continuar majoritàriament separat per sexes, i més encara si tenim en compte el pes de l'ensenyament religiós entre les nenes. Durant la Guerra Civil es va crear l'*Escola Nova Unificada*<sup>21</sup>, que regia l'ensenyament primari català, i per primer cop a l'Estat espanyol un decret de la Generalitat (octubre de 1936) va implantar la coeducació d'una forma

<sup>19</sup> La desigualtat en la taxa de matriculació d'ambdós sexes és més acusada si afegim les xifres de matriculació a centres privats. Pel curs 1932-1933, el 53% de les nenes estaven matriculades en algun centre privat o públic, mentre que els nens ho eren en un 62,6% .

<sup>20</sup> Això s'explica pel fet que l'educació de les noies era considerada com un element accessori, a diferència de la dels nois, de la qual depenia el seu futur professional i social.

<sup>21</sup> Aquesta institució tenia per objectiu iniciar una escola nova , gratuïta, laica, amb coeducació i en llengua catalana.

generalitzada a tots els centres educatius. Aquesta coeducació mantenia però, la necessitat d'una formació domèstica exclusiva per a les dones, encara que no era incompatible amb una preparació bàsica de cara a la vida professional.



### **6.3.- Anàlisi de la novel·la *Les algues roges* de M.T.Vernet**

#### **6.3.1.- Localització, argument i tema**

*Les Algues Roges*<sup>22</sup> és una novel·la urbana ubicada a Barcelona i a París en els anys 30, ciutats on l'autora va viure una bona part de la seva vida. L'acció, com es pot observar en el mapa 2 de la pàgina següent, es desenvolupa en els barris barcelonins del Paral·lel (avui dia, Sants-Montjuïc), Horta, Les Corts, Sarrià-Sant Gervasi, Ciutat Vella i l'Eixample, i en els parisencs del Parc de Monceau, St. Antoine, i el de Montrouge (en la perifèria).

L'obra, clarament psicològica, analitza les causes de tota mena (socials, familiars, culturals i personals) que duen a les dues protagonistes a unes actuacions i a unes possibilitats diferents de reacció davant la qüestió amorosa i sexual. Com a rerefons però, descriu dos tipus distints de vida caracteritzades per haver-se hagut de plantejar les conseqüències de l'amor sexual fora del matrimoni, tema que serveix per a endinsar-nos en la realitat social d'aquella època i veure les probables transformacions ocorregudes en la vida quotidiana de les dones.

En aquesta història però, com suggereix Campillo (1986), el més interessant és el sistema de valors que l'autora posa en funcionament i els models dels quals depèn. A través de la dualitat de caràcters configura uns models i antimodels d'actuació que s'integren en un discurs més global de l'autora: el de l'educació i la preparació de les dones per assumir el seu rol amb dignitat i amb independència -sobretot econòmica- dins la societat moderna.

El personatge de Isabel Domènec és el model femení ideal per l'autora en aglutinar les qualitats que considera positives de les dones: el coratge, la serenitat, la sensibilitat, la disposició activa i tenaç barrejades amb la seva activitat professional (tasques d'arxiu i d'investigació, prou conegudes de l'autora), i amb el gust per l'art, per la pintura i per la música (per exemple, toca el violí). Personifica la pròpia autora o, si més no, és la

---

<sup>22</sup> Obra publicada en 1934 i guanyadora del Premi Creixells d'aquest mateix any, fou editada dos cops abans de 1937 i, fins a l'actualitat, no ha estat objecte de cap reedició.

intermediària entre l'autora i la lectora o lector. La confiança en les seves pròpies capacitats i la claredat d'esperit la vesteixen de funcions d'adoctrinament de l'altre personatge femení, la Marina, i de passada de la lectora. En efecte, utilitza la ficció literària per a contribuir al canvi de mentalitat sobre la condició femenina. Si Isabel es converteix en el guiatge de la Marina és perquè té l'aval d'una experiència personal superada i, a més, realitza una tasca intel·lectual que, segons el sistema de valors de M.T.Vernet, és l'única que permet trobar l'equilibri i donar sentit a la vida.

La Isabel és qui exerceix el poder sobre el tipus d'amor o relació que vol amb els homes: és ella qui elegeix trencar amb el Claudi quan aquest li planteja deixar la Universitat. És ella també la que decideix dedicar-se a la investigació i dominar les algues roges -l'amor passional o desig sexual- i dirigir la seva vida vers el treball -que comporta si més no, certa solitud melangiosa- per dur a terme els seus projectes i ambicions personals<sup>23</sup>. És el símbol del seny i de l'equilibri, de dona activa, desimbolta i intel·ligent i, per tant, el model de dona a imitar per les lectores.

La Marina, d'origen social baix (sense cultura i educació), és baladrera, ordinària i està marginada socialment pels seus costums de vestir com a "girl", de fumar i de beure. És el símbol dels sentiments, de la natura en el seu estat més pur: l'antimodel per a les lectores. Els condicionaments socials i culturals, familiars i personals determinen la trajectòria de la seva vida. Certament, marcada pels maltractes del padrastre fou influïda per la mare a dependre econòmicament d'un home (Aleix) -amb promeses de matrimoni des de feia 8 anys- el qual no estima i a mantenir relacions, alhora, amb un altre -en Jaume-, que estima de forma passional però a qui amaga la seva condició de dona "mantinguda". Haurà de canviar, segons l'autora, de valors i de costums -sobreviure sense l'amor passional- per a trobar, a la fi, un destí respectuós i digne com a dona.

Els dos personatges evolucionen en el transcurs de la novel·la. Les transformacions més radicals, però, es produiran en la Marina, la qual progressa cap a la serenitat i l'equilibri, gràcies al guiatge de la Isabel. En el cas de la Isabel, cal que superi una crisi interior -conciliar

---

<sup>23</sup> Charlon (1990, pp.86).

les esperances professionals amb la vida sentimental- per tornar a la serenitat antiga; no s'ha de deixar posseir per les “algues roges”, font de tot “desequilibri”, segons Campillo (1986).

L'escenari d'aquests canvis serà la ciutat de París, on coincidiran: Isabel perquè investiga a la Biblioteca Nacional i Marina perquè intenta suïcidar-se després de la fugida d'en Jaume. La felicitat i l'equilibri arriba amb la realització d'un treball -intel·lectual, en el cas d'Isabel; remunerat en el de la Marina- com element motor, decisiu, que permet trobar l'equilibri, dominant així les “algues roges”. La novel·la, per tant, representa un *viatge* que suposa un *ritu de transició* (Barcelona- París- Barcelona), en el qual les protagonistes, especialment la Marina, han d'assumir el dolor, la solitud i la resignació per tal d'assolir l'harmonia amb el món i convertir-se, doncs, en uns models femenins dignes i amb una identitat definida. És a dir, que la moral a seguir, segons l'autora, és el respecte a una mateixa i l'assoliment de la pròpia integritat (Charlon, 1990).

### 6.3.1.1.- Una perspectiva de gènere sobre el tema del viatge<sup>24</sup>.

<< ... Viatjar sense colonitzar, comerciar, descobrir>>, entès com un enriquiment de la individualitat, va ésser institucionalitzat pel Romanticisme en el segle XIX<sup>25</sup>. Les noves investigacions feministes demostren que moltes escriptores (Mary Shelley, Rosalía de Castro, Cecilia Böhl de Faber "Fernán Caballero", etc.) van utilitzar el viatge com un instrument de creació novel·lística. Serà però, a partir del moviment romàntic quan viatjar no solament estarà reservat als homes sinó que també ho podran realitzar les dones de classe social elevada<sup>26</sup>.

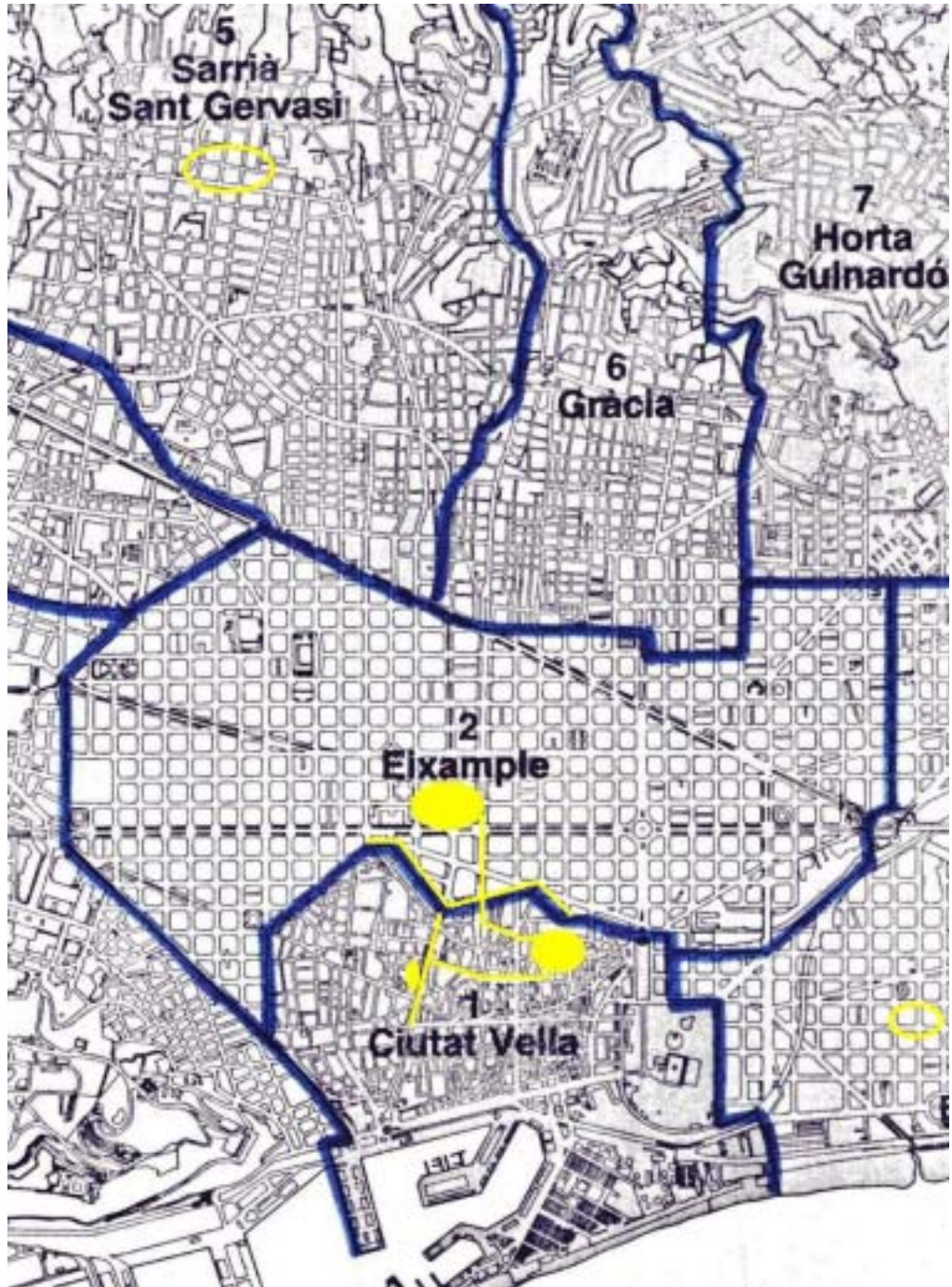
---

<sup>24</sup> La interpretació de gènere sobre el tema del viatge ens el va suggerir la lectura de Rivera (1990). Si es volgués aprofundir en el tema de dones viatgeres des del punt de vista de la geografia feminista, consulteu els suggerents articles de Nogué & Albet & García Ramón (1996); Albet. & García Ramón (1998) i García Ramón (2002).

<sup>25</sup> A Occident, anteriorment al Romanticisme, viatjar era cosa d'homes sobretot, més que de classe social.

<sup>26</sup> Tot i així, hem de recordar que una de les normes del comportament femení que durant molts segles ha perdurat entre els continguts que la societat atribuïa al gènere femení, és viure reclosa i sedentària, per bé que des del cristianisme primitiu, va haver-hi dones que van transgredir el "tabú de la mobilitat femenina" (Rivera, 1990, pp.40).

Mapa 1. Itinerari urbà de *La fabricanta*



Esc. aprox. 1: 3207

Per què viatgen les protagonistes de la novel·la? Isabel pel plaer de conèixer noves ciutats i territoris i, també, per motius professionals. Marina, en canvi, desitja fugir per gaudir del plaer de l'amor. Estan transgredint la normativa social establerta per a les dones d'aquella època?

<<Vinc ara... perquè arribo de fora... i m'han dit que la mare és a l'hospital... (...)

- Voldria... res, veure si en sap res, vostè.

- No; si no l'he vista d'anys, aquella. I tu on eres?

- Jo?... a ... a París.

- Sola?

- Amb una amiga.

La vella arrufà el nas i posà una cara de desconfiança que gelà el cor de Marina. (...)

- Ara dinem. Si vols entrar una estona...

- No, que faria nosa -digué Marina...

Elles [mare i filla] no la desmentiren. (...)Va respondre amb una mirada que resseguí Marina de cap a peus, li avaluà el vestit i criticà el maquillatge sospitosos (...) , i després amb bones paraules la despatxaren. Marina es trobà al carrer sola amb llàgrimes de desencís als ulls.>><sup>27</sup>

Pels comportaments hostils d'aquestes cosines, es pot afirmar que no estava ben vist el seu viatge a París i menys amb un home, la qual cosa amaga. Segurament, <<es mou en els marges entre la conducta esperada de les dones i l'esperada dels homes de la seva cultura i època>><sup>28</sup>. Hem de recordar que el viatge a París, per a en Jaume, representarà un triomf de mascle, una "aventureta amorosa". En canvi, les circumstàncies de la Isabel probablement són més acceptables en aquella època, tot i que no era la "norma".

Les dues amigues en viatjar *s'apropiaran d'espais materials i simbòlics masculins*. S'exclouen de la protecció/presó de la llar familiar i es tornen més vulnerables perquè posen en perill el seu cos de dones a les violències en general utilitzades pels homes. Les dues experimenten però, un tipus de viatge<sup>29</sup> diferent: Marina s'aparella; Isabel cerca l'èxit professional. Amb formes distintes però cadascuna té en tornar <<un punt de referència estable, que l'espera, que la pensa, que la rebrà al retorn, que guardarà la seva memòria si no torna. I que és, com diu Tamar Pitch, l'eix que defineix el viatge (masculí)>><sup>30</sup>. Aquesta

---

<sup>27</sup> Vernet, M.Teresa (1986, pp.199-200). A partir d'ara, les cites corresponents a aquesta novel·la només s'acompanyaran de les pàgines que li corresponguin.

<sup>28</sup> Rivera (1990, pp.45).

<sup>29</sup> Parlem de viatge i no diem desplaçament perquè hi ha retorn.

<sup>30</sup> Rivera (1990, pp.46).

referència estable és el que dóna al viatge el caràcter de realitat, ja que si no hi fos seria un viatge sense retorn, sense notícies.

Tanmateix, procuren no tornar, sobretot Isabel que intenta sempre projectar nous viatges. I per què no volen tornar? Una possible interpretació seria perquè les tempta i atrau la gran aventura que significa l'abandó, la *desestructuració permanent*, quan la societat les associa amb el sedentarisme, amb la transmissió de valors socials tradicionals. A grans trets, *el viatge* en les nostres societats occidentals *és un ritu de pas*. I es parteix de la base que <<en el viatge (...) hi ha un contingut important de risc la superació del qual porta (privadament o públicament) el viatger a col·locar-se (davant d'ell mateix o davant els altres) en retornar en un nivell més alt del que ocupava abans d'emprendre el seu viatge>><sup>31</sup> D'aquí parteix, probablement, l'atractiu que significa per a les dones la desestructuració permanent.

La Marina i la Isabel aconsegueixen les tres etapes dels ritus de transició<sup>32</sup> que es donen en les societats humanes. Marina, però, no desitja el retorn, no projecta nous viatges. Vol restar en la segona etapa. Té por de la tornada: no sap si podrà superar que la mare –simbolitza part de la mentalitat que estructura el sistema de gèneres- l'assigni o la relegui un altre cop a la marginació social, a deixar-se "mantenir". Sembla com si l'autora ens digués que no hi ha cap espai cultural en la mentalitat social de l'època per a la "nova" Marina. Possiblement en el seu contingut cultural de gènere femení, no tenia lloc retornar, però no per manca d'una via cultural on reintegrar-se, sinó perquè era -segons ella mateixa- un d'aquells viatges, en el sentit de <<desplaçament nòmada, sense retorn, sense crònica>>. I ho constatem perquè en la fugida de Marina anava implícita la ruptura total amb els lligams familiars, la mare. Al capdavant, la seva tornada és impulsada per la Isabel -la seva llum, el seu far- que considera que, la mare, és el lligam més arrelat a la persona -dona sola i malalta a l'hospital-, i calia afrontar la situació. El perill hi era, però Isabel confiava en Marina perquè començava a desvetllar-se-li una altra sensibilitat.

---

<sup>31</sup> Op.cit., pp.46-47.

<sup>32</sup> Els ritus de transició o de pas contenen tres etapes: separació, marge o llinar i reincorporació. L'etapa marginal o del llinar coincideix amb el viatge: és la fase de ruptura amb el temps i l'espai que acostumaven a gaudir, és la fase de ruptura amb la normalitat. És un període favorable per la creativitat i la reflexió, per aprendre nous comportaments i actituds, en definitiva, noves experiències que expressen inversió d'estatus. I la tercera etapa és la reincorporació, el retorn, que significaria el reconeixement de la superació de la transició amb la consegüent elevació d'estatus (Rivera, 1990).

Isabel és la que més clarament projecta nous viatges per no reintegrar-se de manera absoluta en la societat de l'època. Viatjar en les condicions d'Isabel, segurament, <<no solament no era cosa de dones sinó que al retornar li mancaven vies culturalment legitimades per acomplir en sentit ple l'etapa de reincorporació>><sup>33</sup>. És per això que l'etapa marginal ofereix, a la Isabel, tot l'atractiu i l'única sortida viscuda en plenitud. En aquesta etapa els homes la defineixen sense sexualitat femenina i ella projecta pel seu cos de dona convertir-se en un àngel asexual, la puresa en el sentit més estricte: la "intel·ligència pura".

<<Claudi li deia: àngel asexual. I ara Raimond potser tenia els mateixos pensaments. ¿Com es podien errar tan grollerament? Ella era tan dona com qualsevol altra, més que moltes d'altres. No volia, no podia ésser que Raimond la tingués per un amic sense sexe.>> pp.253.

I en aquest sentit les conclusions a les quals arriba Rivera sobre el sentit de viatjar en el cas d'Egèria, ens podrien donar una pista per entendre la proposta de M.T.Vernet al seu model de dona ideal:

<<Estar situades <<en una zona que socialment es trobi entre dona i home>> no implicaria abandonar la seva identitat femenina per adoptar (millor o pitjor) la masculina dominant, sinó, pel contrari, poder construir més lliurement la pròpia identitat de dona des d'un espai social interestructural, mal acotat pel sistema de gèneres.>><sup>34</sup>

Si partim d'aquesta interpretació com a vàlida, podem concloure que la Isabel no s'ajusta als continguts atribuïts al gènere femení de l'època. I d'ací la recança del retorn.

En definitiva, l'heroïna positiva que proposa la M.T. Vernet és, sens dubte, la Isabel adulta i soltera -per les circumstàncies-. El seu ideal però no és la solitud ni el celibat sinó que, senzillament, no troba la persona que encaixi amb la seva manera de veure el món, en els seus projectes de vida.

Tot i això, M.T. Vernet ens dóna una altra variant de proposta en el personatge de Marina: amb una bona guia, aquest personatge pot trobar la felicitat i la llibertat sempre i quan

---

<sup>33</sup> Op.cit., pp. 49.

<sup>34</sup> Op.cit., pp.50. La traducció és pròpia.

assumeixi una independència dins la societat moderna. Si no se'n surt tan bé és perquè no té una formació intel·lectual sòlida i, implícitament, pels seus orígens socials. L'autora, per tant, creu que les dones poden aconseguir l'equilibri personal i la felicitat ampliant els seus horitzons, especialment, a través de l'èxit professional.

<<Isabel vivia intensament. Treballava cada matí i part de la tarda en la seva obra... [Marina] ella també treballava intensament; havia aconseguit d'entrar com a camisera en una casa important.>> pp.254.

Quant als personatges masculins no són el prototipus d'home fort, sinó més aviat dòcils, influïbles, febles, inconscients. Cal destacar però que hi ha una idea latent al llarg de tota l'obra: l'imaginari masculí o, millor dit, els continguts del gènere masculí de l'època contenen una idea tradicional de les dones (Charlon, 1990, pp.86).

### **6.3.2.- Sobre la percepció de l'espai viscut i la visió interna de la societat urbana**

La mobilitat geogràfica de les protagonistes i el viatge ritual que això suposa determina que les percepcions urbanes viscudes siguin múltiples i reflecteixin una evolució segons les seves transformacions personals, especialment en el cas de Marina.

#### **6.3.2.1.- L'espai domèstic**

Inicialment, l'espai casa no és viscut de la mateixa manera en ambdues personatges. Pel que fa a Marina, la llar emmirallarà el seu procés de transformació personal i els obstacles amb els quals s'enfronta. Per això, segons les circumstàncies personals s'identificarà o no amb aquest espai. Veiem la seva evolució.

Quan viu a Barcelona amb la seva mare identifica la llar com l'espai opressiu i ofegador i, en conseqüència, la seva decoració interior no reflecteix la seva identitat pròpia.



Contràriament, considera l'espai de sexualitat (el <<niu d'amor>>) com el més íntim del paisatge urbà, és a dir, el que expressa millor el seu sentit personal de lloc i d'identitat.

<<Aquesta casa no era seva (...). Estava posada al gust de l'Aleix: pis burgès de classe mitja, sense cap detall de gust personal d'ella. No hi tenia sinó mals records. El silenci era insuportable ací dintre (...). Les coses li eren hostils. Al niu, tan bé com s'hi trobava, sola i en silenci!>> (48).

En aquestes circumstàncies, dins la llar l'espai més proper serà el *balcó*, ja que, representa l'espai del carrer i simbolitza la llibertat i la fugida i, per tant, reflecteix el seu "jo":

<<... obrir el balcó. Respirà l'aire fresc. El cel era puríssim. Xisclaven falzies, passaven a baix les bótes de regar. Marina posà els colzes a la barana i el mentó a les mans. Sentia que estava decidida a fugir.>> (50).

En aquesta etapa, els sentiments hostils vers la llar determinaran que visqui i freqüenti més l'espai extradomèstic. I serà precisament en un espai exterior del paisatge urbà -en el tennis- on se li plantejaran els seus dubtes personals, les seves contradiccions i a partir dels quals fa una elecció.

La fugida a París amb el Jaume suposa una transformació en la percepció de la casa: a partir d'aquest moment s'identificarà amb ella. Per aquest motiu, l'abandó d'en Jaume es reflecteix en l'espai domèstic de diverses maneres que corren paral·lelament als alts i baixos dels seus sentiments. En aquest sentit, la realització del *treball domèstic simbolitza l'intent d'ordenar i identificar l'espai de la llar amb la seva vida amorosa*. Quan està en el procés de recuperació moral a París -sota la guia d'Isabel-, considera l'espai casa com un lloc segur i proper. En retornar a Barcelona i enfrontar-se a una nova situació amb independència econòmica suficient, tot i els seus descoratjaments, es desfarà de tot el que signifiqui l'antiga vida i no acceptarà cap imposició (Campillo, 1986). Això es trasllueix tant en el seu sentiment vers la casa com en el barri on viu. És en aquest mateix context quan podem constatar les connotacions que tenen els objectes de l'espai domèstic per a les persones, especialment per a les dones. De la mateixa manera que ha transformat la seva identitat personal, la decoració interior de la llar també ha de reflectir el seu nou "jo" i les seves ruptures en la vida. Així,

doncs, ha de *remoure, llançar, netejar i donar una altra utilitat als objectes domèstics* per tal d'identificar-se amb aquest espai i reflectir la seva nova sensibilitat.

<<Aquesta taula, el bufet, les cortines, eren les mateixes coses de la seva *altra* vida, les coses entre les quals fou vil i malaurada. (...) Li imposarien el seu *jo* antic i veritable que entre elles s'havia format i que elles servaven amorosament dintre llurs cors de fusta corcada i seda marcida (...). Marina sentí que anava a plorar de ràbia. No, ella no volia tornar a l'antiga baixesa. Aquests records, els destruiria. Aquest estoig, amb l'argent a dintre, se'l vendria per tornar a Isabel els diners del viatge. Avui mateix. Prou n'hi havia, de ploramiques. No s'havia d'acovardir. Ningú no havia de fer-li por, ni res.>> (211).

<< (...) rentà les cortinetes de les finestres i balcons, plantà flors als testos buits, alegrà la casa amb petits detalls d'intimitat; féu coneixença amb les botigueres del veïnat i amb la xicalla, s'animà cosint...>> (214).

La ruptura amb el passat es materialitza en aquest canvi de l'espai casa, però, especialment, en la venda de l'estoig per tal d'assolir la seva independència econòmica total, fins i tot de la Isabel. I d'aquesta manera, podem aventurar-nos a afirmar que els objectes decoratius i la seva distribució reflecteixen la identitat de la persona que hi viu. Al final de la novel·la, en resum, identifica l'espai casa com el lloc més proper a la seva persona i el barri com l'espai exterior del paisatge urbà més pròxim, on establirà les relacions socials.

La Isabel identifica l'espai domèstic -en el poble dels seus pares- com un lloc idíl·lic, un "refugi segur" prop de la natura, on planifica i projecta el que desitjaria realitzar, que no és res més que el seu futur a curt termini. En ser conscient que realitza un treball intel·lectual, dur i solitari, comprèn aquest espai envoltat per moltes persones afectuosament lligades a ella:

<<D'ací a tres setmanes fóra al poble, es donaria vuit dies de repòs absolut, faria visites a les amigues i jugaria amb la xicalla, aniria a l'hort i en tornaria amb un bon cistell de recapte, o bé a les vinyes amb l'hereu i els homes, i (...) s'enfilaria a llegir asseguda a l'entreforc de les branques nuoses d'una vella figuera. Després començaria a repassar els materials obtinguts ací, treballaria unes hores cada matí en el seu "estudi" a les golfes (...). Allí no li venia altra remor que el piular dels pardals novells a la teulada, la xerradissa de les orenetes a l'invisible eucaliptus -i el vent li duia l'olor de l'eucaliptus, dels rosers enfilats a la paret, l'olor de la terra molla quan l'hereu regava l'hortet immediat al jardí. I a les tardes vindrien les amigues a cosir i parlar sota l'emparrat, vora el safareig d'aigua verda i límpida. També es proposava de reprendre els estudis de violí. >> (180).

Els *espais domèstics on viu* (Barcelona, París) tot i que els considera propers, els sent com a *transitoris* en la seva vida. Les cambres d'estudiants, les residències, etc., en els quals viu sola, són considerats espais de pas, llevat de la cambra de París que comparteix amb la

Marina i amb la qual trobarà una nova identitat. Les seves residències, però, les ubica en barris cèntrics i comercials de la ciutat, en els quals se sent segura i propera i, per tant, identificada.

<<Adorava aquest barri [St.Antoine de París], amb les seves vies estretes casolanes i concorregudes, plenes de magatzems i dipòsits que ocupen els casals antics -tal com al nostre carrer de Montcada,- i adorava també el tràfic incessant del carrer de Sant Antoni, tan semblant a la nostra Ronda del mateix nom, amb els seus magatzems populars, les grans botigues de mobles, les parades d'encants (...), la gent tan "poble", dones grosses amb davantal blau, homes amb brusa, criatures pertot arreu i venedors ambulants i les inevitables deixalles de fruites i verdures podrides ran de la voravia.>> (75).

### **6.3.2.2.- L'espai extradomèstic**

Les relacions entre els homes i les dones en l'espai urbà són de normalitat absoluta. Tant unes com els altres utilitzen els mateixos espais i es relacionen entre ells i elles. No hi ha cap espai de la ciutat d'ús exclusiu d'un sol sexe. Ara bé, aquests espais es feminitzen quan les dones treuen el ganxet per a fer jerseis. La presència d'aquesta activitat és gairebé constant en tota l'obra. De fet, hem de pensar que les dones utilitzaven la confecció de jerseis per a l'ús domèstic i regalar, la qual cosa pressuposa que l'adquisició d'aquests productes en el mercat no era freqüent.

En l'àmbit públic de la societat, els espais amb els quals Isabel s'identifica més són *els parcs*. En cap moment es percep un sentiment de por o inseguretats quan els utilitza, sola o acompanyada amb la Marina. Cal dir, però, que mai no s'hi mou de nit. En canvi, la relació de la Marina amb l'espai públic parisenc sempre el realitzarà acompanyada de la Isabel, mai sola.

<<Especialment el [parc de] Luxemburg és un encís: veiessis aquella gradació de tons inversemblants dels arbres: uns roigs amb un roig de cabellera o d'aram de gerra antiga, d'altres grocs, d'altres verds - tots els verds, del verd-blanc al verd obscur d'aigua de fetillera,- i tots els negres a les soques molles, a les branques fines o teses i dures....>> (76).

Una absència significativa en les activitats que realitzen tots els dos personatges femenins -que coincideix amb la novel·la ja analitzada de D. Monserdà- és la de desplaçar-se per anar a comprar aliments o en el seu defecte la descripció de l'espai mercat -només en un

sol cop se'ns al·ludeix breument als barris que envolten aquest espai mercat-, la qual cosa pressuposa que aquesta activitat no mereix cap atenció a l'autora, possiblement per la seva condició de dona burgesa amb servei domèstic.

El camp espacial de les activitats realitzades per la Isabel estan, bàsicament, determinats per l'objectiu del treball professional i en funció d'ell la seva mobilitat geogràfica per la ciutat serà més o menys àmplia. Ara bé, les seves relacions socials i el lleure també condicionaran el seu espai viscut i utilitzat. Per tant, podríem afirmar que el barri és l'espai viscut i utilitzat en la vida quotidiana -més proper- i el desplaçament als altres barris està determinat, essencialment, pel treball professional, tot i que també ocupen un lloc important les relacions socials i el lleure.

Quant a la Marina, el seu camp espacial és més reduït, està més en funció del seu entorn més immediat, en part motivat per factors econòmics i perquè el seu treball a domicili ho requereix. A Barcelona, quan viu amb la seva mare centra les activitats espacials fora de la llar en el seu entorn més immediat: el barri (Paral·lel). Només el lleure -el tennis- suposa un desplaçament geogràfic diferent al del barri. La seva estada a París representa entre moltes altres coses una ampliació de l'espai viscut. En aquesta ciutat, les seves activitats se centraran també al seu entorn més immediat (la casa i el barri) i en els seus desplaçaments a altres sectors de la ciutat sempre anirà acompanyada de la Isabel. El seu retorn a Barcelona significarà una mobilitat més àmplia per la ciutat en funció especialment del lleure.

La Isabel té una percepció del món exterior de Barcelona, òbviament, més gran que no pas la Marina tant per motius culturals com pràctics. Nascuda prop de Reus, Barcelona i París seran les ciutats escollides en el seu camí per arribar a l'èxit professional. Tot i així, sabem que ha viatjat a altres llocs i sovint projecta conèixer noves terres, noves ciutats. Representa la curiositat constant de descobrir nous espais, nova gent i nous territoris.

<< "I si anessis a Florència, m'ho diries? M'ho he de consultar amb la "bossa", però em sembla que vindria. Menjaríem pa amb oli. (...) Per Setmana Santa em faria il·lusió una excursió a Bretanya, en un d'aquells autocars-peixeres en què les angleses vestides d'impermeables vermells i blaus són igual que peixos de brollador ....>> (76-77).

La Marina, en canvi, té una percepció més reduïda d'aquestes ciutats i no projecta en cap moment il·lustrar-se amb nous territoris, en part per la seva deficient educació i per raons econòmiques. Per això, podríem afirmar que la novel·la constata que les persones de classe social més baixa tenen una percepció de l'espai urbà més reduït -basada essencialment en el seu carrer i barri- que no pas els de classe social més alta, com és el cas de la Isabel. I aquesta dada ens permet corroborar la procedència social diferent de les dues protagonistes, les condicions que les han configurades.

<<Néixer en una casa rica (...) passar la vida [Isabel] regaladament, com una princesa, sense fer res, només remenant quatre llibrots, per gust, i viatjant, i sempre amb el refugi segur i el record confortador dels pares (...) No havia passat gana; mai no l'havien insultada i apallissada cruelment -no l'havien venuda!>> (115).

En resum, a l'obra existeix la percepció d'un món exterior a Barcelona, fins i tot part de l'acció se centra en un lloc diferent, París, ciutat europea que els barcelonins i barcelonines consideraven idíl·lic, com ho reflecteix l'estància de l'Emília -classe mitjana- en la seva lluna de mel. París a la novel·la no significa solament l'espai on es produirà el procés de transformació (Marina) o consolidació (Isabel) personal de les protagonistes, sinó que també simbolitza noves percepcions lligades a una societat més "desenvolupada" socioculturalment i tecnològicament, amb formes de vida urbana més característiques de les societats postindustrials. A tall d'exemple, constatem la percepció d'un canvi en les relacions veïnals:

<<Amb els altres veïns no es feien; ningú no es feia, a la casa. Casa moderna i gent moderna: de dia tots eren fora, els homes per una banda i les dones per l'altra; només venien a la nit, i cadascú no sabia res dels veïns. La dama no s'avenia, acostumada als vells barris en cada escala era un món en petit, on les veïnes es passaven la capsa de les espècies pel celobert i es deien receptes per curar la tosferina.>> (66).

Voldríem insistir en el lligam entre el món exterior i el món dels sentiments reflectit molt sovint en la narració. El paisatge urbà i la natura gairebé sempre corren paral·lels a les vicissituds sentimentals dels personatges. Per tant, el *paisatge gairebé sempre actua de mirall dels propis sentiments de les protagonistes*. Fins i tot recordem que en moments s'associa a certs sentiments -la passió, per exemple- al xiscle de les falzies o a Beethoven.

### **6.3.2.3.- Els canvis urbanístics de la ciutat**

Les transformacions espacials de la ciutat, derivades del seu creixement urbanístic i demogràfic, queden reflectides tant en l'annexió dels municipis veïns com en la utilització de l'espai urbà fora del centre històric i del cor de l'Eixample. Els pobles del Pla de Barcelona són incorporats al teixit urbà com a barris per on les protagonistes es mouen i, per tant, el seu mapa "mental" de la ciutat s'ampliarà, malgrat que els seus itineraris urbans són menys precisos que en el cas de *La fabricant* i trasllueixen encara en alguns casos, com per exemple en el barri d'Horta, la seva escassa urbanització. És com si l'autora ens indiqués els nous límits conquerits per la ciutat per la banda del nord (est i oest). Cal recordar que a principis del s.XX, pels voltants de la primera dècada, es produirà l'annexió dels diversos pobles del Pla, entre els quals destacariem el de Sarrià i el d'Horta. Més tard, a mitjans de la dècada dels anys 30 s'hi afegiran els termes municipals de l'Hospitalet i el Prat del Llobregat, tot i que el procés no va arribar a definir-se fins a la dècada de 1960.

La novel·la implícitament expressa com entre els barcelonins i les barcelonines comença a estendre's la idea de la *tranquil·litat fora de la ciutat*, derivada del ràpid creixement urbà.

<<Aviat no plourà. Quina quietud! Sembla que siguem a deu hores de ciutat >> (9).

Tot i això, l'autora centra més l'objectiu de la narració en els possibles canvis socials i humans i els nous àmbits d'actuació conquerits per les dones en el context republicà que no pas en les transformacions urbanístiques pròpies de la ciutat.

### **6.3.2.4.- Sobre els costums i maneres de pensar en la Barcelona dels anys 30**

La novel·la evidencia els prejudicis socials existents en aquella època sobre la *prostitució* i la *marginació social* que pateixen les prostitutes. El concepte de marginalitat

social però, era menys ampli que no pas en l'actualitat ja que les dones que fumaven i bevien cervesa eren considerades transgressores, dones lleugeres, de mals costums.

<< -I ara arriba aquella -afegí amb una mirada a fora.- Em fa fàstic. Isabel abans de veure-la endevinà que es tractava de Marina Torner (...).

- Una indecent i una ordinària. Quan ella ve, la pista sembla una pista de cabaret.>> (9).

En aquella època tampoc es veia amb bons ulls l'existència de *dones solteres* tot i que era una realitat vigent des de principis del segle XX, com s'ha pogut comprovar en l'anàlisi de *La fabricant*. M.T.Vernet presenta irònicament, en boca de la Marina, el prejudici social sobre el concepte de "tieta", de fortes connotacions pejoratives -que l'autora ens explicita amb les cometes-. En aquest sentit, proposa "entre línies" com a solució assumir la solitud voluntària amb independència econòmica si la parella no li convé, tot i que mai com a "tieta". En aquestes circumstàncies, en efecte, la independència econòmica facilitaria l'assumpció d'aquesta trajectòria de vida.

No hi ha cap al·lusió al sentiment religiós de les persones, especialment de les protagonistes. Sembla com si en la societat s'hagués produït un procés de secularització total. Creiem que és un element de la novel·la que no s'adequa a la realitat, ja que els costums i els sentiments religiosos de la població encara estaven prou arrelats. Possiblement, el que es vol reflectir és la menor incidència social de la religió catòlica i el menor protagonisme de l'Església en l'estructura estatal espanyola, tot i que en la cultura i en l'imaginari d'una immensa majoria del col·lectiu popular continuava essent cabdal.

No s'ha trobat cap interès per la funció reproductora o el plaer de la maternitat. Tot i això, cal recordar que la màxima satisfacció de la Marina si estigués casada era el de tenir una criatura d'hospici ja que no en pot tenir. Tampoc hi ha referències a la tasca domèstica d'educació i socialització de les criatures, possiblement perquè les protagonistes són solteres. Ara bé, el que si existeix són les relacions materno-filials entre les dues protagonistes i la tasca educadora, en valors que M.T.Vernet considera bàsics, respecte a la lectora de l'època.

Per acabar aquest apartat cal dir que les *relacions patriarcales* i les relacions de subordinació que se'n deriven per a les dones estan, pel cap baix, explicitades en la figura

jurídica de l'hereu, el germà de la Isabel. Tot i que les relacions entre ells són excel·lents -li dóna, a ella, la primícia de la vinya i l'hort- , Isabel s'ha de cercar la vida fora de l'espai domèstic, possiblement per les condicions heretades de l'existència jurídica de l'hereu.

### **6.3.3.- La identificació amb els espais**

La mobilitat geogràfica de les protagonistes derivada de la riquesa intel·lectual de l'autora<sup>35</sup> s'expressa en la gran varietat d'espais urbans de l'àmbit públic i privat que conté l'obra, la qual cosa dificulta la sistematització d'aquest apartat. Cal també tenir present que la delimitació d'esferes per raons de gènere continuava encara vigent, tot i l'existència de la legislació republicana.

#### **6.3.3.1.- L'espai casa**

La idea central que articularia tot el tema sobre la identificació dels espais és que la casa continua sent l'espai reproductiu i productiu. Això no pressuposa, és clar, que les protagonistes ho identifiquin de la mateixa manera. Tant una com l'altra treballen en el seu interior, en especial la Marina, que subsisteix amb el treball a domicili. Només en una sola ocasió Marina identifica l'espai domèstic com l'àmbit de la reproducció exclusivament: quan comparteix el pis amb el Jaume, quan precisament assumeix el seu rol de mestressa de casa perquè ¿podem dir que l'espai casa que comparteix amb la mare, mantingudes per l'Aleix, és un espai solament de reproducció?.

Gairebé sempre hi ha una necessitat d'identificar-se amb l'espai-casa, com una manera de projectar la identitat pròpia. A grans trets, *Marina identifica el treball remunerat en l'àmbit privat i domèstic*. En canvi, la *Isabel l'assimila més -però no del tot, ja que també treballa a casa- a l'àmbit públic*. Cal remarcar, però, que no hem trobat cap caracterització sobre el treball remunerat en l'àmbit públic. Aquesta absència significativa es podria interpretar com la voluntat expressiva -per part de M.T.Vernet- d'explicar-nos que les petites transformacions

---

<sup>35</sup> Per cert, aquesta riquesa intel·lectual era una norma de l'època en les escriptores dels anys trenta.



socials i humanes ocorregudes en aquells anys -en especial, les que afecten l'estructura bàsica de la vida de les dones- són, si més no, per a ella, més interessants de descriure que no pas el que tradicionalment s'entén com l'espai del treball remunerat.

<<...[En el nou pis] Marina havia canviat el sofà per un divan que col·locà als davants, al lloc del menjador, i que de dia formava part de la sala d'estar i treballar, i de nits era el seu dormitori, al costat de la mare >> (227-228).

### 6.3.3.2.- Els espais urbans en l'àmbit públic

La diversitat d'espais descrits serà la nota predominant, com ja hem citat anteriorment. Observem el que es considerava un *espai bohemi*, ubicat als afores de la ciutat de París, clarament identificat com a burgès i les activitats que s'hi realitzaven.

<< Com a bon artista i enemic de l'etiqueta exterior, rebia tot l'any una gent pintorescament burgesa amb pretensions bohèmies que eren les delícies d'Isabel. Hi havia una amiga de la mestressa que en veritat feia de modista domèstica (...); un matrimoni de comedians que es volien fingir despreocupats i no sabien estar un moment lluny l'un de l'altre; un novel·lista de tercer ordre que hi compareixia quatre o cinc cops l'any, (...) i en els pocs minuts d'ésser-hi buidava el bufet; una exiliada russa que es pretenia princesa (...). Allí es dansava i fumava i bevia (...); els amics d'Andrée jove deixaven els prestigis del dia esmicolats; les dames parlaven de modes, i algun senyor grassonet i condecorat recitava versos o llegia interminables articles que no trobaven editor. Allí hom ho discutia tot (...).>> (130-131).

Un altre espai urbà de l'àmbit públic que l'autora retrata és el que Marina qualifica com a << *niu d'amor* >>, situat a Vallcarca (Barcelona), quan encara no era un barri urbanitzat del tot.

<<El piset havia estat un estudi. L'habitació principal comprenia l'amplada de dos balcons al carrer; en un cantó arribava fins als darrers de la casa, i en l'altre restava a mig lloc, per deixar espai a un minúscul rebedoret i al lavabo (...). Marina i Jaume en feren un reconet d'amor. Les portes entre el rebedor i l'estudi foren substituïdes per vidrieres de cristalls policromats (...). Així mateix, amb cristalls de colors llisos finament harmonitzats -vori, xampany, rosa,- foren revestits els balcons (...). Al recó entre l'embà i un dels finestrals hi havia el llit turc, inundat de coixins de colors cridaners que s'esmoreïen en la llum fina. I tauletes, poltrones, una gramola, un armariet de licors, reconeres amb flors i llibres, i sobretot retrats, molts retrats per les parets: tots de Marina.>> (28-29).

El barri d'Horta -poble agregat a Barcelona a principis de la primera dècada del s.XX i, per tant, poc urbanitzat en aquella època- és humil, popular, tot i que també hi viurà la classe mitjana.

<<...prengué el tramvia (...) en direcció a Horta. (...) Baixà en un encreuement i, sota el sol implacable, caminà bona estona ran d'una paret, vora un carrer sense empedrar pel qual de tard en tard passaven camions embolcallats en núvols de pols que després romania immòbil, ofegosa, insuportable, i es posava als ulls, al coll, a les mans, damunt les sabates i les robes (...). Enfront començava una carretera dreta i ben conservada que muntava fins a una gran massa roja mig velada per la calitja de sol: el manicomi de St. Andreu. Fent cantó amb la ruta, una espaiosa església de bella proporció, (...) començava una via en forma de rambleta, amb petits arbres, i casones d'un pis, ara closes i esmorteïdes sota la calda. >> ( 209-210).

Un altre espai urbà extradomèstic és l'hospital. Marina l'identifica -per experiència pròpia- com espai d'angoixa, de solitud, ple de pudor de medecines i de febre:

<<Isabel... em veig quan era a l'hospital; (...) Estaven tots plens, els llits, i les dones gemegaven... i a la nit, gemegaven! Jo no podia dormir, em moria... i sense ningú a la vora. (...) No saps què es estar sola, sentir que et moriràs sola com un gos, i pensar que a l'endemà mateix ja n'hi haurà una altra al teu llit, i contenta que t'hagis mort per deixar-la entrar a ella...pobra mare meva! (...). Les olors d'hospital i de febre l'embolcallaven de sobte en un remolí de records vivíssims, li donaven la sensació enfollidora que tornava a ésser anys enrera, en aquell llit de sofriments, que el temps s'havia deturat, que era fora del món, en algun lloc on només hi havia aquesta olor eterna de febre i d'alcohol i aquesta irrespirable sensació d'agonia.>> (187; 202).

El tennis<sup>36</sup>, on es van conèixer la Marina i la Isabel, es converteix en un espai d'esbarjo i de relació per una part de la població. Espai coeducatiu que freqüenten barcelonines i barcelonins de classe alta i mitjana -alta i baixa- i, segons l'autora, no del tipus de la Marina (39).

La història de la novel·la demostra que el tennis és un espai d'identitat femenina perquè és on es produeix la solidaritat i l'ajuda recíproca entre les dues protagonistes, elements que formen l'eix vertebrador de les seves estratègies de supervivència o, si més no, de transgressió

---

<sup>36</sup> Sobre la presència de les dones a l'esport català de principis del s.XX i l'important paper social que juga *El Club Femení i d'Esports* a la Catalunya de finals dels anys 20, consulteu Luna & Macià (1988) i, sobretot, Real (1998) que analitza el Club com a plataforma d'acció cultural de les intel·lectuals d'ideologia esquerrana i catalanista durant la dictadura de Primo de Rivera i la II República.

a la norma social: permetia gaudir d'un protagonisme en l'àmbit públic de la societat que d'altra forma fóra impensable. A més, les pràctiques socials que genera suposen que problemes individuals (virginitat, relacions de parella, etc.) siguin expressats a nivell públic i col·lectiu. Possiblement, es pot considerar com un *espai pont*, en termes de Del Valle (1997), que permet qüestionar la rígida separació entre l'espai públic i privat de la societat perquè vehicula la mirada femenina cap al "món exterior". En traspassar els confins domèstics, la xarxa social que genera promou la ruptura de l'aïllament i enforteix la recerca conscient d'una nova identitat de dona i de ciutadana (Karsten & Meertens, 1991-1992).

D'altra banda, el tennis és un espai de lleure on es realitzen molts tipus d'activitats. Situat prop de la Diagonal, les barcelonines i els barcelonins estableixen relacions socials i, per tant, es poden fer amistats, conèixer gent fora dels vincles de parentiu -com és el cas de les dues protagonistes. També és un espai de comunicació cultural tant sigui pel tipus de conversa que s'hi dona com per l'intercanvi de llibres que s'hi realitza. És un lloc fortament *feminitzat*: les dones incorporen activitats tradicionalment considerades femenines -que en aquella època s'efectuaven i adquirien dins l'àmbit de la reproducció i no com ara que s'adquireixen al mercat-, per tal de sentir-se'l més propi com, per exemple, fer ganxet mentre xerren. Aquesta activitat femenina la realitzen al bar del tennis i en presència dels homes amb tota normalitat:

<< -M'agrada -li digué aquesta.- En vull treure mostra. Una veïneta meva tindrà un fill, i li vull fer una capeta de llana i seda.  
-Aquest punt no t'hi aniria bé, doncs. Porta, que te n'ensenyaré un de preciós.  
Un cop l'hagué après, Isabel en féu un bell bocí per mostra>> (9)<sup>37</sup>.

Un altre espai de pluriactivitat és la casa dels Plantada a París. És un espai, com veurem més endavant, de relació social i d'esbarjo però en el qual, també, s'aprenen tasques domèstiques com la de fer ganxet i receptes culinàries (80).

---

<sup>37</sup> Aquest paràgraf ens proporciona una dada a tenir en compte: en aquella època els regals es feien en la pròpia llar i no s'anava a l'àmbit mercantil, com ara, per a adquirir-los, fet que demostra com *al llarg de la història les fronteres entre l'àmbit domèstic i l'extradomèstic varien*.

### **6.3.3.3.- Migracions**

*Les algues roges* no reflecteix l'existència d'una important onada immigratòria procedent especialment d'Aragó, País Valencià, Almeria i Múrcia, que arribà a Barcelona en els anys de la Primera Guerra Mundial i al llarg dels anys vint atreta pel fort desenvolupament de la indústria catalana i per les obres públiques (especialment la construcció del metro) de la ciutat<sup>38</sup>. Tampoc no es constata la creació de nous barris amb precàries condicions higièniques i d'infraestructures, la qual cosa és un indicador que la novel·la sols transmet una part de l'ambient urbà de classe mitjana i burgesa.

Tot i això, hem de considerar que l'estada de dos mesos de la Isabel i la Marina a París és un tipus d'*emigració temporal*, per raons de treball una i personals (per amor), l'altra. S'ha constatat, però, que a París hi viuen persones catalanes per bé que no sabem les raons de la seva presència.

### **6.3.3.4.- La mobilitat espacial en la ciutat**

Tant en la mobilitat espacial cap al treball com en la determinada pels objectius reproductius, els personatges es desplacen majorment *a peu* o, si les distàncies eren molt llunyanes, empraven els mitjans de transports que hi havia en l'època: *tramvies o metro* (en el cas de París). A grans trets però, no s'ha trobat cap referència explícita a la mobilitat espacial determinada per les tasques domèstiques.

La mobilitat espacial cap al lleure ens ofereix una variant: es feien servir els mitjans de transport (tramvia, metro en el cas de París) i aquest fet ens fa pensar que les distàncies a recórrer són majors derivat del creixement urbà. En efecte, quan van al tennis per desplaçar-se necessiten la combinació de dos mitjans de comunicació: el tramvia i caminar.

---

<sup>38</sup> Segons Pérez (1996, pp.207), Barcelona passà de 533.000 habitants en l'any 1900 a 1.005.565 habitants l'any 1930. Existeix un interessant article sobre aquest tema en Tatjer, M. (1980), "La inmigración en Barcelona en 1930: los andaluces en la Barceloneta", *Estudios Geográficos*, n° 159, CSIC-Instituto Juan Sebastián Elcano, Madrid.

<<¿Anem tot caminant fins el tramvia? (...) Caminaren Diagonal enllà, deserts els passeigs, només brunzents a la calçada uns autos que aixecaven remolins d'esquitxos irisats.>> (13).

Tot i això, òbviament, hi havia altres mitjans de transport com les *tartanes* i els *carrets* -expressió d'un món rural i d'una manera de viure en vies d'extinció- i els *autos* -expressió d'una societat capitalista i burgesa que s'obre pas. Cal assenyalar que els cotxes però, encara eren un mitjà de transport minoritari, fins i tot per les classes benestants. La percepció d'anar en cotxe -tot un luxe en aquella època- se'ns transmet de la següent manera<sup>39</sup>:

<<Ja era de nit quan hi muntaren els tres, l'hereu al volant, Eloi vora la pantalla, Isabel ben estreta entre ells dos, amb l'abric fins als ulls i la nuca i les mans enrampades de fred. El vent penetrava per les esclotxes del parabrises i la portella, i entortolligava les seves cintes de gel entorn el front i la nuca de la noia. Carretera enllà trobaven a dotzenes els autos i camions i carrets i tartanes que venien de Reus. Els fars enlluernaven a cada tombant (...); els fanalets dels carros trontollaven amb el saltironar cascavellajant dels vehicles, eren ruta enllà com insectes lluminosos moguts en ritme de joiosa dansa. En els llargs bocins rectilinis l'hereu donava tota la marxa i deixaven enrera la munió de carrets (...). Isabel, (...) assaboria la tibantor glaçada del cos, la sensació de vivacitat i de meravellosa lucidesa, l'eufòria perfecta que li donava el vent >> (238-239).

Segons la novel·la, París ofereix dos tipus més de transport que no pas la ciutat de Barcelona: el metro i el vaporet. Contemplem el paisatge industrial parisenc -típic de principis de segle on les fàbriques estaven ubicades a les vores de les ribes del riu per aconseguir electricitat-, que ofereix M.T.Vernet a través d'un vaporet:

<<Juli estava de colzes a la barana entre les dues noies. Callaven.(...) El riu era tendríssim, ample i geliu entre les ribes baixes. A les vores de la illeta poblada de fàbriques fumejants, les barcasses buides saludaren amb gracioses ondulacions el pas del vaporet. (...) Respirà el vent deliciós. Olor de mar i de vaixell; i del fum del vaporet, l'olor de fum de les estacions i els ports, l'olor dels joiosos adéus>> (170)<sup>40</sup>.

Només cal afegir que el *mitjà de transport* que més popularment es feia servir *per desplaçar-se d'una ciutat a una altra era el tren*. Certament, Marina va en tren per retornar a Barcelona des de París i Isabel també per arribar al seu poble i tornar de París.

---

<sup>39</sup> No creiem que la fina ironia -malintencionada- de l'autora, que identifica l'amo del cotxe com el germà hereu de la Isabel, sigui per casualitat.

<sup>40</sup> Es l'únic moment en què se'ns descriu les olors d'un espai urbà industrial.

En resum, si les distàncies a recórrer en la ciutat són curtes s'utilitza, sens dubte, el caminar; si són barris més allunyats s'empra el tramvia i si el desplaçament és entre ciutats es fa servir el tren. També constatem que en aquesta època les dones es mouen i desplacen sense dificultats per l'espai urbà. Només hem trobat un cas d'utilització del taxi (a París) i en circumstàncies adverses: el metro no funcionava i era de nit, moment del dia que les dones pateixen més inseguretats personals per raons de gènere.

### **6.3.4.- L'espai domèstic: la casa**

#### **6.3.4.1.- Les dimensions de les llars**

En general podem afirmar que les descripcions de les llars parisenques i barcelonines - on viuen les dues protagonistes, la llar d'en Jaume i la Marina...- són de dimensions reduïdes - per motius econòmics- i amb una concepció arquitectònica de l'espai més funcional i de formes més "modernes"<sup>41</sup>, tot i que també es constaten cases amb patis de veïns -tipus l'Eixample barceloní-.

#### **6.3.4.2.- La tipologia de les llars**

En la tipologia de les llars constatem una multiplicitat de situacions per motius dels canvis geogràfics que viuen les protagonistes. En general es pot afirmar que hi ha *dos membres i escaig, com a mitjana, per llar*. Els casos clars de dos membres són el de la Marina amb la seva mare i el del matrimoni Plantada -a París-. De tres o quatre membres per llar se'ns presenta un cas: els parents de la Marina -matrimoni i mare-. De cinc membres n'hi ha dos exemples: els veïns de la Marina i el Jaume a París i, finalment, la llar de la Isabel.

---

<sup>41</sup> Quan diem modernes ens referim al fet que són formes i dimensions més properes a la nostra realitat de finals del s.XX.

Si consideréssim únicament les llars de la Isabel i la Marina podríem afirmar que s'observa certa relació entre la categoria socioeconòmica de la llar i la mitjana de persones que hi conviuen. Com a conseqüència, quan més alt és el nivell d'ingressos, més elevat és també el nombre de membres dins la llar (Subirats et al.,1992).

El tipus de família més estesa és el de la *família nuclear*, és a dir, el grup familiar format per una sola parella, amb els seus descendents i ascendents, però no amb dos nuclis. Tot i que entre elles també hi ha variacions: un cas format per la parella i els fills i filles (llar d'Isabel); un altre format per la mare i la filla (llar de Marina); altres dos formats per la parella sense fills o filles, però amb la presència d'altres persones, la majoria de les vegades ascendents de la parella, mares, sogres, pares, etc. (parents de la Marina; veïns d'en Jaume i Marina); un cas de parella sense criatures (Marina i Jaume) i una llar amb ascendents i descendents: els veïns de la Marina i en Jaume a París. I, finalment, tenim un exemple de llar on cohabitaven persones sense vincles de parentiu (el de Marina i la Isabel). Quant a les característiques d'aquests tipus de llar, la tendència general tanmateix és la multiplicitat de situacions. Constatem dos casos de << família de niu buit >>, on no hi ha hagut cap criatura (parents de Marina i els Plantada); un exemple de <<família plataforma>>, en procés d'abandonar la llar familiar (Subirats et.al., 1992), com en el cas de la llar de la Isabel; un altre de família amb criatura petita i, per acabar, un cas de llar monomarental<sup>42</sup> (el de la Marina i la seva mare). Cal precisar que en les llars descrites en la novel·la no hi ha cap presència de les treballadores domèstiques ni cap cas de llar amb dos o més nuclis.

#### **6.3.4.3.- El cap de família**

El paper de cap de família és atribuït als homes en totes les situacions d'aparellament entre home i dona. Fins i tot se'ns descriu la transmissió d'aquestes funcions en la figura de l'hereu, el germà de la Isabel. En aquest sentit, i de forma subliminal, s'ha de llegir que l'autora fa referència a la injustícia de les lleis patriarcals amb les seves conseqüents

---

<sup>42</sup> Creiem més adient que en aquestes circumstàncies s'incorpori el concepte de llar monomarental en comptes de monoparental per dues raons. En primer lloc, perquè s'han de trencar motllos, estructures i

discriminacions i desigualtats per raó de gènere i que, en cap moment, són qüestionades per la Isabel, el model de dona a seguir per les lectores i lectors.

Ara bé, M.T. Vernet centra el protagonisme i l'acció de la novel·la en les excepcions que representen els personatges femenins principals. Certament, en la llar de la Marina i la seva mare, les funcions del <<cap de família>> les exerceix una dona que respon a la seva condició de vídua, tot i que al final de l'obra, qui assumeix aquest rol és la Marina. L'altra excepció, és el de la llar que formen -temporalment- les dues protagonistes. En aquesta conjuntura, és la Isabel qui pren aquesta responsabilitat.

#### 6.3.4.4.- La mestressa de casa i el treball domèstic

Tots els personatges femenins són mestresses de casa llevat de la Isabel. Possiblement, la intenció de l'autora és assenyalar que aquest paper es troba més vinculat a formes culturals que impregnen de diferent manera a grups generacionals, que no pas a factors socio-econòmics. És a dir, com si M.T.Vernet partís de la premissa que la figura de la mestressa de casa correspon a una etapa històrica, i, encara que és molt present en la societat de l'època, sembla indicar-nos que Isabel -model de dona- és el *símbol de l'inici d'un procés de transformació que hauria d'acabar en la desaparició de la mestressa de casa en la seva accepció tradicional*. És un personatge que integra altres valors més contemporanis en les seves actituds i comportaments, en part condicionats per la seva incorporació al mercat laboral.

<<És que em crèieu incapaç d'agafar el ganxet ? (...) Doncs teniu raó (...). No tinc res de "mestressa de casa">> (81).

Tot i així, Isabel assumeix el rol tradicional de dona dins l'àmbit familiar: és ella, la "noia", la que ha de tenir cura dels seus membres: la relació que estableix amb el seu germà és

---

termes propis d'un llenguatge sexista derivat d'una societat patriarcal. I després, perquè el terme s'adequa més a la realitat reflectida per l'autora.



maternofilial i li es transmesa per la seva mare. Per tant, Isabel representa el model de mestressa de casa present en el mercat laboral (77).

*El model tradicional de mestressa de casa* -relegada a l'esfera domèstica i dedicada a les tasques de la llar i la cura de la família, mentre els homes -caps de família- són els protagonistes en l'esfera pública de la societat- el representa un tipus de dona madura -avançada en anys- i també la Marina, abans de la seva transformació. No obstant això, ella i la senyora Plantada també són mestresses de casa presents en el mercat laboral (treball a domicili). Cal afegir, però, que tenim una mostra de mestressa de casa i cap de família alhora: la mare de la Marina, abans d'anar-se'n la filla a París.

Les protagonistes indiscutibles del treball reproductiu. doncs, continuen sent les dones. M.T.Vernet ens descriu la vigència de la divisió social del treball en funció del gènere, segons la qual les dones es dediquen fonamentalment al treball reproductiu i els homes al treball "productiu". Val a dir però, que els temps canvien i fruit d'aquestes transformacions són les dues protagonistes. Marina evolucionarà al llarg de la novel·la: de mestressa de casa tradicional -rol molt accentuat quan conviu amb el Jaume i l'Aleix-, es transformarà en mestressa de casa present en el mercat de treball. En canvi, Isabel, incorporada al treball extradomèstic, ha de realitzar les funcions de mestressa de casa per sobreviure. Tot i així, quan conviuen juntes a París, Marina assumirà més aquest rol que no pas la Isabel - entre d'altres raons per hàbit i perquè el seu treball era temporal.

<<Mentre Isabel era fora o treballava a casa, ella rentava i cosia la roba, feia el sopar o l'esmorzar en el fogonet d'alcohol, pacíficament.>> (114).

Tant la Isabel com la Marina *compaginen el treball domèstic amb l'extradomèstic en l'espai de la llar*, tot i que cal diferenciar entre ambdues protagonistes com viuen aquestes dues feines i l'ordre d'importància que concedeixen a cadascuna. De fet, són diferents etapes - culturals- o circumstàncies en un mateix camí per arribar al model de dona que cal tenir en compte: la Isabel. Només és qüestió d'una nova escala de valors, d'una nova ètica proposada per l'autora.

En conseqüència, trobem que la majoria dels personatges masculins no assumeixen cap feina que comporti el treball reproductiu. Només se'ns en presenta un, el pintor rus que viu a París, realitzant alguna de les tasques domèstiques -per sobreviure-, tot i que per la reacció de les noies no és una imatge freqüent en l'època. Suposem que no és casual que l'acció es desenvolupi a París, ciutat que simbolitza en la novel·la formes i actituds més "modernes". Per tant, no ha d'ésser un comportament freqüent a terres catalanes, fet que ho corrobora l'Aleix, per exemple, que soluciona el treball domèstic menjant als restaurants i dormint de rellogat, comportament molt típic dels homes solters.

<< -Què voleu, estimades amigues! -els digué en resposta a llurs somriures de burla;- l'home sol és l'home fort... però s'ha d'esgranar els pèsols i cosir la roba.>> (151).

M.T.Vernet no fa cap elogi de les tasques domèstiques, tot i que ens descriu algunes feines que comporta el treball reproductiu com, per exemple, cosir, fer ganxet, fer la bugada i tenir cura de la salut física i psíquica dels membres de la llar. Ens narra poc sobre la gestió i administració del treball domèstic –en especial, la planificació i el subministrament d'aliments- i ens silencia absolutament la maternitat i l'educació de les criatures, segurament perquè la situació familiar de les protagonistes -sense criatures- ho permet. Tampoc podem extreure de la novel·la cap dada sobre les transformacions en la tecnologia domèstica. Conseqüentment, tot i que gaudeixen d'una jornada laboral flexible, constatem que les protagonistes *dediquen poques hores al treball domèstic* -les estrictament necessàries per subsistir- i sempre el realitzen de la manera més pràctica possible. Resta dir, però, que l'única tasca domèstica que està present de manera constant al llarg de l'obra és fer ganxet.

Per acabar aquest apartat sobre l'espai domèstic, volem evidenciar una absència: en totes les llars de les famílies novel·lades sigui de condició socioeconòmica alta, baixa o mitjana *no tenen servei domèstic* ni, per tant, ajudes "familiars".

### **6.3.4.5.- La sexualitat**

Dos aspectes caldria destacar en aquest apartat M.T.Vernet proposa, d'una banda, la necessitat de realitzar un canvi en el món afectiu –dels sentiments- entre dones i homes com més endavant, en els anys 70, també ens transmetrà M.Roig. Certament, la novel·la pretén aprofundir en la recerca d'una nova identitat sexual femenina més autònoma, pròpia i lliure, la qual cosa suposaria un trencament amb la tradicional dependència afectiva o emocional de les dones respecte als homes. En aquest sentit, s'ha copsat una voluntat conscient de construir un altre model afectiu alternatiu en què les relacions amoroses no siguin l'objectiu primordial en la vida de les dones i al qual se subordini tota la seva trajectòria vital. Amb aquesta finalitat, s'ofereixen dos referents afectius contraposats: el simbolitzat per Marina, que cal rebutjar i canviar; i el d'Isabel, que convé consolidar-lo. A partir del conflicte entre amor passional (Marina) i amor racional (Isabel), tema central de l'obra, Vernet posa en funcionament un sistema de valors i els models del quals depèn que caracteritzen, si més no, alguns dels elements culturals que integren una part de l'imaginari sexual dels homes i, bàsicament, de les dones d'aquella època. La sexualitat es converteix, així, en un dels temes cabdals de l'obra. Una sexualitat<sup>43</sup> entesa en la seva concepció més àmplia, és a dir, no solament amb finalitats procreatives sinó també, i essencialment, sensuals o plaents. Vernet abordarà el tema, per tant, amb un criteri ideològic "progressista" de base en evidenciar com és percebuda, viscuda i conceptualitzada per les dones i homes d'aquella època, convertint-la en un dels eixos vertebradors i innovadors del discurs social i literari de l'autora.

L'altre aspecte a remarcar estaria relacionat amb l'espai urbà on l'autora ubica aquesta "nova" manera d'entendre la sexualitat i les relacions afectives. I en aquest sentit, situa les noves relacions sexuals al marge del matrimoni en barris nous (Vallcarca i/o Horta) d'aquesta creixent Barcelona, allà on la memòria individual i col·lectiva encara no havia forjat una identitat sexual del barri definida nítidament (com en el cas de barri Xinès i del Paral·lel) i, per tant, s'hi podrien incorporar fàcilment nous tipus de relacions entre dones i homes.

---

<sup>43</sup> Una sexualitat entesa, però, solament des del punt de vista heterosexual.

### 6.3.4.5.1.- L'ètica sexual de les dones

La sexualitat que transgredeix la norma burgesa establerta es reflecteix en base a quatre conceptes claus: la virginitat, l'amor, el desamor i l'amistat. Per tant, no es silencia ni tampoc s'assimila al pecat -és més, té un espai físic concret: el "niu d'amor"-, elements per ells mateixos prou significatius dels canvis culturals que s'endeguen en l'època republicana. L'autora retrata una societat en què la gent jove parla amb normalitat de la sexualitat i, per tant, no es considera un tema tabú. Tot i això, se'ns transmet també la pressió social i els prejudicis educacionals existents que dificulten les possibles transformacions en el terreny afectiu. Un indicador, per exemple, són els freqüents maldecaps femenins derivats de la "pèrdua de la virginitat"<sup>44</sup> i tota la simbologia derivada del sistema patriarcal i de les relacions desiguals de gènere. La Isabel no s'identifica -tot i no aparentar-ho- amb el que la societat conceptualitza com a noia "decent" i, per tant, té mala consciència, la qual cosa demostra que, d'alguna manera, s'està transgredint la "normativa social". Ací entrem de ple en tota una concepció sobre els valors morals que integren la sexualitat femenina i, en concret, sobre la *virginitat*, un dels seus pilars bàsics. La concepció cultural - burgesa i profundament cristiana- que té la societat sobre la virginitat<sup>45</sup> turmenta la protagonista i, per tant, la sexualitat no es viu del tot en llibertat.

<<¿Comprends què vol dir, en una família com la nostra, "caure"? Jo no podré oblidar-ho mai més, i cada vegada que torno al poble em fa mal el cor de vergonya. Si la mare ho sabia! I el pare! Ells que estan orgullosos de mi!...>> (138).

<<-Jo no sóc una noia "decent", Marina.

Marina guaità vivament.

- No és veritat!

- És veritat -seguí Isabel- Jo no volia dir-ho; ningú al món no ho sap, sinó *ell*. I avui t'ho dic a tu: no sóc verge, Marina. Vaig caure també. Jo també he estimat i he sofert... No sóc una nena sense experiència..

- I ell... ell... et va deixar?

- No; ell no.

---

<sup>44</sup> La virginitat és un dels comportaments sexuals introduït fonamentalment a finals del s.XVIII per la societat burgesa il·lustrada que conforma l'estructura sexual del sistema de gèneres i comporta una discriminació social femenina. El concepte continua tenint vigència en les nostres societats occidentals que tant defensen l'alliberament de les dones i la seva sexualitat. Per aprofundir sobre els orígens actuals del terme consulteu Badinter (1981), *¿Existe el amor maternal?*, Ed. Paidós-Pomaire, Barcelona.

<sup>45</sup> Sobre els orígens i característiques de la ideologia de la domesticitat i la virginitat, com el seu eix vertebrador, veure Nash (1988 i 1995).

Isabel li ho explicà tot: la caiguda, l'horror immediat, el desamor, la ruptura, l'intent de suïcidi de Claudi. (...) Per a ella el fet d'haver-se donat, (...), com una qualsevol, era tan horrible i envilidor com el fet que Marina rebés diners de Jaume. Ella s'hauria donat voluntàriament i reflexivament a l'home dels seus somnis -impossible, ai las! de trobar,- però no s'havia cregut capaç de sucumbir a l'enfolliment dels sentits, de lliurar-se a un pobre noi com Claudi, pel sol fet d'ésser el primer que li desvetllà la sensualitat oculta>> (134-135).

Cal tenir present que en posar sobre la taula el tema de la virginitat <sup>46</sup> -fins i tot en públic i entre els homes- s'està qüestionant una de les bases estructurals que conformen la mentalitat sexual de les dones i, també, dels homes. Si més no, s'evidencia el sistema de valors i comportaments que es desencadenen si s'actua transgredint la norma vigent. No oblidem però, que la causa d'aquesta transgressió és el desvetllament de la sensualitat -les algues roges (la pulsio del desig)-, objecte de crítica i rebuig per part de l'autora.

<<-Jo no li deia res a ella; ja ho sabia, que no m'entendria -va respondre Ramon lentament (...)- Només que li sembla altament immoral això que sostinc i sostindrè: que la virginitat no té cap importància, en les noies com en els nois. (...) -[Isabel] Jo no sé si té importància o no la... això que dius. -Isabel sentia una resistència invencible a pronunciar certs mots.- Si mai t'enamores de debò, llavors veurem què en penses. (...) Només estic d'acord amb tu en una cosa: la materialitat del fet en si no vol dir res. Només té sentit quan és el resultat d'un temperament excessivament... fort >> (7-8).

Marina, en canvi, pels seus orígens i la <<seva educació no donava importància a la *puresa sexual* rebuda.>>, és a dir, no s'identifica amb la concepció burgesa de la virginitat:

<< Quan tingué plena consciència del que era la virginitat, ja l'havia perduda.>> (49).

<<Què vol dir això de perdre's? Són manies que teniu els burgesos. Quan s'és pobre no es poden tenir manies. Només veieu això, vosaltres ... però si s'ha passat pel capellà, s'és una bona persona. I si no, una...>> (57).

Un altre element integrant de la mentalitat sexual de les dones i homes de l'època, molt condicionada pel sistema de gèneres, és el que es pensa i viu sobre *l'amor*. Marina i Isabel tenen unes concepcions de l'amor i de les relacions sexuals diferents. Per a Isabel, l'amor -tot i que no el proscriu- no és l'objectiu de la seva vida. Per a ella ha d'ésser una tria racional i lliure de qualsevol imposició, que rebutja l'amor passional, tot i que ha de lluitar per dominar la seva pulsio sexual, el seu desig i la seva sensualitat.

---

<sup>46</sup> La importància del tema s'evidencia quan la mateixa autora enceta la novel·la fent parlar als seus personatges de ficció sobre la virginitat.

<< De tard en tard li venien aquestes rauxes de desordre, el dolor del record, el fàstic del present i de l'esdevenidor, el trasbals de la seva fam d'amor dominada ferotgement i que es venjava per unes hores galopant i garfint cruel.

Claudi, Claudi! No l'estimava pas, ja. (...) però el record del seu amor, d'aquella sorpresa -el goig bàrbar dels sentits, això li mancava. (...) Li havia costat d'aconseguir la serenor, de dominar-se el temperament sensual, de crear-se un món de puríssima beutat -i ara de què servia tot? >> (17-18).

A la Marina, en contraposició, les circumstàncies familiars i ambientals l'han empès a pensar en l'amor com a únic objectiu en la vida, com una forma de supervivència i per això en depèn (les algues roges). Per a ella solament és vàlid canviar un tipus d'amor (el de l'Aleix, que la converteix en "dona pagada") per un altre (el del Jaume més apassionat però amb altres dependències), caient si cal en la infidelitat (14). La relació amb l'Aleix, fruit d'un amor apassionat antic, es converteix en un amor esvaït, tendre i burgès que per a ella ja és mort però, es perllonga per hàbit i per raons de dependència econòmica. Té els inconvenients del fracàs matrimonial i cap avantatge de l'estatus social que suposa el matrimoni. En canvi, la relació amorosa amb en Jaume -de bona família i educat- és una barreja d'amor passional amb interessos mutus. La fugida a París amb ell representa sortir-se de la vida avorrida que porta a Barcelona. Per a en Jaume, contràriament, jove com és, representa l'orgull de conquerir una dona casada, capaç de deixar la família, benestar econòmic i el marit per ell. Marina no sap veure que la passió d'en Jaume s'esmicolarà quan sàpiga que no és casada, perquè el seu "orgull de mascle" és més potent que l'amor passional per ella. I aquest, precisament, *és un dels elements estructurants de la concepció masculina sobre l'amor* i, per tant, un dels elements que -cal dir-ho- diferencia la moral sexual dels homes, de la de les dones i, el que qualitativament es creu més important, perquè embolcalla i penetra l'estructura del sistema de gèneres vigent en aquella època.

D'altra banda, la lenta reinserció de la Marina va acompanyada de la consolidació del concepte d'amor de la Isabel: *l'amor passional* -en les accepcions més corrents- *anul·la la pròpia personalitat i porta a la mort de l'esperit*. La passió solament és recomanable quan és total, triada i sense imposicions (Campillo, 1986, pp.29):

<<Tornava a dir-se que la millor part de la vida és la passió.

Passió total: amor de l'esperit i de la carn envers l'home somniat, l'home assenyalat pel destí: en la companyia del qual l'esperit es sent vivificat, banyat en l'atmosfera pròpia, àgil de moviments, definitivament a port -i la carn viu i floreix satisfeta, bella i ardent com mai.

Comprengué el seu destí: viure d'amor. Estimar i sofrir totalment, follament, el dia que trobés l'home del seu somni. Tota ella *volia* i pressentia trobar-lo aviat, i l'estremia el dolor vivíssim d'haver perdut la puresa sense la qual és mig marcit l'amor veritable.>> (149).

Per l'autora és molt important que la Isabel traci el seu camí. I mentre aquest amor no arriba, instrueix Marina en la llibertat de viure plenament amb una mateixa, a saber passar de relacions amoroses no triades (cas del Juli). Per aconseguir-ho, partint de la seva experiència com a dona-autora, proposa dos remeis: el treball i les diversions (137). I aquesta serà la lluita que Isabel haurà de tenir amb la seva sexualitat, amb el seu propi cos, fins que a la fi ho aconseguirà: <<les algues roges s'aquietaven novament al fons>> i la Isabel <<riallera i oblidada de tot en la joia pura de viure>> triomfarà. Paral·lelament, Marina, en la seva especificitat també ho obtindrà, malgrat entendre l'amor total lligat a la maternitat, element que la diferencia de la Isabel (246).

D'altra banda, cal interpretar el que Isabel projecta sobre el seu cos i la seva sexualitat. En efecte, Isabel somnia convertir-se en un *àngel asexual*, la puresa en el sentit més estricte, la "dona del marbre gelat", la "intel·ligència pura":

<<Isabel s'havia fet ja el pensament de convertir-se en fadrina vella; no la fadrina inútil i agra (...), sinó (...) una eterna aspirant a ésser "intel·ligència pura", àngel asexual; eterna aspirant i eterna lluitadora amb el foc de passió que sempre traspassava les cendres i amenaçava de cremar amb altíssimes flames joioses >> (74).

En aquest sentit, podem arribar a dues possibles conclusions segons la interpretació que es cregui més adient. La primera seria que M.T.Vernet proposa la negació dels plaers del propi cos i, per tant, de la sexualitat femenina mentre no arribi l'amor total. Pensem que aquesta voluntat racional de negació del propi cos femení -com a model- no està absent d'una bona dosi d'ètica sexual cristiana, tot i que sigui una solució transitòria i que, en part, reflecteix la no acceptació -per part de les escriptores d'aquesta generació- de la tradicional resignació femenina (Charlon, 1990, pp.85). La segona conclusió interpretativa seria que la Isabel en no ajustar-se als continguts atribuïts en aquella època al gènere femení, es situa en <<una zona que socialment es troba entre home i dona>> i, per tant, aquest "espai social inter-

estructural", no delimitat pel sistema de gèneres, és l'anomenada asexualitat que <<no implicaria abandonar la seva identitat femenina per adoptar (...) la masculina dominant, sinó, al contrari, poder construir més lliurement la pròpia identitat de dona des d'un espai (...) mal delimitat pel sistema de gèneres.>> (Rivera, 1990, pp.50).

Pel que fa al tema del *desamor* hem constatat que les dones i els homes el perceben de diferent manera, donat que els comportaments són totalment oposats fruit d'una educació sexual diferent rebuda pels dos sexes. Marina representa l'educació i actituds sexuals que calen rebutjar. Quan el Jaume la deixa, ella es resigna, es sotmet -valor transmès culturalment a les dones- per tal de no ésser abandonada:

<<Marina (...) sobtadament es tirà a terra i s'abraçà als genolls de l'home.

- Jaume, així és veritat? Ja no m'estimes? Digues-me que no és veritat; digues-me que m'estimes encara... No t'ho demano per sempre! (...) Li posava el rostre a la falda, li fregà les galtes, el front, pels genolls, li prengué els braços, se li arrapava tota, cos contra cos, en un desesper sense límits que es reconeixia impotent...>> (93).

Marina identifica la fugida d'en Jaume i, per tant, el desamor com la mort. En canvi, quan la relació acaba en la incomprensió mútua i l'avorriment, el Jaume planifica el futur sense tenir en compte la Marina. Aquestes actituds diferents de fet són la clau per explicar-nos la distinta valoració i vivències que tenen els homes i les dones sobre l'amor.

També el tema de l'*amistat* entre homes i dones ens proporciona dades sobre la diferent escala de valors que conformen una part de la mentalitat de l'època. La relació d'amistat que Isabel manté amb els homes no és profunda, llevat del cas del Raimond; la del Juli es trenca perquè la Isabel és agredida sexualment i ell no accepta una relació exclusivament d'amistat -sense sexe-; la que manté amb el seu germà Eloi << cadascú servava absoluta independència; eren les intel·ligències qui es parlaven, no els cors...>> (pp.137).

<<Un dia Raimond i ella parlaren de l'amistat, i especialment de l'amistat entre home i dona. Ell hi creia, ella no. Isabel deia que gairebé sempre la dona acabava l'aventura amb un desig de conquerir exclusivament el company. Les dones no podien acontentar-se amb la tranquil·la possessió de l'amic; volien tenir-lo tot per a elles i sotmès, i això només ho aconseguien capturant-lo per amor. Pensà també -sense dir-ho- que per a una dona l'amistat és una passió, com l'amor, i per tant molt



susceptible de transformar-s'hi. - Llavors, la nostra amistat, què es? (...) No volia, no podia ésser que Raimond la tingués per un amic sense sexe. ¿No ho veia, Raimond (...) que la seva serenitat era guanyada a pòls damunt un temperament de passió? Les algues roges dormien al fons del gorg >> (253).

#### 6.3.4.5.2.- L'ètica sexual dels homes

Pel que fa al tema de l'amor, els homes -qualificats per l'autora "d'estúpids i orbs" (144)- només cerquen la satisfacció dels seus impulsos sexuals, mentre les dones busquen i esperen altres coses de la relació de parella (Charlon, 1990, pp.83). En la concepció diferent de l'amor entre les dones i els homes, el que Isabel *censura* -especialment- és *el desig sexual en l'imaginari masculí*, fenomen que s'estén a la majoria d'homes però no a tots:

<< Escolta, Marina. Quan un noi de París et parli de companyonia, no te'l creguis. Només pensa en una cosa: amor. Millor: no amor, desig. (...)  
- Sí -murmurà- com tots...  
- Com tots, no. I ací mateix, n'hi pot haver d'altres... però els que jo he conegut, no eren capaços de sostenir amistat de debò amb una noia: o la indiferència, o l'amor. Almenys, el flirt. I el flirt és molt perillós... ja ho sé, jo; massa que ho sé...>> (174-175).

Per tant, possiblement l'entesa amorosa entre homes i dones és una realitat conflictiva determinada pels valors dominants -diferents- apresos en el procés de socialització de les persones, que conformen els continguts sexuals masculí i femení del sistema de gèneres. I per tot això, podem entendre que l'autora critiqui, en pensaments d'Isabel, les conseqüències de la mentalitat masculina sobre l'amor: la infidelitat, l'honorabilitat, el desig sexual, l'orgull de mascle, el prestigi social, etc.:

<< Però Jaume no sabia el preu de l'amor fidel, com el sabia la Marina: per a Jaume l'amor havia de venir acompanyat de mil requisits legals: posició, honorabilitat, nom, una certa presència solemne i decorosa. Marina, era evident, no podia resultar decorosa i burgesa. >> (111-112).

Tanmateix, es critica un altre comportament masculí: la *mirada agressiva*, impertinent -típica del mascle-, vers les dones, tot mostrant-nos la reacció femenina d'angoixa o neguit.

Igualment es censura els impulsos sexuals dels homes -la seva sexualitat immediata- perquè suposen sovint una agressió per a les dones, quan elles -la majoria dels cops- no ho desitgen:

<<¿És que tinc el deure d'estimar-vos? ¿És que si no us cedeixo, per força, ha d'ésser hipocresia meva? Confesseu que tot això és absurd. (...) Brutalment l'abraçà i li cercava la boca amb la seva. Isabel, desprevinguda, ofegà un crit i reculà. Presa en el cercle dels braços, només podia tirar enrera la testa defugint la boca àvida. En un furor de repugnància i d'ira aconseguí desfer-se i trucà al vidre del davant. El taxi s'aturà lentament. Ella panteixava i ell mirava a terra, decaiguda tot d'una la fúria del desig, submergit en una humiliada vergonya sense fons.>> (157-158).

Es qüestiona l'orgull d'home, de mascle conqueridor. Quan en Jaume abandoni la Marina, tornarà al seu medi investit d'una aurèola de Don Joan, fama que com sabem es conceptualitza com a positiva pels homes en la societat patriarcal, contràriament al que succeeix amb les dones.

<<El despit secret el feia injust; no podia suportar de veure així esmicolada la pròpia imatge de conqueridor que s'havia forjat. No li feia mal l'amor, sinó l'amor propi. Ell havia cregut enfollir una casada: i fou una nova ocasió caçada al vol, un nen incaut enganyat astutament. (...) Aureolat ara d'una maliciosa fama de Don Joan (ell deixaria creure que Marina era la muller d'un negociant ric), negaren els remordiments en una onada de tendresa >> (96 a 98).

#### **6.3.4.5.3.- La imatge i la valoració del cos**

S'han observat escasses referències respecte a la imatge i valoració del cos, en part perquè l'autora concedeix poca importància a la descripció física de les protagonistes. Només cal recordar que la Isabel, la protagonista principal, és descrita quasi al final de la novel·la<sup>47</sup>. En general, tampoc no és transmesa la valoració social que provoquen les imatges femenines i el seu cos (llevat del cas de la Marina, al principi de la novel·la, quan era "mantinguda"), ni la imatge tradicional de les dones com a objecte sexual -fins i tot de prestigi social-. L'únic toc femení de sensualitat més o menys present al llarg de la narració, és l'acció de maquillar-se i pintar-se la cara en el cas solament de Marina. En part,

---

<sup>47</sup> Les imatges de les protagonistes són oposades: mentre la Marina és d'ulls negres, grassoneta, pell bruna, agitanada i mans nervioses, la Isabel és de profunds ulls blaus foscos-negres, <<cabellera rebel amb reflexos

aquesta diferència cal atribuir-la al rol que representa com a "dona pagada". I, de fet, l'excessiu maquillatge reflecteix el seu origen social i econòmic: simbolitza la marginació social. Per aquest motiu, serà objecte de certes crítiques i, fins i tot, a primer cop d'ull, de rebuig social.

La cura del cos gairebé sempre està relacionada amb la pràctica esportiva i els costums higiènics que comporta . Fins la proclamació de la II República, l'esport femení havia estat una de les poques activitats de lleure de què gaudien les dones –i, a més, fou viscut per la pròpia M.T.Vernet- en l'àmbit públic de la societat catalana<sup>48</sup>. La sensualitat del cos femení, finalment, sempre es concretitza quan les protagonistes entren en relació amb l'aigua de la dutxa en els vestidors del tennis.

<< Mentre es despullava mirava el cel per l'alta finestra -es gronxava un eucaliptus damunt el núvol gris envaïdor. (...) L'espetic de l'aigua damunt la nuca, el moviment d'ensabonar-se i fregar-se tota, l'alcohol i el massatge la revifaren completament. Després s'escampà un pols de rosa per les galtes, s'acolorí discretament els llavis, es posà la jaqueta de franel·la crem i sortí a fora. Demanà un cafè i l'assaborí lentament. (...) Isabel no parlava i semblava que ni escoltés. Assaboria la felicitat del seu cos, envigorit i perfumat, la pau de la quietud que no podien trencar les veus de nois>> (6).

### **6.3.5.- L'espai extradomèstic**

#### **6.3.5.1.- L'educació**

L'oposició dels dos personatges femenins pel que fa al tema educatiu està exempt de matisos inicialment. Tot i que les característiques socials i familiars condicionen els nivells educatius assolits per les persones en aquella època -especialment les dones-, per l'ambient que se'ns descriu sembla "normal" l'educació femenina, si més no entre la classe mitjana i alta, fet que determinarà l'ocupació d'alguns espais públics conjuntament entre homes i dones.

Quant a l'educació rebuda per les protagonistes cal dir que també es presenta un dualisme: Marina no és analfabeta però té uns coneixements molt precaris. I diem precaris

---

daurats>> i pell blanca.

<sup>48</sup> Per aprofundir en aquest aspecte consulteu l'estudi de Real (1998).

perquè quan està a París i Isabel li proporciona llibres per llegir, Marina els llegeix -tot i que sovint no els entén i demana explicacions- però en cap moment es planteja que no sap llegir, sinó que fins i tot es mostra accessible a la influència de la lectura. De fet, Marina era allò que fóra Isabel sense les barreres que la cultura i l'educació posaren al seu apassionament.

<<Havent descobert que era més accessible a la influència de les lectures que no al mots parlats, li dugué llibres, novel·les, viatges, poesia heroica, matèria de sana alegria per al seu esperit que en l'oci es devorava ell mateix. Marina servava la mena de candorositat dels analfabets -ella ho era, pràcticament- ....>> (128).

La manca d'una educació sòlida i els orígens socioeconòmics -baixos- de la llar determinen la direcció errònia que pren la Marina en la seva vida. I ella, com moltes altres dones de l'època, fou el resultat d'una educació encaminada cap al matrimoni.

<<Només que no ho pots entendre... Mira. Si tu haguessis perdut el pare de petita, i la mare se t'hagués enamorat d'un altre home, i aquest... diguem-ne padrastre, t'hagués donat cada pallissa... N'he rebudes moltes, de pallisses, jo. Jo era pitjor que un gos, a casa. La mare només volia tenir-lo content... És clar! ens mantenia; sense ell ens hauríem mort de gana... Jo mai no n'havia tingut ni *així*, d'estimació, de ningú... Treballava tot el dia, i encara no guanyava prou. Ell em volia posar al teatre -ja és mort, gràcies a Déu!- i per això em donava tacó, perquè jo no ho volia... Què havia de fer, jo, sinó disbarats? I l'Aleix m'ha promès que ens casarem. Per fugir de casa faria qualsevol ximpleria: casar-me amb l'Aleix i tot! (...)>> (12).

En canvi, la Isabel -filla de propietaris d'un poble al Camp de Tarragona-, influïda pel seu oncle matemàtic (que visqué molts anys a Londres) va estudiar Històries i, posteriorment, es dedicarà a la investigació, viatjant per altres països i presentant articles de les seves investigacions. A París, com ja s'ha esmentat, efectua treballs de recerca a la Biblioteca Nacional. No deixa el camí de l'estudi per l'amor passional, és el motiu pel qual, al final de la novel·la, aconsegueix l'èxit professional quan inicia la seva primera gran obra d'investigació.

<<Isabel començava a treballar de ferm en la seva primera obra d'importància, un estudi sobre les influències italianes Renaixentistes en la cultura catalana, per al qual aquests últims anys havia aplegat els materials pacientment i lentament. Vivia en plena febre.>> (253).

<< Claudi donà per entès que deixarien els estudis per casar-se al setembre; Isabel, amb tot, volgué examinar-se al juny. I finits els exàmens, (...) li digué que no l'estimava. Que *allò* fou una rauxa esvaïda, (...). Que no estimà el Claudi, sinó *l'home*. Ara no podia trencar els seus projectes, la seva vida tota per ell. (...) Havia de seguir el camí traçat.>> (73).

En definitiva, l'autora considera de vital importància per la integritat de les dones el nivell d'estudis i, per tant, *atorga un paper essencial a l'educació, l'art i la cultura* com a elements que s'han d'adquirir per assolir entitat moral (Campillo, 1986). Per aquest motiu, Isabel constantment està relacionada amb aquests tres camps i, especialment, amb el de la música: toca el violí i, sovint, es reuneix amb amics i amigues per fer música. En canvi, Marina no comença a assolir l'entitat moral fins al final de l'obra.

<<Sense fe, sense amor, sense una base de cultura, sense vocació determinada: què podia fer, al món?  
(...) Marina visqué sempre sense llar, de portes enfora. >> (178).

### **6.3.5.2.- El treball remunerat**

L'eix fonamental de la situació laboral reflectit en la novel·la s'articula sobre la base d'una concepció cabdal: el *treball remunerat femení és considerat quelcom normal*. Segons l'autora, la possessió d'un lloc de treball és indispensable per a la integritat "moral" de les dones, perquè permet la independència econòmica i, per tant, el lliure accés al tipus de vida que es vulgui.

M.T.Vernet parteix d'un concepte ampli de treball ja que activitats que fins aquells moments no eren reconegudes com a tals socialment com, per exemple, l'estudi o investigació, les inclou i presenta com a model positiu; o també fer ganxet es considerat com a feina (10).

#### **6.3.5.2. 1- Les situacions professionals**

Les situacions professionals de les dones es concentren entorn a dos tipus de categories socioprofessionals: la que treballa pel seu compte (La Isabel com a investigadora; la mare de la Marina com a mestressa d'una perfumeria al Paral·lel) i les que tenen una categoria baixa, que són treballadores a domicili en el ram de la confecció; taquilleres de cinema; artistes de teatres i cabarets, prostitutes.

En canvi, les situacions professionals dels homes són qualificades: en Jaume és químic industrial; el veí de la Marina i en Jaume a París és professor de química; periodistes i artistes. També hi ha botiguers i l'Aleix que treballa pel seu compte. De fet, amb un cop d'ull podem copsar la *segregació ocupacional* entre els personatges femenins i els masculins. *Els oficis de les dones són* -en una proporció més elevada que no pas els dels homes- *treballs no qualificats* i, per tant, més mal pagats. Isabel és l'única dona que exercirà una professió liberal, mentre que entre els homes és majoritària aquesta categoria socioprofessional<sup>49</sup>.

Ara passem a analitzar la diferent situació laboral de les dues protagonistes. La Marina abans de ser una dona "mantinguda" per l'Aleix -tal com s'inicia l'obra- treballava, tot i que no es concretitza en quina feina. Factors socioeconòmics i culturals determinen que es converteixi en dona "pagada", encara que ella, Marina, no considera que sigui un treball.

<< -Què importa? ¿A vostè què li importa, si em queixo o no? Que no té els diners de l'Aleix? La qüestió és anar-lo xuclant i veure si el pesco a l'últim, oi? I doncs, dona!.>> (36).

<< Jo l'estimava, l'Aleix; ell era l'única persona que m'estimava... encara m'estima; ves si m'estima que em manté. Li dóna una dispesa, a la meua mare; és per això que no em cal treballar. Em vesteix i tot.>> (13).

L'autora considera irracional la vida que porta la Marina per la seva dependència amorosa i econòmica respecte als homes, motius de la seva insatisfacció personal. D'aquesta manera, quan l'amor passional amb el Jaume s'enfonsa i es troba desvalguda i perduda, només el treball i una bona dosi de comprensió i afectivitat -paper que en la novel·la s'atribueix a Isabel- l'ajudaran a sortir-se'n, de la crisi. La recerca d'una feina remunerada a París representarà el trencament amb la seva pròpia història personal, la ruptura amb el passat. I a la vegada, significarà el retorn al món laboral d'una dona sense qualificació amb els obstacles que això comporta (sensació d'inseguretat, baixa retribució, etc.). De fet, és la història individual alhora que col·lectiva d'un bon nombre de dones de l'època, les quals trobaran en el *treball a domicili* -confecció- pràcticament l'única via d'accés al mercat laboral.

---

<sup>49</sup> És possible que M.T.Vernet ens proporcioni informació sobre la realitat de l'època pel que fa a les dificultats d'accés de les dones a una educació adient i a una capacitació professional i, consegüentment, a un treball qualificat a més de reflectir l'escassa obertura de noves professions.

<<Al cap de pocs dies la Sra. Plantada dugué l'encàrrec de tricotar un vestit i una capeta per a l'infantó d'un matrimoni tarragoní que s'havia establert de poc als afores de París. (...) Passà una setmana sense voler sortir, treballant de pressa, al començament amb neguit, després ja trobant-hi gust i consol (...) Els diners, que rebé de mans de la Sra. Plantada, li feren venir llàgrimes als ulls. >> (124-125).

A París havia après la confecció de models nous, maneres de cosir, etc. que ben aviat li proporcionaran un treball remunerat quan torna a Barcelona. Per a la Marina, obtenir una feina significava mantenir la seva independència econòmica, símbol de la posterior llibertat espiritual. Per aquest motiu, com el seu salari era baix, va aprendre de camiseria i fins i tot es va comprar una màquina de cosir. Així, l'èxit professional -dins les seves possibilitats- l'aconseguirà treballant a domicili en el ram de la confecció per una gran empresa. D'aquesta manera, assoleix la satisfacció personal i la integritat com a dona.

<<I Marina semblava renéixer, haver-se completament adaptat a l'actual manera de viure. Ella també treballava intensament; havia aconseguit d'entrar com a camiseria en una casa important que es dedicava especialment a la venda a l'engròs, i que tenia a dotzenes d'obreres que treballaven a domicili i a preu fet. Marina feia amb gust el treball delicat -camises de seda- i com que guanyava bastant i la mare no es planyia, (...) es sentia feliç i cantava tot el dia mentre el motoret li feia marxar la màquina. >> (254).

Contràriament, el model de dona que proposa l'autora, Isabel, es dedica a estudiar, a la investigació, per la qual cosa rep alguna "ajuda" familiar en forma de diners. Per aquest motiu viatja a Europa i comença a presentar els resultats de les seves recerques amb èxit. L'estudi - com ja sabem- l'absorbeix moltes hores. La racionalització en la planificació del treball i del camí a seguir són valorats positivament per l'autora.

<<L'estudi li absorbia moltes hores. S'apassionà per les recerques minucioses de la historiografia (...). Finitos els estudis començaren [amb el seu germà Eloi] els viatges per Europa, junts o separats; vingué la joia de les troballes, el descobriment d'ambients nous i noves terres, els primers èxits en presentar els resultats en modestos articles i monografies. (...) Aquest hivern Isabel era a París treballant amb uns manuscrits de la Biblioteca Nacional, d'octubre a juny. Després pensava passar tot l'estiu, (...) al poble amb els pares i l'hereu, (...) preparant calmosament un treball de certa importància per al qual ara prenia notes. >> (74-75).

### **6.3.5.2.2.- Les condicions socials del treball remunerat**

En la novel·la hi ha poques referències pel que fa a aquest tema. Si de cas només dir que Marina emmiralla -implícitament- la precarietat, els sous baixos i les llargues hores de feina característics del treball a domicili que, com sabem, era l'opció laboral preferent de les dones en aquella època. Per contra, les condicions socials del treball d'Isabel són òptimes. Sense massa dificultats econòmiques pot accedir a una educació i formació adient. El seu treball qualificat li proporcionarà l'exercici, en un futur proper, d'una professió liberal reconeguda.

Quant a la situació geogràfica del lloc de treball cal diferenciar entre les dues protagonistes. La Marina treballa en la seva pròpia casa i quan està a París la feina també la realitza a casa dels Plantada. En canvi, la Isabel la realitza a la Biblioteca Nacional de París, a la seva llar o a casa d'alguna amiga. Per accedir al treball hi van a peu, en tramvia i, a París, en metro.

Per acabar aquest apartat hem de destacar l'absència de dones -en la novel·la- que "ajudin" al treball del marit o company.

### **6.3.5.3.- Els espais de les relacions socials i les xarxes de relacions personals**

Les xarxes de relació social estan determinades pels constants canvis d'espais de residència i, consegüentment, del seu allunyament de la família (especialment en el cas de la Isabel). Tot i això, creiem que les formes de relació social de les barcelonines i barcelonins encara estaven molt vinculades a la comunitat més immediata: la família extensa. I en aquestes circumstàncies, potser *les relacions socials més freqüents eren les persones del barri on es residia temporalment*. A París, per exemple, on no hi ha presència de parents, ambdues protagonistes viuen les relacions de barri i d'amistat, que són els vincles més semblants a les relacions familiars. La majoria són properes al lloc de residència, però també hi ha algun cas - la llar dels Andréa- en què s'han de desplaçar en metro perquè estan als afores de la ciutat.



Val a dir també que alhora s'observen *noves formes de relació social, basades en la pràctica de l'esport i en qüestions de feina*, més característiques de societats postindustrials. En aquest sentit, un espai públic de relació entre les dones fou el tennis, lloc on es generaven altres relacions a les simplement esportives<sup>50</sup>.

<<Jugaren el set, es vestiren novament, i després van asseure's a l'ombra dels plàtans. (...)  
- Totes ens van fallant -digué Isabel, mentre la dona els servia una beguda fresca.- De les antigues, només som dues o tres, i vénen poc (...).  
-Escolta.- Li posà una mà al braç.- Voldria saber tu què faries.  
[Marina] Li explicà la seva situació en pocs mots expressius>> (54-55).

Un dels espais en el qual s'estableixen les xarxes de sociabilitat, a París, era a casa dels Plantada<sup>51</sup>. Era un espai obert per les relacions de veïnatge, d'amistança i de gent de pas -espanyola- que viu a París. Per tant, és un espai on les persones trobaran amistança, relació social i solidaritat en els moments difícils. Per a la Isabel, a més a més d'aquests trets característics és un lloc plaent que simbolitza el caliu familiar en una ciutat estrangera.

<<Eren uns dels vius plaers d'aquest hivern, les reunions del dissabte a casa els Plantada, el vell matrimoni que en els vint anys de viure a París havien acollit tots els compatriotes de pas, els havien encarrilat i ajudat (...).>> (77).

Les dones a casa del Plantada compaginen la relació social entre elles i ells amb les tasques domèstiques (triar mongetes, fer ganxet, etc.). És a dir que dones i homes, indistintament, ocupen l'espai d'esbarjo i de relació social, tot i que existeix una clara divisió per gènere de les activitats que s'hi realitzen.

Marina també establirà relacions socials, basades en l'amistat, a partir dels espais de lleure que ofereix la ciutat de París. Així, per exemple, prenent el sol al Parc de Monceau coneix el veïnatge de la zona on habita. A Barcelona, quan vivia al Paral·lel tenia un cercle d'amistats amb artistes -dones i homes- i quan es traslladà a Horta, també, va cultivar noves amistats entre el veïnatge, amb el qual després compartirà activitats de lleure.

---

<sup>50</sup> Veure la interpretació feminista sobre el tipus de relacions que generen aquests espais d'esbarjo en l'apartat 2.2.1.3 d'aquesta tesi.

<sup>51</sup> Un altre espai de relació i d'amistança serà la casa dels Andréa, de vida més bohèmia.

### 6.3.5.3.1.- Les xarxes de solidaritat

En les xarxes de solidaritat generades a partir de les dificultats quotidianes, trobem certes diferències si l'acció està ubicada a Barcelona o a París. A Barcelona, Marina quan està malalta és ajudada per la seva mare. En canvi, quan té dificultats personals o econòmiques per tornar de París ha de recórrer a l'amistat. De fet, *a París els vincles de parentiu perden protagonisme i en guanyen altres, com el de l'amistat, especialment, i el veïnatge*. Ara bé, tot i que tenim poques dades per a demostrar-ho, la importància dels vincles de parentiu encara constitueix, en el context de la novel·la, una peça clau en les xarxes de solidaritat. A tall d'exemple, cal dir que quan Marina s'assabenta que la seva mare està a l'hospital, Isabel li aconsella el *què* s'ha de fer i no hi ha cap dubte que la integritat moral passa per anar a tenir-ne cura.

És la relació d'amistat i solidaritat d'Isabel vers la Marina el que facilita que se l'endugui a casa seva, que tingui cura d'ella. A partir de llavors, Isabel la inicia en el lent procés de la seva recuperació moral: *estimació per la vida i per la seva pròpia dignitat*, per conèixer nova gent, per la lectura de llibres que ella mateixa triava. Les relacions entre les dues són gairebé *maternofiliats*: Marina és feble, té por i dubtes, i cal atendre-la i consolar-la. Tot i que li inculca dignitat i orgull, Isabel és conscient dels límits de la protecció i, ajudant-la a trencar amb el passat, representa la veu de la consciència de la Marina.

<<Calia no abandonar l'actitud de tendresa sol·lícita, com envers un infant convalescent: calia oblidar les coses pròpies, ofegar la felicitat pròpia per no ofendre; calia estimar amb delicadesa per no humiliar (...) Calia també no envilir-la a llàstimes. Una difícil mesura d'amor (...)

Al capdavant només ets una víctima! A Aleix t'hi van vendre; Jaume no t'ha comprat... tu no ets una dona que es ven! Tu ets tan digna com qualsevol altra -si et saps treure aquestes manies de sobre! (...).

Marina, nineta, escolta. No ho has de dir mai: sóc sola. Has de dir: sóc lliure!>> (123-124).

A París també trobem que les relacions veïnals suposen, solidaritat i ajut quan les circumstàncies són adverses (mort d'un conegut, quan envaeix la solitud i la melangia, fer de cangur de les criatures, anar a comprar a la plaça...):

<<A primeries de març, el vell morí d'un atac de feridura fulminant. Jaume i Marina compliren com a bons amics, vetllaren el cadàver, ell ajudà a les inevitables diligències, ella es féu útil cosint i tricotent les robetes de dol per als menuts >> (68).

### **6.3.5.3.2.- L'associacionisme**

Només hem trobat una referència explícita -al final de l'obra- a l'associacionisme obrer d'aquella època. Entre les noves amistats veïnals de la Marina quan torna a Barcelona hi ha un personatge que simbolitza la presència del discurs obrer:

<<El cunyat no creia en polítiques ni estava per altres ideals que no fossin el millorament econòmic de l'obrer. El marit el tractava de burgès més infecte que els burgesos, de màquina de menjar i dormir. Ell volia tant com l'altre una major equitat en la distribució de la riquesa; però considerava que això no era res si no anava acompanyat d'una més gran passió pels ideals alliberadors. La gran conquesta a emprendre era la llibertat, la dignitat de l'home. >> (241-242).

En la dècada de 1930, a Catalunya, l'associacionisme femení era qualitativament i quantitativament important perquè era una forma de transgredir les relacions de gènere vigents que afectaven tant l'àmbit públic com privat de la societat i la divisió de l'espai urbà que se'n deriva.<sup>52</sup> En efecte, la novel·la reflecteix el costum de les dones de classe mitjana i alta d'associar-se en clubs esportius i les possibilitats d'autonomia que ofereixen aquests espais respecte al cercle familiar més immediat. El cas de la Marina és prou evident: serà en el tennis -espai d'àmbit públic on s'establiran vincles de relació personal- on confrontarà els seus dubtes personals i les seves contradiccions. Serà l'espai, doncs, a partir del qual podrà expressar la seva insatisfacció personal i iniciar la seva transformació personal.

No obstant això, no hi ha cap al·lusió al dret de vot, ni cap personatge femení que participi en la vida política, ni tampoc cap associació tradicional de participació ciutadana (sindicats, partits polítics i associacions solidàries), elements molt definitoris de la societat de l'època. Com apunta Charlon (1990, pp.80), és d'estranyar, però, que M.T. Vernet hagi escollit personatges femenins tan llunyans a les transformacions pel que fa a la condició de les dones

---

<sup>52</sup> Per aprofundir en aquest tema consulteu Luna & Macià (1988).

en la societat espanyola, i els nous drets. Sens dubte, cal pensar un cop més que el *tema principal de l'obra* -i el que més preocupa a l'autora - *és la problemàtica dels sentiments i les relacions afectives amb els homes, base -segons la mentalitat de l'autora- de la possible dependència i subordinació del col·lectiu femení respecte al masculí.*

Les cartes i el telèfon constitueixen els vincles de relació a través dels quals es poden establir altres contactes personals fora de l'àmbit quotidià. Aquest és el cas de la Isabel amb el seu germà, que estudia a Berlín, i que per mantenir el contacte entre ells i planificar les vacances ho realitzen a través de cartes. El telèfon -innovació tècnica encara no generalitzada en les cases- també és un mitjà de comunicació usual entre Jaume i Marina per a les seves cites amoroses.

#### **6.3.5.4.- Els espais i les formes de lleure a la ciutat**

##### **6.3.5.4.1.- El lleure a dins de casa**

En un principi, els hàbits de lleure de les protagonistes són diferents perquè els hem de relacionar sobretot amb el nivell socioeconòmic i cultural. La relació d'amistat però, condicionarà que la classe d'activitats i hàbits de lleure s'assemblin cada cop més, llevat de certes particularitats pròpies dels personatges que caracteritzen les seves formes d'esbarjo individualitzades.

Per a la Isabel, la casa és un àmbit de treball i de lleure en la qual realitza les activitats següents: pensar, estudiar, llegir, xerrar, tocar el violí, treball domèstic, etc. En aquest sentit, una de les formes d'entreteniment més ben expressats per l'autora és el plaer dels sentiments que inspiren les peces musicals:

<<A la nit Isabel tragué el violí. (...) Marina escoltà, els ulls closos i en silenci, unes romances sense paraules de Mendelsson. La dolça tristesa, el desesper contingut i somrient, eren coses noves per a ella, acostumada a l'impudor del gest massa expressiu, a la ganyota truculenta. >> (125-126).

Pel que fa a la Marina, abans de conèixer la Isabel, no tenim notícies de les activitats que realitzava a casa amb la seva mare. Més aviat, vivia de portes enfora i, per tant, hi era poc. Quan és a París, l'autora ja ens parla del que efectuava: llegir, regar plantes, pensar, cosir, ballar, escoltar música, etc. D'aquesta manera, l'espai domèstic es va convertint per a ella, també, en un àmbit de treball i de lleure. Ara bé, quan torna a Barcelona i conviu amb la mare, l'espai domèstic serà més un espai de treball que no pas d'esbarjo.

Tant una com l'altra *disposen de temps lliure* (propri): Isabel estudia, Marina inicialment és una dona "pagada" i després el treball temporer a domicili li permet èpoques en què fins i tot s'avorreix. Ambdues no tenen criatures i, per tant, poden disposar de major temps lliure. Tot i que a dins la llar realitzen activitats en presència una de l'altra, cal remarcar que tenen caràcter solitari, són *formes de lleure individualitzades*.

#### **6.3.5.4.2.- El lleure fora de casa**

La novel·la es caracteritza, sens dubte, per una major sensació de llibertat que en el cas de *La fabricant*, com si la societat reflectida fos més desimbolta, o menys encarcarada, i les dones ocupessin més espais de l'esfera pública. Les activitats més freqüents són: *passejar* (Passeig de Gràcia i Rambla), *anar de visita* (majorment a casa d'amics o amigues o veïns, especialment a París), *assistir a algun tipus d'espectacle*, *anar a la platja o a un balneari o a una piscina o a ballar, jugar una timba de cartes o a escacs a casa d'alguna veïna i jugar al tennis*. Ocasionalment, el *fer turisme* és una altra forma de lleure, típica de les classes benestants.

Marina i Isabel comparteixen sovint el lleure: van a passejar pels jardins o al riu a París, s'asseuen en un banc i << treuen la feina: un ganxet Marina, un llibre i quartilles Isabel.>> (pp.117). Tot i que s'ha trobat una al·lusió concreta a les diferents formes d'entreteniment segons el sexe, sembla com si l'autora ens explicités que les dones adopten amb normalitat pautes de lleure que abans eren considerades com a típicament masculines.

<<Algunes vetlles, després de sopar, la parella baixava. La dama i Marina jugaven a escacs; els homes parlaven. El vell era professor de química, i amb Jaume, que es dedicava a la química industrial, tenien llargues converses i fins amables discussions...>> (67).

<<L'endemà, a la platja, sota un sol ardent. A prop, entre els pins, només dos cotxes. A la ratlla entre platja i bosc, una cabina de lona, un ample para-sol. A la seva ombra quatre homes molt bruns, vestits amb un simple slip, jugaven a cartes damunt d'un caixó; al sol una parella, una altra noia que parlava amb Marina. El sol cremava, les barques tombades a la platja (...). Marina reia ... mentre mirava Oleguer, que venia del bar, encorbat amb el pes d'una galleda plena de cerveses en gel. >> (23-24).

En general, el lleure fora de casa -encara que sigui en un espai interior- *es comparteix amb les amistats o el veïnatge*. Certs espais permeten diverses activitats: és el cas de les reunions i activitats que es realitzen a casa els Plantada -amics de París-, on trobem les protagonistes entretingudes tant en una lectura de versos com a aprendre punts de ganxet, fórmules de cuina o petar la xerrada amb els amics i les amigues (165).

#### **6.3.5.4.3.- Els espais de lleure a la ciutat**

*El carrer, les cases particulars, els espais urbans d'esbarjo (espectacles -cinema i teatre-, parcs, tennis, piscines, balnearis, bars, ballar sardanes, etc.)* són els espais de lleure que ofereixen tant Barcelona com París a la seva ciutadania i que són utilitzats indistintament per homes i dones. Només un cop se'ns descriu les esglésies orientals -a París- com espai d'esbarjo durant una Setmana Santa, més com a curiositat exòtica que no pas una altra cosa, element que fa pensar en la voluntat de l'autora de presentar-nos una societat de formes molt més laiques i plurals que en èpoques anteriors.

<< Per Setmana Santa vingué l'Eloi (...). Ells dos i Raimond es dedicaren a seguir les cerimònies religioses en les diverses capelles de cultes orientals: St. Julien le Pauvre, catòlica grega, on els cants a l'uníson tenien un estrany sabor com de "cante jondo" ennoblit i patètic; la capella armènia; l'ortodoxa romana, on sentiren uns cors ben acceptables d'estudiants romanesos (...) >> (84).

Un dels barris populars barcelonins que l'autora s'esplaia més a descriure a qualsevol moment del dia, però especialment durant la nit, és el del Paral·lel. Cal destacar que en aquestes descripcions no es transmet cap sentiment de por ni d'inseguretat per la seva utilització al vespre.

<< Sortí al balcó xiulant i encengué una cigarreta. A baix començava l'animació nocturna; els bars i cinemes i cabarets enlluernaven amb el parpellejar dels anuncis cridaners; els aparadors lluien amb tot l'esclat de les quincalles i les sedes artificials; les dones s'empentaven per les voravies (...). Tot eren preparatius per a la nit: l'hora de viure. Marina volia pau a casa i brogit a fora (...). >> (36).

Els retrats de la Marina al seu <<niu d'amor>> ens dóna idea de la multiplicitat d'activitats, especialment esportives, que les noies feien en l'esfera pública de la societat. La major part d'aquestes activitats es practicaven fora del barri de residència de les protagonistes, indicatiu que demostra el creixement urbà sofert per la ciutat de Barcelona per bé que hi ha moltes zones encara no del tot urbanitzades com Vallcarca, Horta en les quals hi ha prats que són utilitzats per a lleure.

<<Marina jugant a tennis, Marina a punt de capbussar-se, en una cursa de natació (...) Marina amb els esquís a coll i un bonet de pell blanca (...), Marina vestida de carrer, (...) Marina sempre.>> (28-29).

<<Marina proposà d'acabar la tarda en uns prats florits de margarides d'or i ginesta, que dominen la ruta d'Horta i tota l'estesa de cases fins a Badalona i la suau verdor de les muntanyes fins a la mola boirosa del Montseny. Marina havia remarcat el lloc, silenciós però no desemparat, i alguna tarda s'hi duia la feina i, asseguda dalt el marge, mirava, mentre les agulles corrien d'esma, els tramvies i autoòmnibus als seus peus, la verdor dels horts (...).>> (222-223).

Finalment, una de les característiques en la descripció dels espais de lleure són les olors de les flors i els arbres de la ciutat.

<<Bufava un vent suau i humit que semblava aixecar-se del mateix riu pàl·lid d'argent, i en duia olors fresques d'aigua, olors barrejades de prada i de port. Aquell era el vent autèntic de maig, fiblador i geliu a estones, saborós, palpable entre els dits, el vent de l'aventura i l'alegria de maig. (...) Venia d'ací, la intensa olor dels castanyers florits; i a terra hi havia una escampadissa de flors en nevada blanca i rosa que donava una fresca sensació d'intimitat femenina.>> (142-143).

## 6.4.- Recapitulació

La generació de narradores de la II República objecte del nostre anàlisi (M.T.Vernet, A.Bertrana, A.Murià, C.Monturiol, M.Rodoreda, R.M.Arquimbau) també utilitzen la literatura per a mostrar nous referents vitals i literaris per a les dones. Introdueixen un model literari de dona que ja s'ha després de certs aspectes de la ideologia de la domesticitat i feminitat lligada a "l'àngel de la llar" –característiques del discurs femení tradicional-, que busca insertar-se plenament en els més moderns discursos culturals femenins dominants en l'Europa occidental. Un discurs més adient, des d'un punt de vista social i de gènere, a uns ideals de societat més laica, democràtica, igualitària i justa, en el qual també s'integren elements d'una ideologia nacionalista.

La producció literària d'aquestes novel·listes deixa una visió col·lectiva d'elles mateixes, un discurs propi, que es mostra partidari de la independència econòmica de les dones, pilar fonamental per a poder assolir una nova integritat moral a l'hora d'encarar-se amb dignitat a les transformacions sofertes per la seva societat. Objectiu que alhora engloba, de forma explícita –com en el cas de *Les algues roges*-o implícita, una crítica a les bases econòmiques, socials i familiars de l'educació femenina de totes les classes socials, i constata les dificultats de trobar treball remunerat per a les dones no qualificades que s'incorporen tard al mercat laboral. Un discurs que també reuneix elements d'una nova identitat sexual femenina més autònoma, pròpia i lliure, que suposa un trencament amb la tradicional dependència afectiva o emocional de les dones respecte als homes.

Totes les escriptores d'aquesta segona generació, igual que la precedent, expliquen històries de dones, però, també abracen -com M.T.Vernet- una sèrie d'aspectes relacionats amb l'anàlisi de la qüestió femenina, vista des d'una perspectiva diferent. Les seves narracions conceben la *recerca* d'una nova identitat femenina i forma de viure per a les dones, simbolitzant així una *alliberació* respecte de la vida traçada segons els estereotips de la feminitat. El discurs social i literari que proposa M.T.Vernet, per exemple, mostra l'esclat d'un nou sistema de valors, on la sexualitat és el seu eix vertebrador i innovador i, per tant, ocupa un lloc central en el discurs amb la voluntat explícita de no ser silenciada. A diferència



de la generació anterior, els seus models literaris opten per altres vies que no són ni el matrimoni ni la maternitat, i caracteritzats per la seva asexualitat i el enfrontar-se soles a la societat, proposen transgredir la norma social vigent (en especial en els conceptes de virginitat, amor i amistat entre les dones i els homes). Una asexualitat que es podria interpretar de dues maneres. D'una banda, la negació dels plaers del propi cos femení mentre no arribi l'amor total, que no s'ha d'identificar amb l'amor passional; de l'altra, estaria més relacionada amb el desajust que suposa l'opció triada per la protagonista respecte als continguts atribuïts en aquella època al gènere femení, des del qual es pot construir més lliurement una nova identitat femenina.

Aquests nous plantejaments possiblement requerien, segons l'autora, espais ciutadans inèdits on ubicar aquesta "altra" manera d'entendre la sexualitat femenina. Per aquest motiu, situa a Vallcarca el "niu d'amor" on s'estableixen relacions sexuals al marge del matrimoni, ja que no es podia localitzar entre d'altres barris de la ciutat, ni en el districte Vè ni en el Paral·lel perquè l'imaginari col·lectiu de la ciutadania l'identificava gairebé sempre amb la prostitució, els baixos fons i el món de la faràndula, tampoc en l'Eixample ja que era on residia encara part de la burgesia i molt menys a Ciutat Vella, zona conflictiva per ser un barri que integrava elevats contingents de població immigrant. Calia, doncs, buscar un districte nou en els marges d'aquesta creixent ciutat, encara no del tot construït o configurat, on el teixit urbà estigués per fer i per consolidar, on la memòria individual i col·lectiva posterior de la ciutat pogués incorporar noves relacions sexuals.

Per tant, el marc temàtic i espacial de les narradores dels anys 30 s'amplia respecte a la generació precedent ja que les dones han guanyat llibertats i accedeixen a nous espais d'actuació. Si M.T.Vernet i A.Bertrana, entre d'altres de la seva generació, escriuen llibres de viatges, és perquè des de feia pocs anys les dones havien conquerit el dret a anar soles pel carrer, a trepitjar nous espais i accedir a nous àmbits d'actuació, al marge de l'estrictament domèstic. Moltes d'aquestes escriptores, com A. Bertrana, assumeixen el nou discurs feminista tant en

l'escriptura com en la seva vida (social i interior), característica que en la generació precedent només seria aplicable, segons Bieder (1998), a Emília Pardo Bazán. A l'igual que les narradores castellanès d'àmbit estatal, combinaran la pròpia creació literària amb

l'activisme social i cultural. Saben aprofitar-se dels espais urbans creats per la generació precedent i dels quals participen i, alhora, inventen i originen altres espais culturals, lúdics i polítics de i per a les dones. D'aquesta manera, una part del casc antic de la ciutat de Barcelona va ser ocupat per les activitats i les entitats (*Lyceum Club, Institut de Cultura i Biblioteca Popular de la Dona, Club Femení i d'Esports*) que sovintejaven aquestes dones artistes establint-se una relació fluctuant fructífera entre elles i aquestes mateixes institucions, molt properes unes de les altres. Tot i això, cal tenir present que el feminisme defensat per la intel·lectualitat femenina catalana dels anys 20 i 30 des de posicions ideològiques ben diverses dins del corrent progressista de pensament, no vindicava realment una transformació profunda del sistema patriarcal, una emancipació femenina real des de la perspectiva d'avui, sinó una feminitat igualment construïda a l'entorn de la maternitat. Era un feminisme nacionalista, moderat i més social que polític des del punt de vista del gènere.

Es converteixen en agents del canvi social en estar preparades culturalment per expressar literàriament els signes de canvi de mentalitat sobre la condició femenina i en poder proposar una gran varietat d'alternatives a la identitat femenina. Com a ciutadanes i consumidores d'espai, reafirmen també el seu paper protagonista ja que el seu activisme social i cultural possibilitarà la creació d'entitats urbanes dirigides i gestionades per les dones, on s'intercanviaran experiències personals i col·lectives intergeneracionals, com és el cas de C.Karr, A.Bertrana i la pròpia M.T.Vernet. Ara bé, tot i el nou marc legislatiu republicà, la vida quotidiana de la major part de les dones va canviar poc. La mentalitat social encara estava impregnada en el model cultural que les defineix per la seva maternitat i el seu estat civil. La seva integració, doncs, a l'àmbit públic en els camps de la cultura, del <<treball>> i de la política va ésser més difícil del que aparentment la legislació mostra i, en conseqüència, un nombre important d'elles el viuen i l'utilitzen de manera parcial. L'existència literària d'aquesta generació, però, malauradament, va ser efímera ja que la Guerra Civil va estroncar les seves possibilitats creatives i en la dictadura franquista van ser "silenciades, exiliades i oblidades", com si mai no haguessin existit.

## 6.5.- Referències bibliogràfiques

**ALBET, Abel & GARCÍA RAMÓN, Maria Dolors** (1998), "Reinterpretando el discurso colonial y la historia de la geografía desde una perspectiva de género", dins **NOGUÉ, J. & VILLANOVA, J.L. (eds.)**, *España en Marruecos (1912-1956). Discursos geográficos e intervención territorial*, Ed.Milenio, Lleida, pp.55-71.

**BENERÍA, Lourdes** (1977), *Mujer, economía y patriarcado durante la España franquista*, Ed. Anagrama, Cuadernos Anagrama, Serie Documentos, nº 151, Barcelona.

**CAMPILLO, María** (1986), "Introducció", dins **VERNET, M.Teresa**, *Les algues roges*, Ed. LaSal, Ed. de les dones, Col. Clàssiques Catalanes, nº12, Barcelona, pp. 7-31.

**CAMPOAMOR, Clara** (1981), *El voto femenino y yo*, Ed.LaSal, Ed. de les dones, Barcelona.

**CHARLON, Anne** (1990), *La condició de la dona en la narrativa femenina catalana (1900-1983)*, Ed. 62, Llibres a l'Abast, nº256, Barcelona.

**DEL VALLE, Teresa** (1997), *Andamios para una nueva ciudad. Lecturas desde la antropología*, Ed. Cátedra, Madrid.

**DOMÍNGUEZ, Pilar** (1991), "La Segunda República", dins **ANDERSON, Bonnie S. & ZINSSER, Judith**, *Historia de las mujeres: una historia propia*, Vol. 2, Ed. Crítica, pp.634-640.

**FAGOAGA, Concha** (1985), *La voz y el voto de las mujeres. El sufragismo en España 1877-1931*, Ed. Icaria, Col. Antrazyt, nº 39, Barcelona.

**GARCÍA RAMÓN, Maria Dolors** (2002), "Viajeras europeas en el mundo àrabe: un análisis desde la geografía feminista y poscolonial", *Documents d'Anàlisi Geogràfica*, nº 40, UAB i Universitat de Girona, Bellaterra, pp. 105-130.

**HURTADO, Amparo** (1998), "Biografía de una generación: las escritoras del noventa y ocho", dins **ZAVALA Iris M.** (coord.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, Vol. V, *La literatura escrita por mujer (del s.XIX a la actualidad)*, E. Anthropos, Col. Cultura y Diferencia, Pensamneto crítico-Pensamiento utópico, nº101, Barcelona, pp.139-154.

**KARSTEN, Lia & MEERTENS, Donny** (1991-1992), "La geografía del género: sobre visibilidad, identidad y relaciones de poder", *Documents d'Anàlisi Geogràfica*, nº 19-20, UAB, Bellaterra, pp.181-193.

**LEÓN, María Teresa** (1999), *Memoria de la melancolía*, Ed. Galaxia Gutenberg, Barcelona.

- LUNA, Joana & MACIÀ, Elisenda** (1988), "L'associacionisme femení: catolicisme social, catalanisme i lleure", dins **NASH, Mary (eds.)**, *Més enllà del silenci: les dones a la Història de Catalunya*, Comissió Interdepartamental de Pomoció de la Dona, Barcelona, pp.227-242.
- NASH, Mary** (1988), "Treball, conflictivitat social i estratègies de resistència: la dona obrera a la Catalunya Contemporània", dins **NASH, Mary (eds.)**, *Més enllà del silenci: les dones a la Història de Catalunya*, Comissió Interdepartamental de Pomoció de la Dona, Barcelona, pp. 243-264.
- NASH, Mary** (1989), *Las mujeres en la Guerra Civil*, Ministerio de Cultura, Madrid.
- NASH, Mary** (1995), "Identitat cultural de gènere, discurs de la domesticitat i definició del treball de les dones a l'Espanya del s.XIX", *Documents d'Anàlisi Geogràfica*, n° 26, UAB i Universitat de Girona, Bellaterra, pp.135-146.
- NOGUÉ, Joan & ALBET, Abel & GARCÍA RAMÓN, Maria Dolors** (1996), "Orientalisme, colonialisme i gènere. *El Marroc sensual i fanàtic* d'Aurora Bertrana", *Documents d'Anàlisi Geogràfica*, n° 29, UAB i Universitat de Girona, Bellaterra, pp.87-107.
- PÉREZ, M<sup>a</sup>Teresa** (1996), *Historia de España del siglo XX*, Ed. Crítica, Barcelona.
- REAL, Neus** (1998), *El Club femení i d'Esports de Barcelona, plataforma d'acció cultural*, Ed. Publicacions de l'Abadía de Montserrat, Biblioteca Serra d'Or, Barcelona.
- RIVERA, María-Milagros** (1990), "Egeria: el viaje", dins **RIVERA, María-Milagros**, *Textos y espacios de mujeres. Europa s.IV-XV.*, Ed. Icària, Col. Antrazit, n°56, Barcelona, pp.39-50.
- SEGURA, Isabel** (2000), "Itinerarios literarios y urbanos", dins **ZAVALA, Iris M.**, *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua catalana, gallega y vasca)*, Vol. VI, Col. Cultura y Diferencia, Pensamiento crítico/Pensamiento utópico, n° 112, Barcelona, pp.76-83.
- SCANLON, Geraldine M.** (1986), *La polémica feminista en la España contemporánea (1868-1974)*, Ed. Akal, Col. España sin espejo, Madrid.
- SUBIRATS, Marina & MASATS, Marta & CARRASQUER, Pilar** (1992), *Enquesta de la Regió Metropolitana de Barcelona, 1990. Condicions de vida i hàbits de la població*, Vol. 6, Les condicions de vida de les dones a la ciutat de Barcelona, Ajuntament de Barcelona, Inem, UAB.
- VERNET, M.Teresa** (1986), *Les algues roges*, LaSal, Edicions de les dones, Col. Clàssiques Catalanes, n°12, Barcelona.

## Capítol 7. La postguerra i *Nada* de Carmen Laforet

*És cert que a la nostra generació no fantasejàvem, no imaginàvem, però, també ens vam acostumar a viure molt tancats. Era el que ens passava a nosaltres, que ens tancàvem, perquè les coses de fora les trobàvem horribles i per altra banda ens reconeixíem, ens visitàvem l'un a casa de l'altre, ens llegíem el que escrivíem, perquè com que no podíem publicar ens ho llegíem.*

Capmany, Maria Aurèlia (1991), *Montserrat Roig, ofici i plaer de viure i escriure*, pp.17

### 7.1.-Introducció

El primer apartat del capítol té per objectiu contextualitzar l'època que relata i viu Carmen Laforet en la seva novel·la *Nada*, anys marcats per una repressió sociocultural i política i uns canvis legislatius que afecten de manera directa l'estatus de les dones i, en especial, de les escriptores.

Partint d'aquesta finalitat, també s'han utilitzat les percepcions i les vivències que l'escriptora M.A.Capmany té sobre aquest període de la nostra història més recent en la seva producció literària de memòries, ja que la seva perspectiva -a banda de les peculiaritats pròpies del personatge- incorpora la visió de les escriptores i escriptors en llengua catalana, col·lectiu que en el context de la immediata postguerra pateix una problemàtica diferent a l'hora de mantenir-se econòmicament de l'ofici d'escriure a la de narradors i narradores en llengua castellana, com és el cas de C.Laforet.

Val a dir, un cop més, que no es pretén donar una visió exhaustiva del context històric que van viure les escriptores objecte de la nostra recerca com a dones i ciutadanes, sinó que proporcionarem algunes de les característiques socials i culturals que creiem que

poden determinar el seu univers mental com a creadores d'un entorn urbà concret recreat literàriament. Aquesta contextualització, doncs, és parcial i només es veurà completada en aquest mateix capítol en l'apartat 7.3 quan s'analitzi pròpiament la novel·la *Nada*, segons el guió de lectura prèviament elaborat i ja esmentat en el capítol 3, que si es vol es pot consultar en l'annex 2 d'aquesta tesi.

Cal saber, finalment, que la publicació de *Nada* va impactar en la societat de dins i fora de l'Estat espanyol<sup>1</sup> i, especialment, en els joves cercles literaris existents de l'època. Ignacio Aldecoa, Carmen Martín Gaité i Rafael Sánchez Ferlosio, per exemple, van restar profundament emocionats. Per Martín Gaité que la va llegir a Salamanca quan encara era estudiant de Filosofia i Lletres, i encara que Laforet tenia quatre o cinc anys solament més que ella, es convertí en un referent i un fetitxe literari. <<Desde la lectura de la famosa novela de Carmen Laforet de 1945, algunos jóvenes españoles tendíamos a ver la vida como la representación de algo que no desembocaba en nada >><sup>2</sup>. En aquest mateix sentit, l'escriptora Josefina Aldecoa recordava encara en els anys 80 el que va suposar la novel·la: <<Ya sabéis lo que fue *Nada* para nosotros, y más para nosotras>><sup>3</sup>. Amb raó el cineasta Juan Antonio Bardem definí la seva generació amb <<la generación de *Nada*>><sup>4</sup>. La commoció de *Nada*, de fet, va ser que explicava la realitat que tothom vivia i al mateix temps revelava quelcom més sobre si mateixos, els va il·luminar sobre el que se'ls escapava. Des d'una altra òptica, la importància de la novel·la, per Capmany, radica en la seva autenticitat i en la constatació que si vols publicar a la Barcelona de la postguerra ho has de fer en castellà. Assenyala, també, que sota els auspicis del premi Nadal i del Ciudad de Barcelona neix una nova literatura, una literatura autòctona en llengua castellana<sup>5</sup>.

El capítol també inclou una recapitulació que pretén sintetitzar els elements més importants de la generació d'escriptors de la postguerra i del model literari creat en la novel·la *Nada* de C.Laforet. Es conclou l'apartat amb un llistat sobre les referències bibliogràfiques citades al llarg del capítol.

---

<sup>1</sup> L'autora, des de l'exili, va ser felicitada per diversos escriptors com, per exemple, Juan Ramón Jiménez i Ramón J. Sender (De la Fuente, 2002).

<sup>2</sup> Op.cit, pp.57.

<sup>3</sup> Ibidem.

<sup>4</sup> Op. cit, pp.12

<sup>5</sup> Capmany (1997, pp.81)

## 7.2.- El marc social de les escriptores de la postguerra: Carmen Laforet i Maria Aurèlia Capmany

El context social que viuen les escriptores després de la “Guerra” significa un pas endarrere respecte a l'època republicana a conseqüència de la pràctica política d'un Estat dictatorial,<sup>6</sup> els principis ideològics dels quals es basaven en l'autoritat i la jerarquia, que implicaven dominació i subordinació. Un Estat androcèntric que reforçava els trets fonamentals del sistema patriarcal i en el qual el baró ocupava el centre del sistema social i en torn a ell i per sota d'ell se situaven bàsicament les dones.

La postguerra comportà una duríssima repressió política i cultural contra els partits polítics, així com centrals sindicals i, en general, qualsevol associació que defensés postulats polítics, econòmics, culturals o socials diferents dels que volia el règim. La repressió es dirigí, en primer lloc, a tots els grups que havien lluitat en la guerra contra les tropes nacionals, però també afectà totes aquelles persones que, sense militar en cap organització, havien tingut una trajectòria professional o social que no s'adeia amb la ideologia del règim franquista. Josefina Aldecoa, una de les escriptores en llengua castellana de la generació de postguerra, en el següent paràgraf –clarament autobiogràfic– narra la cruel repressió que van patir les persones, dones i homes, vençudes en la Guerra Civil:

---

<sup>6</sup>Per tal de sistematitzar la repressió, el règim es dotà de mecanismes jurídics, com ara la *Ley de represión contra la masonería y el comunismo* (1940) i la *Ley de Seguridad del Estado*. Milers de persones foren depurades i moltes anaren a la presó o, en el millor dels casos, perderen la seva feina. Davant d'aquesta situació, no ha d'estranyar gens que les presons estiguessin plenes a vessar de detinguts polítics (l'any 1939 hi havia 270.000 presos polítics i el 1943 encara n'hi havia 75.000) i que el nombre de sentències de mort fos molt elevada. La repressió es donà a tots els nivells, però el funcionariat en general i l'ensenyament en tots els seus graus foren dos àmbits on fou especialment intensa. Teresa Pàmies en la seva excel.lent novel.la *Dona de pres*, Ed. Proa, Col. A tot vent, n°170, Barcelona, narra sobre els patiments morals i materials que han de suportar les dones que tenen els marits, germans i/o amics i amigues empresonades per motius polítics. Una vida quotidiana dominada per les gestions que cal emprendre per intentar ajudar-los a sortir-se'n, de la presó (via indult o promovent una amnistia) alhora que buscant-se la supervivència amb què mantenir la família. Per ampliar la informació sobre les presons femenines durant el franquisme vegeu l'excel.lent anàlisi històrica de Di Febo, Giuliana (1979), *Resistencia y movimiento de mujeres en España (1936-1976)*, Ed. Icaria, Barcelona; i l'obra de ficció recent fr Chacón, Dulce (2002), *La voz dormida*, Ed. Alfaguara, Madrid, 5ª ed..

<<En la posguerra no había zonas. Al menos no había zonas visibles. Estaba la única de los vencedores, que extendía su manto plomizo sobre España y una zona negra, subterránea, de calabozos y escondites, en la que habitaban los vencidos. Para nosotros, niños, la guerra había sido excitante, terrible, anárquica. La posguerra fue el comienzo de una sórdida y larga represión. Los reajustes familiares fueron duros. El reencuentro de las familias separadas, la reestructuración de la vida doméstica se iban asumiendo con lentitud. Muchos habían perdido sus trabajos, sus casas, sus enseres en una u otra zona. Había pueblos arrasados, poca comida, racionamientos, mercado negro, tristeza, preocupación por el futuro del mundo.>><sup>7</sup>

A Catalunya, un cop acabada la guerra, la censura i la repressió anticatalana no solament van imposar el silenci per raó de llengua (no estava permès publicar en català) i d'ideologia política, sinó també pel fet de ser dones. La dictadura al restablir un model de dona (esposa-mare) basat en una legislació clarament patriarcal –que reforçava l'autoritat paterna i marital-, relegava les dones a l'àmbit domèstic i a la seva dedicació en les tasques de reproducció social com a feines prioritàries. Un model de dona que es perpetuà al llarg de tota la dictadura i s'anirà configurant a través de la legislació, l'acció de la Secció Femenina<sup>8</sup> i el suport ideològic i pràctic de l'Església catòlica i que afectarà, en definitiva, a l'estatus de les dones<sup>9</sup>.

Aquells desolats anys 40, marcats pel conflicte bèl·lic i la posterior victòria franquista, van provocar un trauma difícil de superar entre els escriptors i les escriptores catalanes, a conseqüència del qual es produirà un buit creatiu en la mateixa evolució de la literatura catalana. Les condicions socio-culturals imposades pel franquisme<sup>10</sup> van tenir un paper negatiu per a la generació de les novel·listes d'abans de la guerra: exiliades o reduïdes al silenci en el seu propi país pararan d'escriure, o bé, esperaran anys abans de tornar a l'activitat literària de forma regular. Tan en unes circumstàncies com en les altres, les capacitats creadores van quedar minvades (Charlon, 1990).

---

<sup>7</sup> Citat a Caballé (1998, pp.124).

<sup>8</sup> Gràcies al Servei Social, la Secció Femenina influí en un nombre molt més ampli de dones que les 600.000 afiliades que va tenir en el seu moment més àlgid. En la dècada dels quaranta, 1.208.654 compliren la prestació i prop de 600.000 realitzaren la part teòrica (De la Fuente, 2002, pp.47)

<sup>9</sup> Domínguez i García-Nieto (1991, pp.641).

<sup>10</sup> La repressió de la cultura i la llengua catalana en els anys immediats a la Guerra Civil va ser tremenda. Es va declarar il·legal tota manifestació de cultura catalana i l'ús de la llengua va quedar limitada, exclusivament, a l'àmbit familiar. Tots els símbols de catalanitat foren prohibits i també ho foren els episodis, les institucions i els personatges representatius de la història de Catalunya. A més, es prohibí la publicació de llibres i periòdics en llengua catalana i també la representació d'obres teatrals en català. Els noms dels municipis i, en general, tota la toponímia fou castellanitzada i es va prohibir la inscripció de noms



La generació d'escriptores d'origen català de l'època republicana que es va quedar a Catalunya patí una doble marginació com a dones i com a catalanes, sobretot les compromeses amb uns valors ètics i cívics esquerrans o "progressistes". Al no poder escriure sobre el que volen ni expressar-se en la seva llengua, se submergeixen en un exili interior. El seu silenci, com afirma Segura (1986), es podria interpretar com una actitud de resistència. En aquestes circumstàncies es troben M.T. Vernet, R.M.Arquimbau, C.Montoriol, A.Murià, A.Bertrana i l'exiliada M. Rodoreda (Charlon, 1990). Silenci literari que es trencarà entorn a 1948 amb l'aparició d'una nova generació de narradores, entre les quals caldria citar entre d'altres *Maria Aurèlia Capmany*, *Cèlia Sunyol*, *Roser Grau*, *Maria Dolors Orriols* i *Maria dels Àngels Vayreda*. Així doncs, des de finals dels anys 40, la literatura de ficció escrita per dones en llengua catalana augmentarà progressivament. En la dècada dels anys 50 continuarà regularment la producció literària de M.A.Capmany<sup>11</sup> i a partir de 1955 la d'A.Bertrana<sup>12</sup>. De manera esporàdica publicaran Víctor Català, M.D. Orriols i R.Grau.

En aquest primer franquisme, paradoxalment, es produirà una valuosa creació literària femenina tant en llengua catalana (C. Sunyol, M. A. Capmany) com en llengua castellana (*Carmen Laforet*<sup>13</sup>, *Carmen Martín Gaité*, *Ana María Matute*, *Josefina Aldecoa*, *Dolores Medio*, *Elena Quiroga*...). Els motius que dóna Charlon (1990) sobre la important presència femenina en la novel·la de postguerra són, en primer lloc, per raons d'ordre econòmic. En aquells anys l'escriptura no dóna ni riquesa ni prestigi i la situació encara presenta més dificultats a Catalunya, on es pràcticament impossible viure d'aquesta professió. S'ha de tenir present també, com apuntaven M.Roig i I.C. Simó (VV.AA, 1985),

---

en català als registres civils. Finalment, es calcula que entre 1938 i 1957 hi hagué a Catalunya unes 3.500 execucions.

<sup>11</sup> Fins els anys 50, amb el relatiu relaxament de la supressió del català, Capmany no va publicar cap de les seves obres escrites, encara que el 1948 la seva novel·la *El cel no és transparent* guanyà el prestigiós Premi Joanot Martorell. Aquest manuscrit va ser rebutjat per la censura oficial i solament es va publicar el 1963 pel Club Editor de Barcelona amb el nou títol *La pluja als vidres*. Durant aquesta dècada gosà publicar novel·les de resistència i crítica social disfressades de novel·les històriques o de ficcions especulatives. En els anys 50 editarà les següents novel·les: *Altra ciutat* (1955), *Tana o la felicitat* (1956), *Betúlia* (1956), *Ara* (1958), *Veste'n ianqui o, si voleu, traduït de l'americà*, *Necessitem morir* (1952) (Dale May, 2000, pp.93). Es pot consultar en l'annex 7 una petita nota biogràfica sobre Maria Aurèlia Capmany.

<sup>12</sup> A excepció de les seves *Memòries*, la seva obra de ficció mai més s'inspirarà en la realitat catalana o espanyola (Charlon, 1990).

<sup>13</sup> L'annex 8è. proporciona al lector o lectora una modesta biografia sobre Carmen Laforet

que l'escriptura és l'art on potser les dones tenen una entrada més fàcil ja que l'art de la paraula és típicament femenina. D'aquesta manera, la creació literària esdevé una activitat secundària típicament femenina. I afegir a tot plegat les condicions que el franquisme va imposar: un model de dona amb el qual l'experiència vivencial de moltes escriptores d'aquesta generació no s'identificaven. Eren dones, recordem, que s'havien format en l'ambient més igualitari i laic de la II República, per un món més democràtic, liberal i respectuós amb les idees de tothom, i aquesta educació ara entrava en contradicció amb els postulats propugnats pel nou règim. Una generació de dones, en definitiva, que van ser educades per a un país que no existia.

Una de les protagonistes de la novel·la *Lo color més blau* de M.A.Capmany, editada en 1982, comenta en una carta a la seva amiga Bel Puig contextuada en l'any 1951:

<<Saps què he pensat moltes vegades, Bel? Que a nosaltres, la gent de l'Institut [Escola], ens van preparar per a un món que no existiria. Ens van preparar per a un món civilitzat, ple de matisos, apte per assumir totes les possibilitats de l'ésser humà, i de sobte vam ingressar a un gran camp de concentració ple de prohibicions i de tabús i de paraules màgiques.>><sup>14</sup>

Posteriorment, en els anys 50, la generació d'escriptores i escriptors que havien sorgit en la postguerra, com M.A.Capmany o, d'altres, com Pere Calders –que ja havien publicat abans-, van viure un context social i polític en el qual no trobaven, d'entrada, el suport de les editorials per publicar en llengua catalana les seves noves creacions. Cal tenir present que, segons Pons (2000), la censura franquista actuava d'una forma més benèvola amb els i les novel·listes en castellà que no pas amb els i les que escrivien en català. La mateixa Capmany ens parla d'una clara discriminació entre uns i altres, d'una desigualtat sorgida arran dels anys que van caldre per refer la malmesa indústria editorial catalana, la que publicava en català. Són els anys en què sorgeix un grup significatiu d'escriptors i escriptores en castellà (José María Gironella, Ana María Matute, Juan Marsé, Juan Goytisolo, etc.) que viu i que publica a Barcelona. Tanmateix, recordem també que M.A.Capmany edita la seva primera novel·la el 1952, quan ja ha complert els 34 anys,

---

<sup>14</sup> Capmany (1995, pp.394)

fenomen que ja hem observat era bastant freqüent en la generació d'escriptores catalanes del primer terç del s.XX, tret característic que no es pot fer extensiu als homes narradors.

No era fàcil, doncs, en aquest context, dedicar-se a escriure –sobretot en llengua catalana- i molt menys viure de la literatura sent dona en uns anys en què la Secció Femenina<sup>15</sup> pregonava que el talent creador era un atribut masculí mentre que la dona se la relegava a la llar com a esposa i mare. Per aquestes raons, la societat i l'autoritat literària patriarcal de l'època, continuava mostrant força prejudicis sobre la literatura escrita per dones. La creació literària, per tant, serà una manera de desfogar el seu malestar i el seu sentiment de disconformitat. Una literatura de ficció que intentarà explicar i respondre a aquesta nova realitat. En aquest marc contextual cal inserir la novel·la *Nada* de Carmen Laforet i les vivències xocants que ens relata la jove universitària M.A.Capmany<sup>16</sup> en el seu assaig *La dona a Catalunya* (1975). A l'acabar-se la guerra, diu, es va produir un canvi d'atmosfera, un canvi de modes en la indumentària tant masculina com femenina, així com també es transformà l'ideal femení i el propi ambient de la Universitat –apareix ple de sotanes i d'hàbits<sup>17</sup>-. Deixem pas a la visió irònica i mordaç d'aquesta darrera escriptora:

<<Els homes s'havien convertit de sobte en *piropeadors* galants i les noies corresponien amb una actitud del tot nova. Ultra l'abundància d'arracades de l'àvia i de medalles, les noies componien un nou comportament que fes joc amb l'actitud cavalleresca dels companys. Es tractava de demostrar, si els parlaven de les seves futures vocacions, que els estudis eren un simple intermedi i es pronunciaven a favor de la boda ràpida o el convent. I en parlar de matrimoni explicaven de seguida que se sentien especialment preparades per l'alta missió de mare i es disposaven, si el marit no hi tenia res a dir, a posar al món una dotzena de fills. Alguna ja amb un entusiasme hiperbòlic assegurava que res no li plaïa tant com sargir mitjons. Malgrat els estudis, una bona educació exigia ignorar moltes coses, ser fàcils al rubor, i pronunciar-se públicament contra les lectures atrevides.

Els companys universitaris, pel seu compte, agraïen l'esforç i feien els possibles per col·laborar a l'aconseguit del nou ideal. Deien molt sovint a la noia que els volgués escoltar: - Cal que siguis femenina. O bé davant alguna resistència: - Hauries de ser més femenina. (...) Recordo especialment un professor que (...) era famós pel seu art de contestar sense que vingués massa a tomb: - El que vostè hauria de fer és dedicar-se a fregar.>><sup>18</sup>

---

<sup>15</sup> Sobre aquesta organització femenina creada el 1934 cal consultar l'anàlisi històrica de Gallego, M<sup>a</sup> Teresa (1983), *Mujer, Falange y Franquismo*, Ed. Taurus, Col. Biblioteca Política Taurus, n<sup>o</sup> 48, Barcelona.

<sup>16</sup> Novel·lista, assagista, autora dramàtica i, sobretot, crítica social, M.A.Capmany es distingeix pel seu compromís amb els ideals feministes i la seva enèrgica defensa de la cultura catalana (Dale May, 2000, pp.92)

<sup>17</sup> Roig (1978, pp.105).

Carmen Martín Gaité, en canvi, una altra veu narradora de la postguerra, recorda que la Universitat de Salamanca dels anys 40, era un lloc on malgrat la mediocritat i l'obscurantisme regnant, era possible trobar illes de reflexió i llibertat intel·lectual (De la Fuente, 2002, pp.176), com en certa manera succeeix a Andrea, la protagonista de *Nada*.

Mentre les classes més pobres lluitaven per la pura supervivència, les dones de famílies de tradició burgesa es desposseïen de les seves joies, o si els tenien, del seus quadres, jocs de coberts i mobles de valor, per a comprar d'estraperlo, fer front a un imprevist o portar les filles i els fills a la Universitat. L'acte de vendre es realitzava de forma tàcita, en veu baixa i amb discreció. Era el preu que s'havia de pagar per a mantenir el nivell acostumat, o almenys la seva aparença.

Es tracta, doncs, d'una generació de dones que compartí la vida adulta amb uns homes als quals l'experiència de la guerra i la propaganda de la postguerra invità a assumir un comportament viril prepotent respecte a les dones i a les criatures, a les quals exigiran que assumeixin el seu paper de "repòs del guerrer" i obediència cega. La mateixa Capmany ens ho confirma en les seves memòries:

<<Els homes de la meua edat eren de la lleva del 39. Eren els homes que van ingressar a files a la tardor del 37; la majoria se'n van anar de dret al front. Acabada la guerra, eren al camp de concentració; en sortir-ne van ingressar a files de nou. Alguns havien aconseguit llicència per a examinar-se, d'altres van haver d'esperar. D'altres van tornar massa cansats per començar a fer declaracions jurades i emprendre una carrera universitària.>><sup>19</sup>

Homes i dones que per sortir-se de les míseres condicions de la postguerra i poder accedir a un habitatge digne, als primers electrodomèstics i un aparell de ràdio, van treballar fins a l'extenuació. Vivències que sempre han transmès amenitzades pels cànctics del nacionalcatolicisme, els parts informatius, els serials, els partits de futbol i els concursos radiofònics, les imatges en blanc i negre del *Nodo*, els ídols de Hollywood en color i la veu d'Antonio Machín (Moreno, 1988, pp.90). Anys en què el cinema

---

<sup>18</sup> Capmany (1975, pp.116-117).

<sup>19</sup> Capmany (1997, pp.43).

estadounidenc, convenientment traduït i censurat transportava a un altre món, a un altre temps. I a l'igual que els serials de ràdio, permetia fugir d'una realitat dura i aspra. Ambdós mitjans de comunicació, per tant, oferien ficcions passatgeres, instants de ruptura amb la realitat.

Són anys d'aïllament de l'exterior, quan gran part de la literatura europea i occidental estava vedada o no circulava amb fluïdesa, a l'igual que els autors espanyols del 98, la generació del 27 i, per suposat, els escriptors i escriptores catalanes. Entre els censors civils i religiosos, el catàleg d'autors proscrius creixia. Són anys de buit i de deserció editorial per por a la censura. En contraposició, a Espanya –i també a Europa- triomfava la literatura d'evasió.

D'altra banda, convé tenir present que aquesta generació d'escriptores de la postguerra i, en especial C.Laforet, reconeixen la influència literària d'altres narradores que segueixen creant en l'exili, com *María Zambrano*, *Rosa Chacel*, *María Teresa León* o *Mercè Rodoreda*, silenciades en la memòria col·lectiva pel règim franquista fins al seu retorn. Des d'una perspectiva de gènere, les històries entrecruades d'unes i altres formen la consciència i la memòria dels anys 40 i 50<sup>20</sup>. *Laforet*<sup>21</sup>, per tant, *és hereva d'una tradició literària femenina: és la més gran de la generació d'escriptores no exiliades en llengua castellana de la postguerra. Fa de pont entre la generació de les intel·lectuals i escriptores a qui la guerra partí en dos i conduí a l'exili i la formada per C. Martín Gaité, A.M.Matute i J. Aldecoa que juntament amb Rafael Sánchez Ferlosio, Ignacio Aldecoa i, poc després, Juan Benet i els germans Goytisolo, formen la generació intermèdia*<sup>22</sup> que arriba a la

<sup>20</sup> Segons Caballé (1998), el testimoni del massiu exili intel·lectual i literari espanyol té veu femenina en Federica Montseny (*Mis primeros cuarenta años* -Barcelona, 1987- i *El éxodo.Pasión y muerte de los españoles en el exilio* -Toulouse, 1969-), Silvia Mistral (*Éxodo.Diario de una refugiada española* -Mèxic,1940-), Victoria Kent (*Cuatro años en París (1940-1944)* -Buenos Aires, 1947-), Constança de la Mora (*Doble esplendor* -Anglaterra, 1939-), María Martínez Sierra (*Una mujer por caminos de España* -Buenos Aires, 1952-), María Teresa León (*Memoria de la melancolía* -Buenos Aires, 1970), Rosa Chacel (*Desde el amanecer* -Madrid,1972), Zenobia Camprubí (*Cuba (1937-1939)* y *Estados Unidos (1939-1950)*) i altres. Tot ells són relats autobiogràfics que ajuden a reconstruir la història de les dones exiliades de l'època i convé no oblidar que algunes d'elles van conformar l'altra generació del 27 (cas de R. Chacel, M. T. León, C. Pérez o M. Zambrano).

<sup>21</sup> En opinió de De la Fuente (2002, pp.13), C. Laforet pertany a la generació del 36, integrada per Miguel Delibes, Camilo José Cela o l'exiliat Francisco Ayala.

<sup>22</sup> Escriptores i escriptors que Josefina Aldecoa va anomenar <<els nens de la guerra>> perquè nodriren la seva infància de guerra i fam, a l'igual que la seva memòria, tot i que a hores d'ara s'haurien de denominar <<criatures de la guerra>> per raons de llenguatge no sexista.

joventut en la postguerra i publica en els anys 50 (De la Fuente, 2002). Una generació literària que a Catalunya es corresponia amb Capmany, Espriu, Pedrolo, etc., però, que no va poder publicar amb normalitat fins els anys 70 per raons de repressió lingüística i cultural de la llengua amb què narraven.

Laforet, Capmany, Martín Gaité, Matute, probablement van tenir les mateixes contradiccions que altres dones de la seva generació que varen lluitar en solitari a l'apropar-se a la maduresa per a reconstruir una identitat que en els anys 40 se'ls havia negat. Sens dubte, les quatre van recórrer un camí en què més d'un cop es van haver de sentir pioneres i soles. Representants de les dones il·lustrades de la seva generació, elles van ser de les primeres dones que accediren a la Universitat durant el franquisme i portaren amb naturalitat pantalons, fumaren i se separaren –a excepció de Capmany<sup>23</sup>- del seu marit. I tal com assenyala aquesta darrera autora en les seves memòries (*Pedra de Toc 2*), un element clau de l'obra literària <<dels crescuts i madurats a la postguerra>><sup>24</sup> és la importància que hi pren la memòria, l'obsessió per recordar el que s'havia viscut i s'estava vivint.

### **7.2.1.- Els canvis legislatius del “Nou Règim”**

Per les dones el franquisme va significar, a més, la pèrdua de tots els drets igualitaris que havien aconseguit sota la II República i va suposar el retorn a un sistema de valors que les tornava, de nou, a la inferioritat jurídica i legal, i a un espai, la llar. El cos legislatiu del “nou règim”, juntament amb l'acció modeladora de la Secció Femenina i el suport

---

<sup>23</sup> Aquestes escriptores també conflueixen a l'assumir les contradiccions entre els somnis de la infància i l'aspror de la realitat d'adultes. Les quatre, juntes i per separat, són essencials per a rescatar la memòria de la postguerra i per a configurar el modus de sentir i de pensar de les dones d'aquell primer franquisme. Un passat que no s'esgota amb elles, i que cal rastrejar també en l'obra de Josefina Aldecoa, Dolores Medio, Elena Soriano i Carmen Kurtz, i fins i tot en autores d'una òptica més conservadora i propera al règim franquista, com Mercedes Formica, María Campo-Alange i Mercedes Salisachs. Les seves veus narratives i els personatges que les habiten formen un joc de miralls en el que es reflecteixen les vides d'altres dones. Aquelles que visqueren i maduraren amb elles, o les que van viure al mateix temps en què transcorren les seves novel·les (De la Fuente, 2002).

<sup>24</sup> Capmany (1997, pp.199).

ideològic i pràctic de l'Església catòlica, tenia per finalitat reforçar el model de dona-esposa i tornar a la família tradicional.

Entre els canvis legislatius que es produïren podem citar la supressió de la llei del matrimoni civil, la del divorci i l'avortament legalitzat. Es restableix el Codi Civil napoleònic de 1889 i el delictes d'adulteri per a les dones en el Codi Penal, mentre que es penalitzava només amb el desterrament el marit que, havent sorprès la dona en una relació adúltera, la matava. La legislació franquista adoptà una política demogràfica natalista i protectora d'un tipus de família mitjançant la concessió de subsidis familiars, premis a la natalitat i avantatges per a les famílies nombroses. Es planteja, doncs, una legislació clarament patriarcal que reforça l'autoritat paterna i marital. A Catalunya, però, es va respectar el tradicional dret civil català, que establia la separació de béns dins el matrimoni i que feia les dones responsables directes del seu patrimoni.

Pel que fa a la legislació laboral, fou clarament discriminatòria i tenia per objectiu dissuadir les dones que participessin en el món laboral, aspecte que es reforçava -de manera indirecta- mitjançant la política educativa. Es van suprimir totes les disposicions republicanes sobre la maternitat i el treball femení. Les dones que treballaven fora de la llar eren privades del plus familiar que s'atorgava al cap de família; existia l'obligació d'abandonar el treball al casar-se<sup>25</sup> i la prohibició d'exercir determinats treballs (advocats de l'Estat, notariat, cos diplomàtic, jutjats, etc.). La desigualtat salarial entre dones i homes era una realitat: les dones cobraven un 80% menys que els homes (Benería, 1977, pp.26). Les famílies amb la mare treballadora van ser penalitzades ja que no podien gaudir dels subsidis familiars que el govern atorgava a partir de la tercera criatura, la qual cosa les encoratjava a quedar-se a casa o bé a treballar sense contracte, com a treballadores marginals o a temps parcial.

---

25 A canvi de deixar el treball se'ls donava una compensació econòmica, anomenada *dot de nupcialitat*.

**TAULA 8: PARTICIPACIÓ DE LA DONA EN LA POBLACIÓ ACTIVA A L'ESTAT ESPANYOL (1940-1970)(1)**

	Taxa de participació Femenina (2)	Població activa femenina en relació a la total (%)
1930	9,0	12
1940	8,3	12
1950	11,8	16
1960	13,5	19
1964	17,2	24
1967	17,6	24
1970	18,8	25
1971	19,1	25

(1) Les estadístiques convencionals classifiquen com a població activa solament aquella part de la població que treballa en les tasques remunerades. Això significa que les dones que es dediquen exclusivament a “sus labores” no estan classificades com a “actives”.

(2) Percentatge de dones en la població activa en relació al total de la població femenina amb edat de treballar.

FONT: Instituto Nacional de Estadística, *Análisis Estadístico de España*, 1969, y *Encuestas sobre Población Activa* (varios años), Secretaría General Técnica, *III Plan de Desarrollo*. Extret de Benería (1977, pp.29)

Fruit de tota aquesta sèrie de factors, la participació de les dones en el treball remunerat disminuï immediatament després de la Guerra Civil i va arribar a quotes inferiors a les de principis de la dècada dels trenta. Com es pot observar en la taula 8, la taxa de participació de la força de treball femenina fou del 8,3% en 1940 i del 9% en 1930. A partir dels anys 40, començà a pujar a poc a poc però gradualment, i s'accelerà especialment durant la dècada dels anys 60. Cal tenir present que les xifres d'aquesta taula no inclouen el treball a temps parcial i/o sense contracte de treball.



### 7.3.- L'anàlisi de la novel·la *Nada* de Carmen Laforet

#### 7.3.1.- Localització, argument i tema

*Nada*<sup>26</sup> és una novel·la ubicada a la Barcelona de la postguerra espanyola, a principis de la dècada dels anys 40. Una Barcelona que apareix organitzada en tres sectors diferents: una *part baixa* que correspon al nucli originari de la ciutat, al port, al nucli antic i al Barri Xinès, de tradició obrera i artesana que conviu encara amb la resta d'alguns membres de la burgesia de negocis; en aquest sector urbà també cal incloure el parc de Montjuïc encara que és lluny del centre. Després hi trobem una *part alta* que havia estat l'àrea residencial de la burgesia abans de la guerra com a segon habitatge, però que, ara, en plena postguerra, és la seva llar quotidiana<sup>27</sup>. Entre aquests dos sectors urbans difosos, *la Plaça Universitat i el carrer Aribau* que els connecten i on habiten les classes mitjanes empobrides<sup>28</sup>. L'acció de la novel·la està localitzada a l'entorn d'aquest centre urbà, és a dir, l'actual esquerra de l'Eixample, com podem veure en el mapa 3 de la pàgina següent.

A grans trets, l'argument es basa en el relat d'una noia idealista de 18 anys, Andrea, òrfena de mare que arriba d'un poble a Barcelona ("que no és la que era abans de la guerra") per a estudiar a la Facultat de Filosofia i Lletres<sup>29</sup>. L'obra ens relata el primer curs universitari passat per Andrea, la protagonista-narradora, amb la seva família

---

<sup>26</sup> Guanyadora de la primera convocatòria del premi "Eugenio Nadal" corresponent a l'any 1944, va ser publicada per primer cop en 1945. Les tres edicions d'aquell any i les seves reiterades impressions a partir d'aquesta data fins l'actualitat demostren l'èxit de públic obtingut per la novel·la. Existeix una adaptació cinematogràfica (1947) del director Edgar Neville bastant desafortunada ja que no reflecteix bé ni l'esperit de l'obra ni l'espai urbà on s'ubica.

A partir d'ara, totes les cites que es corresponguin a fragments de la novel·la només les indicarem amb les pàgines.

<sup>27</sup> Era on la Florentina, una de les protagonistes en la novel·la *La fabricant* de D. Monserdà, tenia la seva segona residència.

<sup>28</sup> En aquest barri també vivien gent més humil fruit de l'emigració com eren les porteres i porters de les cases, que més endavant aconseguiran un pis de lloguer a l'escala.

<sup>29</sup> Com la protagonista de la novel·la, Carmen Laforet als divuit anys marxa de Les Palmes a Barcelona per a estudiar durant tres anys a la Facultat de Filosofia i Lletres. No obstant, l'autora sempre ha negat el caràcter autobiogràfic de *Nada*.

materna<sup>30</sup> del carrer Aribau integrada per persones desballestades sens dubte per la guerra, vivint empobridorament i convivint amb prou feines en la postguerra més immediata.

La perspectiva de la novel·la és la d'Andrea. Com a narradora única del relat, veiem la casa, els seus habitants, i els esdeveniments, solament des del seu punt de vista. Òbviament, aquest narrar en primera persona té les seves limitacions. Segons Foster (1981), cal acceptar el que ens diu Andrea, encara que és possible arribar a conclusions diferents de les que proposa. La nostra impressió com a lectora o lector és la d'ella. Sabem que Andrea està recordant i analitzant coses i emocions de fa un parell d'anys, i per aquest motiu hi ha una bifurcació sempre present entre el que va succeir i la manera en què la jove recorda que va succeir<sup>31</sup>. Mai però, s'atura a contrastar les seves reaccions d'ara amb les d'abans. Els dos estats es fusionen per donar un panorama del creixent eixamplament de la perspectiva de la noia que està aprenent <<com és la vida>> (Foster, 1981, pp.387). Però Andrea no és el centre del relat, sinó la veu que tradueix en paraules la seva mirada d'espectadora: que observa i escolta el que l'envolta sense implicar-se.

Continuant amb el que opina Foster (1981), *Nada* és un llibre rar, ple d'un ambient de tensió i d'emocions violentes. És una història d'accions, de conflictes i de confrontacions entre éssers descentrats que viuen en un món completament anormal, el de la postguerra. La casa del carrer Aribau juga un paper fonamental en l'estructura de la novel·la: és utilitzada com un símbol de l'ànima humana i els seus conflictes, és un microcosmos de la vida en la seva totalitat i, a més a més, és el fil conductor de la narració. Andrea, la jove narradora, penetra en aquest món representat per la casa familiar amb tota la innocència d'una jove de divuit anys que arriba al remolí que és Barcelona.<sup>32</sup> El que realment importa és Andrea i no pas les circumstàncies del seu entorn familiar. Per aquesta raó, la novel·la es dedica més a exposar el creixent coneixement per part d'ella de

---

<sup>30</sup> Integrada per l'àvia, la tia Angustias, el tío Román i el tio Juan amb la seva dona, la Gloria, i el seu fill petit, que conviuen amb la criada, Antonia, i el gos "Trueno".

<sup>31</sup> De fet, és el que Navarro (2000) conceptualitza i diferencia com el moment del record i el moment de la narració.

<sup>32</sup> Navarro (2000) fa una lectura molt encertada de la imatge que dona Andrea: la d'una noia provinciana observadora del món i de la casa. Per aquest motiu, quan arriba a la ciutat s'oblida d'ella mateixa, del seu aspecte i ja no es mira al mirall, resta en un segon pla. Al llarg de la novel·la però fa un coneixement de sí mateixa.

les emocions i dels motius dels homes i dones en general i de si mateixa en particular durant l'any que passa en aquest ambient.

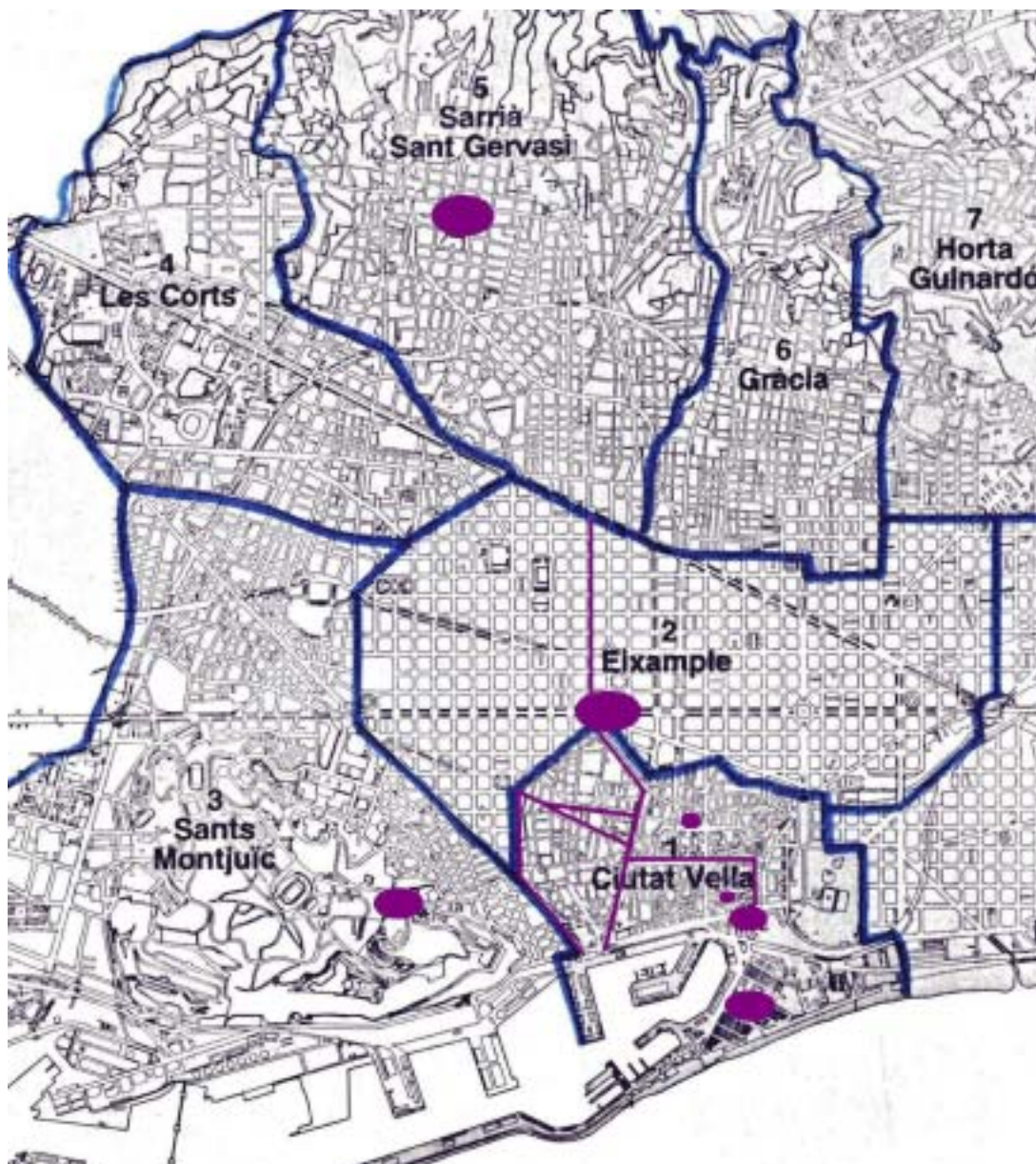
D'altra banda, la preocupació de C.Laforet a l'hora d'escriure aquesta novel·la és la voluntat d'una certa *reconstrucció històrica*, sobretot *d'un ambient*. Un dels elements més importants de *Nada* resideix en la recreació de l'ambient sòrdid que acompanya el desmoronament de la petita burgesia de la Barcelona de la postguerra. En aquest sentit, la protagonista lluitarà per sortir de la seva situació social (classe mitjana empobrida) i de la seva condició de dona. A mesura que passa el temps, anirà perdent les seves il·lusions, la innocència, les amistats i la salut. La seva lluita com a dona estarà centrada contra la realitat miserable de la seva unitat familiar a Barcelona, que en un principi constitueix un món a part de la vida que transcorre a fora<sup>33</sup>. Així, el personatge suggereix el contrast entre la vida domèstica i l'extradomèstica.

La seva condició d'estudianta universitària farà possible que Andrea alterni aquest ambient familiar, opressiu i miserable, amb altres de més burgesos i bohemis. I precisament gràcies a la seva relació amb la burgesia, simbolitzada per Ena, podrà sortir-se del pou que representa el pis del carrer Aribau. En efecte, la seva *alliberació* del que ha estat per un any un veritable infern, es plasma al final de l'obra, quan el curs acadèmic s'acaba, i la noia marxa a Madrid per a treballar i estudiar gràcies a la família d'Ena. Se'n va amb la convicció que ha perdut el temps durant la seva estança a Barcelona:

---

<sup>33</sup> Segons Foster (1981, pp.388-390), l'obra està dividida en tres parts, cada una de les quals correspon a una etapa de la seva personalitat. La primera és la "iniciació" de la noia, i narra les seves relacions amb l'autoritària tia Angustias. El final d'aquesta primera part ve marcat per la marxa d'Angustias al convent i Andrea se sent alliberada del seu domini, i contenta perquè podrà viure i veure les coses per ella mateixa. En la segona part, Andrea s'adona de com els dos móns en què viu (el de la casa i el de fora) es fusionen a través de les relacions entre Ena i Roman. En aquesta etapa comprèn que la casa del carrer Aribau és solament una exageració de la decadència i de la degeneració generals que l'envolten. En la tercera part, finalment, amb una nova sensibilitat i segura d'ella mateixa promet a la mare de l'Ena que l'ajudarà per trencar les relacions entre la seva amiga i el Roman. De fet, els problemes de l'Ena i de la seva mare li donen una raó per sortir-se del món estancat dels seus pensaments –que tenia en la segona part- i poder escapar-se físicament a Madrid. És una etapa d'introspecció i comprensió que més tard li permetrà la reflexió i l'anàlisi de totes aquestes vivències.

Mapa 3. Itinerari urbà de *Nada*



Esc. aprox. 1: 4277

<<Me marchaba ahora sin haber conocido nada de lo que confusamente esperaba: la vida en su plenitud, la alegría, el interés profundo, el amor. De la casa de la calle Aribau no me llevaba nada. Al menos, así creía yo entonces.>> (294)<sup>34</sup>.

És obvi que el títol de la novel·la és mig irònic. “Res” li ha succeït a Andrea materialment –malgrat que físicament s’ha desmillorat molt en un any . Emocionalment, els grans arravataments entorn a la casa l’han transformat força. El canvi es pot veure en la manera de pensar i reaccionar , i aquesta transformació, que és profunda és la veritat subliminar de la seva història.

En aquest context, caldria preguntar-se per què el món de la casa d’Aribau és tant distint i anormal. Segons Nichols (1987, pp.328-329), un dels enigmes estructurants de *Nada* és descobrir quina és la causa generadora del deteriorament familiar. L’autora argumenta que encara que la Guerra Civil va originar l’inici de la decadència social i econòmica familiar, no és el motiu principal; tampoc ho són els seus estralls mentals i morals que la narradora observa en els seus membres. La clau, segons Nichols, la trobem en les darreres pàgines de la novel·la, quan les dues filles casades (germanes de la mare d’Andrea) culpabilitzen la seva mare (l’àvia d’Andrea) pel suïcidi del seu germà Román. Des del seu punt de vista, la *vigència de la família patriarcal* i les relacions d’obediència, subordinació i, per tant, de desigualtat que se’n deriven per a les dones són, en el fons, la raó principal de la decadència dels valors familiars que s’emmiralla en el constant aldarull de la casa. Al preferir un fill sobre l’altre, i els dos barons sobre les dones, l’àvia va sembrar la divisió -basada en la desigualtat per raó de gènere – que ha sigut la ruïna de la seva casa (nació)<sup>35</sup>. No obstant, en Juan quan presencia aquest “judici” de les seves germanes, no vol admetre-ho, però, tampoc és capaç de negar-ho, la qual cosa posa en evidència aquesta realitat.

Creiem, doncs, que la novel·la és *realista*<sup>36</sup> i *feminista* mentre Andrea lluitarà per sortir del pou, per deslligar-se de la seva dependència econòmica i afectiva-familiar. I al

---

<sup>34</sup> El subratllat és meu.

<sup>35</sup> Segons Nichols (1987) caldrà tenir present les dues accepcions de casa: una, la de la pròpia família i, l’altra, més simbòlica que s’identificaria amb nació o pàtria.

final ho aconseguirà. Durant aquest procés, la protagonista es debatrà per tenir una identitat com a persona i com a dona. En realitat, al llarg de la novel·la existeixen constants al·lusions a la diferent educació i comportament entre homes i dones. Andrea<sup>37</sup> és una noia que transgredeix sovint les normes de “bona conducta”. És més, de moment, ella no té en la ment adoptar cap dels dos “camins honrosos” que la societat d’aquella època proposava a les dones (el matrimoni i el convent). De fet, l’any vinent, a Madrid, treballarà per mantenir-se econòmicament i seguirà estudiant; i així, podrà assolir la seva independència. Carmen Laforet, doncs, proposa un model de noia “modern” -en el context de la postguerra més dura-, jove, soltera i que sap apreciar el què és la independència econòmica. Però, un model femení a qui manca una part de la seva identitat: la sexual.

Per reforçar tot el que s’ha dit, cal recordar que són les dones les encarregades de buscar qualsevol estratègia –a curt i llarg termini- per poder sobreviure tant elles mateixes com la seva família. I, per tant, a excepció de Román, són elles les que mantenen econòmicament els homes: és el cas de la Gloria i la tia Angustias i, també, el sacrifici de l’àvia per a tothom.

En definitiva és el relat d’una dona escrit per una altra dona. Ella no explica la seva vida, sinó que només veu i escolta la resta de la gent en un escenari concret: la Barcelona de la postguerra. Es narra, doncs, des d’una perspectiva femenina i s’explica en la <<nada>> quotidiana, en l’èpica de cada dia. Aquí és on les dones, com sabem, per adscripció social, estan instal·lades, on passen a diari la seva vida, deixant escassa memòria de la seva existència personal i col·lectiva.

---

<sup>36</sup> La novel·la és considerada una obra clau del realisme existencial que dominà el panorama narratiu europeu dels anys quaranta.

<sup>37</sup> Creiem que el nom escollit per l’autora pot tenir un significat simbòlic, ja que etimològicament vol dir home.

### **7.3.2.- Sobre la percepció de l'espai urbà viscut i la visió interna de la societat**

L'acció de *Nada* està situada en el centre urbà, és a dir, l'actual esquerra de l'Eixample, i configura les bases del mapa "mental" de Barcelona des d'un punt de vista d'una jove universitària, que acaba d'arribar per a estudiar. En el seu itinerari vital per la ciutat, la Gran Via, la Ronda Sant Antoni, la Via Laietana i les Rambles es converteixen en els eixos de comunicació i enllaç de tots els sectors urbans de la part baixa (Ciutat Vella, Barceloneta i Montjuïc). En canvi, l'eix d'enllaç amb la part alta burgesa és el carrer Aribau i, també, el de Muntaner.

La protagonista es mou pels barris Gòtic, Xinès (actual Raval), Ribera, Barceloneta, Paral·lel i Sant Gervasi. Com a espais forans de la ciutat surten -citats però no descrits- indrets d'estiueig com la Costa Brava, les platges de San Sebastià (País Basc), i les sortides del diumenge pel Maresme amb cotxe. Pràctiques espacials que, en plena postguerra, cal recordar només podien realitzar la gent benestant.

En *Nada* hem constatat que la variable socioeconòmica determina l'espai viscut per les persones: la classe social més baixa té una visió més reduïda que no pas la gent rica. En efecte, les amistats universitàries d'Andrea, és a dir, els fills i les filles de la burgesia barcelonina, tenen una percepció més àmplia del món exterior de Barcelona que no pas la protagonista. Per exemple, la família de l'Ena ha viatjat per tota Europa ja que els negocis del pare ho requereixen i també perquè tenen una certa curiositat i inquietud; a més, practiquen el costum d'estiuejar en les platges del nord de l'Estat espanyol, pràctica molt arrelada entre la burgesia castellana de l'època.

<<Durante la comida lo recuerdo riéndose[el pare d'Ena] al contarme anécdotas de sus viajes, pues habían vivido todos, durante muchos años, en diferentes sitios de Europa. (...) Toda mi vida [ diu el pare] me ha gustado viajar y ver cosas nuevas.>> (120;130)

També és el cas d'un dels amics "bohemis" d'Andrea, Iturdiaga, que coneix Bilbao i Madrid. Això ens permet corroborar la diferent procedència social d'Andrea i el seu cercle d'amistats universitàries, i les condicions que les han configurat.

Però el *tío* Román, l'artista fracassat, el personatge més culte de la família, té una percepció més àmplia del món exterior. Coneix diverses ciutats i en una ocasió que s'absenta de la casa per diversos dies, se n'havia anat als Pirineus. Andrea recorda el comentari :

<<Dijo que aquellas magníficas arrugas de la tierra que se levantaban entre nosotros –los españoles- y el resto de Europa era uno de los sitios verdaderamente grandiosos del Globo. Me habló de la nieve, de los profundos valles, del cielo gélido y brillante.>> (66)

En aquest paràgraf, l'autora es val d'un recurs literari, la metàfora, i d'una descripció geogràfica per explicar una realitat contextual de la societat espanyola: l'*aïllament internacional* del primer franquisme. Podem interpretar que C. Laforet ens transmet un sentiment molt profund, el de sentir-se tancada en un territori i la manca de contacte amb l'exterior del país.

La temàtica de la novel·la dóna una gran importància als interiors, més que no pas a la vida externa. Es podria afirmar que la vida reclosa no permet la valoració dels aspectes socials del barri, que apareix com un ambient desolat i míser.

### **7.3.2.1.- L'espai domèstic**

L'Andrea viu la casa del carrer Aribau com l'espai més llunyà del paisatge urbà, tot i que es passa moltes hores en el seu interior i és el seu punt de referència afectiu a l'arribada a Barcelona. En el transcurs de la novel·la, percebrà la casa com un petit món on es veuen tots els problemes i totes les tensions de l'experiència humana. Segons Foster (1981, pp.386), la crítica literària opina que la casa familiar representa el <<símbol de la



degeneració general de la moral en l'Espanya de la postguerra.>> Per aquest motiu, possiblement, ella sempre està tractant d'escapar de la seva influència.

No es pot afirmar que la protagonista tingui un espai íntim dins la casa, en què expressi el seu sentit personal de lloc i d'identitat. Només arribar-hi, ens transmet les seves sensacions d'inseguretat i temor sobre on ha de viure per una temporada:

<<En la habitación que me habían destinado se veía un gran piano con las teclas al descubierto. Numerosas cornucopias (...) en las paredes. Un escritorio chino, cuadros, muebles abigarrados. Parecía la buhardilla de un palacio abandonado, y era, según supe, el salón de la casa. En el centro, como un túmulo funerario rodeado por dolientes seres –aquella doble fila de sillones destripados-, una cama turca, cubierta por una manta negra, donde yo debía dormir. Sobre el piano habían colocado una vela, porque la gran lámpara del techo no tenía bombillas. (...) Tenía miedo de meterme en aquella cama parecida a un ataúd. Creo que estuve temblando de indefinibles terrores cuando apagué la vela.>> (18-19)

Segons la protagonista, la decoració del pis és pobra i de mal gust, i l'ambient és angoixant: hi ha una calor sufocant com si l'aire estigués estancat i podrit. Sovint identifica l'olor de la casa amb la brutícia i la mort.

<<El hedor que se advertía en toda la casa llegó en una ráfaga más fuerte. Era un olor a porquería de gato. Sentí que me ahogaba ... Me causaba cierta náusea.>> (18;43)

Altres personatges, com el tío Román, també tenen una percepció del pis d'Aribau com un *espai opressiu*, malgrat que ell sí que té privacitat en la seva llucana. Segons Román:

<<Cuando vivas más tiempo aquí, esta casa y su olor , y sus cosas viejas, si eres como yo, te agarrarán la vida.(...) No necesitarás nada cuando las cosas de la casa te agarren los sentidos. >> (91;93)

<<Aquello es como un barco que se hunde. Nosotros somos las pobres ratas que, al ver el agua, no sabemos qué hacer...>> (40)

És tant l'enrenou que hi ha a la casa que, fins i tot, a l'escala (lloc de trànsit entre l'espai domèstic i l'extradomèstic) sovint s'escolten els crits del pis:

<<Cuando subíamos la escalera de la casa oímos [l'Andrea i l'àvia] gritos que salían de nuestro piso.>> (71)

L'Andrea no té un espai propi dins el pis: quan hi arriba, dorm en un divan al saló; després, quan la tia Angustias se'n va, ocupa la seva habitació però la presència aquí de l'únic telèfon de la casa l'obliga a no poder tancar-la mai i, per tant, li resta intimitat i privacitat. Tot i que està net i ordenat desprèn olor a naftalina i encens, olor a religió i a vell, a guardat. Per tant, tampoc s'hi troba bé.

Un altre factor que corrobora la manca d'intimitat dins la casa, és que no hi cap habitació que reflecteixi el seu microcosmos personal a través d'una decoració o d'objectes que transmetin referències seves (Monk & Hanson, 1989). L'únic objecte personal de què tenim notícies al llarg de la novel·la és tan sols la maleta<sup>38</sup> i, fins i tot en aquest cas, la hi obren (tia Angustias i tío Román) i la regiren, controlant les "intimitats" que posseeix, sentint-se envaïda.

El *lavabo*, en una ocasió, és l'espai de la casa que li ofereix una certa intimitat i tranquil·litat davant d'una situació familiar conflictiva, ja que pot tancar la porta darrera d'ella per intentar allunyar-se. També el *balcó* és un lloc de la casa en el qual la protagonista descobreix l'existència de relacions socials no controlades –prohibides– per la família:

<<Los sentí [a Gloria y a Román] dirigirse al balcón y cerrar los cristales detrás de ellos (...) Oí la voz de Román:

- (...) ¿Te has olvidado de nuestro viaje a Barcelona en plena guerra, Gloria? (...). Sabes que puedo presentar a tu marido testigos que vieron cómo fuiste una noche a ofrecérmeme a mi cuarto y de cómo te despedí a patadas...

Aquel día tú me habías emborrachado y me estuviste besando... Cuando yo fui a tu cuarto te quería. Te burlaste de mí de la manera más despiadada (...). Cuando fui a ti aquella noche me consideraba desligada de Juan, pensaba dejarle. Aún no nos había bendecido el cura, no lo olvidas.

Pero tú llevabas un hijo suyo, no te olvides tampoco... (...) Tal vez entonces yo estaba obcecado, pero ahora te deseo. Sube a mi cuarto. Acabemos de una vez. (...)

---

<sup>38</sup> Al principi, quan Andrea arriba a l'estació de França amb la maleta (carregada de llibres), és la viva imatge de l'Espanya mísera d'aquells anys, en blanc i negre. En el darrer capítol, lliga la maleta amb cordes abans d'anar-se'n, imatge que retrata l'Espanya de l'emigració.

Me has hecho llorar mucho, pero yo estaba esperando este momento... (...) Yo te odio, chico. Te odio desde la noche en que te burlaste de mí, cuando yo me había olvidado de todo por tu culpa... Y ¿quieres saber quién te denunció para que te fusilaran? Pues ¡yo!, ¡yo!, ¡yo!,... >> (205-207)

Quan al final aconseguix marxar, per anar-se'n amb la família d'Ena a Madrid, se sent quasi divorciada per complet d'aquell ambient:

<<Antes de entrar en el auto alcé los ojos hacia la casa donde había pasado un año. Los primeros rayos del sol chocaban contra sus ventanas. Unos momentos después, la calle Aribau y Barcelona entera quedaban detrás de mí.>>(295)

En definitiva, Andrea no té una habitació pròpia que pugui preservar la seva intimitat, la seva privacitat.

### 7.3.2.2.- L'espai extradomèstic

Durant la postguerra, l'espai extradomèstic era domini dels homes, i sobretot a la nit. Per això, moltes vegades les pràctiques espacials d'Andrea –noia jove i sola- suposen transgredir els bons costums de l'època. De fet, la normativa social vigent li és explicitada sovint a través de la tia Angustias, tot i que també els seus mateixos companys li recorden irònicament:

<<Estos sustos los pasan las niñas por andar solas a deshoras... (...) ¿No te da miedo andar tan solita por las calles?¿ Y si viene el lobito y te come?... >>(117)

Paradoxalment, la protagonista escull el *carrer com l'espai més íntim*, l'escenari on plorar davant les seves vivències, pràctica espacial transgressora del model de dona dominant en aquella època:

<<Empezó a temblarme el mundo detrás de una bonita niebla gris que el sol irisaba a segundos. Mi cara sedienta recogía con placer aquel llanto. Mis dedos lo secaban con rabia. Estuve mucho rato llorando, allí en la intimidad que me proporcionaba la indiferencia de la calle, y así me pareció que lentamente mi alma quedaba lavada.>> (224)

L'espai exterior del paisatge urbà que considera més proper i, per tant, més segur és el seu carrer i després el seu barri. Andrea sempre viu el carrer Aribau de forma plaent. No hi ha cap indicatiu en la novel·la que suggereixi un sentiment de por o d'inseguretat quan els utilitza, fet que evidencia la importància dels lligams afectius que les persones tenen amb els espais on viuen.

<<Entrar en la calle Aribau era como entrar en mi casa.>> (118)

De fet, si comparéssim la quantitat de percepcions de seguretat que té en l'espai domèstic i en l'extradomèstic, en general la balança s'inclinaria a favor del seu carrer. Sovint, quan necessita asserenar-se de la conflictivitat familiar fuig al carrer a plorar o a esbravar-se. A la nit, només en una ocasió, Andrea, té *por* quan passeja pels carrers a l'entorn de la catedral (Barri Gòtic) i, per tant, mostra la seva inseguretat en l'espai extradomèstic:

<<Oí un áspero carraspeo, como si a alguien se le desgarrara el pecho entre la maraña de callejuelas. Era un sonido siniestro, cortejado por los ecos, que se iba acercando. Pasé unos momentos de miedo. Vi salir a un viejo grande, con un aspecto miserable, de entre la negrura. Me apreté contra el muro. Él me miró con desconfianza y pasó de largo (...) Me empezó a latir el corazón con inusitada fuerza (...).>> (115)

Andrea passeja –sovint sola- per la ciutat, per la “nada” quotidiana i ens dóna una visió independent, totalment subjectiva, de Barcelona gràcies a les seves pròpies experiències. Segons Sturm-Trigonakis (1996, pp.50), la mirada d'Andrea és com la d'un teleobjectiu. Viu una Barcelona amb dues característiques: la ciutat apareix animada amb els carrers i edificis però, la seva gent es presenta com una multitud sense rostre, complementa l'espai urbà però no l'omple de vida. El relat ens ofereix dues escenes panoràmiques (des de Montjuïc i des del seient de l'auto en direcció nord, cap a les platges a través dels suburbis ennegrits pel fum) i dues Barcelones, la rica i la pobra en unes condicions de vida dures. Ara bé, Andrea se sent “*des-ubicada*” en aquest espai urbà, no

pren possessió de l'espai<sup>39</sup>. És a dir, a Andrea li manca un lloc propi en aquesta Barcelona. I de fet, la seva experiència fonamental és la *soledat de la persona en la gran ciutat*.

Creiem que C Laforet tracta el seu present històric en la novel·la *Nada*; el passat té un paper secundari dins l'estructura narrativa. I quan al final la protagonista abandona Barcelona, l'autora ens informa implícitament que no hi ha en aquesta ciutat un futur esperançador per una noia com Andrea.

### 7.3.2.3.- La societat urbana que viu Andrea

Andrea viu la Barcelona de la postguerra, una ciutat desfeta, pessimista, en contraposició a una època anterior que no es precisa. En aquest context hi ha dues constants al llarg de l'obra: *la fam i la misèria acompanyada del fred* tant de la protagonista com de la seva família (126-127). Una època en la qual els diners no abundaven massa entre la gent i amb una imatge nítida –en blanc i negre– en el nostre imaginari col·lectiu: l'Espanya negra.

Tot i que Andrea està preparada i capacitada per a entendre la misèria en qualsevol aspecte que se li presenti, ella alguna vegada també ens donarà una visió grotesca de la fam:

<<Suspiré completamente despierta ya al oír hablar de comida. Mi estómago empezó a esperar con ansia mientras escuchaba la enumeración de los tesoros que guardaba en su despensa la hermana de Gloria. Me sentí hambrienta como nunca lo he estado. Allí, en la cama, estaba unida a Gloria por el feroz deseo de mi organismo que sus palabras habían despertado, (...) Ganas de morder en la carne palpitante, masticar. Tragar la buena sangre tibia... >> (132)

Era tanta la fam que patia Andrea que, segons en Román i l'Ena l'hi havia desencadenat un grau de “possible histerisme”. En l'època d'exàmens va començar a

---

<sup>39</sup> Hem constatat que l'únic espai extradomèstic que Andrea evoca amb una certa nostàlgia i idealisme és el riu del poble quan vivia amb la seva cosina, Isabel (família del pare), abans de venir a estudiar a Barcelona (195-196).

perdre la memòria (140) i, al final de la novel·la, només s'autoconsciència de la fam que ha passat durant tot l'any quan s'emmiralla en l'espill:

<<En el espejo de la sucia bañera me encontré reflejada , miserablemente flaca y con los dientes chocándose como si me muriera de frío. La verdad es que era todo tan espantoso que rebasaba mi capacidad de tragedia. <<Ya lo creo que estoy histérica >>, pensaba mientras el agua caía sobre mí azotándose y refrescándose.>> (278)

La *pobresa* de l'època també ens ve reflectida en un personatge quotidià de la vida del seu barri: el vell rodamón, que sobrevivia de l'almoïna de la gent i, especialment, de l'ànima caritativa i catòlica de la tia Angustias (184-185). Andrea no sabrà com fer-s'ho diàriament per fugir de la seva mirada i la de les criatures pobres del barri que la perseguien perquè els donés alguna cosa, i s'enrabiava perquè ells tenien la possibilitat de menjar calent en algun menjador de l'Auxili Social (187). En aquest context de pobresa i misèria, si l'arribada de l'hivern suposa patir molt fred, l'estiu comporta la lluita d'Andrea contra la invasió de xinxes i escarabats a la casa (195-196).

Les percepcions espacials d'Andrea sobre aquesta Barcelona de la postguerra s'amplien, com ja sabem, quan es relaciona amb els fills i les filles de la burgesia. En aquesta altra Barcelona, a la part alta, en el barri dels rics, viu la discriminació social per raons econòmiques. En efecte, quan és convidada a una festa de societat a casa del seu amic Pons se sent angoixada i rabiosa d'impotència per la pobresa de la seva vestimenta i per la seva condició social. En aquest estat anímic, Andrea ens descriu la seva percepció sobre aquest món burgès:

<<Sabía que unos minutos después habría de verme dentro de un mundo alegre e inconsciente. Un mundo que giraba sobre el sólido pedestal del dinero y de cuya optimista mirada me habían dado alguna idea las conversaciones de mis amigos. Era la primera vez que yo iba a una fiesta de sociedad, pues las reuniones en casa de Ena, a las que había asistido, tenían un carácter íntimo, revestido de una finalidad literaria y artística.>> (217-218)

Cal destacar que en aquesta nova situació, la protagonista distingeix dos ambients burgesos. Un que qualifica de més superficial i correspon a una burgesia de negocis, que no té escrúpols a comerciar amb la guerra.

<<-¿Pero usted se da cuenta de lo que puede hacernos ganar la guerra en este caso?¡Millones, hombre, millones!...¡No es un juego de niños, Iturdiaga!... >> (220).

L'altre ambient burgès el reconeix com més íntim i acollidor, i creiem que es correspon a una burgesia més intel·lectual, tot i que els negocis són la seva font d'ingressos única. En aquest sentit, podríem afirmar que el caliu de la llar el troba a casa de l'Ena, la qual cosa no li impedeix constatar les diferències en l'aspecte físic amb els de casa seva, que són expressió de les desigualtats socials existents:

<<Me acordaba -tumbada en mi cama- de la cordial acogida que me hicieron en casa de Ena sus parientes y de cómo, acostumbrada a las caras morenas con las facciones bien marcadas de las gentes de mi casa, me empezó a marear la cantidad de cabezas rubias que me rodeaban en la mesa. Los padres de Ena y sus cinco hermanos eran rubios. El padre (...) tenía (...) los ojos verdes. >>(120).

Finalment, cal recordar que la societat urbana en què es mou Andrea té una *llengua oficial* i aclaparadorament dominant: *la castellana*. És la llengua que parlen tots els personatges, tot i que n'hi ha de bilingües (la Gloria i en Juan). Coneixem l'existència del català només en dues situacions concretes: quan la Gloria es relaciona amb el drapaire del barri i amb la seva germana del Raval; i l'altra, quan en Juan es discuteix amb el veïnatge de l'escala. L'ús de la llengua catalana es troba present també en algunes expressions i molts noms propis.

Durant el primer franquisme es va produir una brutal repressió sobre tot el que fos català de la vida pública i, tant com pogués, de la vida privada. Els noms de carrers i llocs, els cognoms van ser castellanitzats i tota l'administració només parlava una llengua: el castellà. Per tant, eren temps de prohibició general de tot text imprès en català i, fins i tot, de la llengua parlada. Tal com assenyala Sturm-Trigonakis (1996, pp36-37):

<<Amb la repressió completa de tot el català (...), la ideologització d'ambdues llengües prengué una mesura desconeguda fins al moment, i la dualització espanyol, llengua dels vencedors a Madrid, encarnació de tot el dolent, contra català, llengua dels vençuts, expressió de bo, la pàtria, la tradició, persisteix en molts grups socials fins avui.

Per més que en els anys de la dictadura molts membres de les capes burgeses abandonaren el català a favor del castellà per demostrar així el seu suport al nou règim...>>

C. Laforet, en síntesi, reflecteix una Barcelona on la llengua catalana resta subordinada a la castellana -fruit d'això sorgirà el fenomen de la diglòssia-, i on el català queda relegat en un segon terme, però existeix. Potser tan sols reflecteix un tret característic de la ciutat: la seva condició de bilingüe<sup>40</sup>.

#### 7.3.2.4- Els canvis urbanístics de la ciutat

C. Laforet, a través d'Andrea, ens transmet la història del creixement de l'Eixample a tombants de segle. A l'arribada al pis afloren els records i les olors de la seva infància, quan venia a casa de l'avi i l'àvia. Records de cinquanta anys endarrera, quan l'avi i l'àvia van fer cap al pis d'Aribau, i s'estava encara construint l'Eixample. En la seva memòria perceptiva i sobretot del que recorda de la memòria oral, constata que el pas del temps ha transformat el barri ("ara ja no hi ha solars ni camps rasos") i la gent de l'escala és una altra. De fet, la memòria visual i perceptiva que tenia del pis era la d'un espai immens (de 8 habitacions) i excitant; en contraposició, ara, percep aquest espai com opressiu, trist i sòrdid<sup>41</sup>. Poc o gens se'ns informa sobre la gent que viu a l'escala i al mateix barri.

En la imatge urbanística d'aquesta Barcelona de la postguerra, l'autora ens fa visualitzar algun dels *estralls materials ocasionats per la guerra*<sup>42</sup> alhora que ens explica

---

<sup>40</sup> És interessant consultar la interpretació de Sturm-Trigonakis (1996, pp.52) pel que fa a la utilització de la llengua en aquesta novel·la.

<sup>41</sup> Observi's que el personatge d'Andrea ens transmet un indicador a tenir en compte: el de dues memòries perceptives diferents sobre el mateix espai, a partir de l'edat.

<sup>42</sup> Els bombardeigs destruïren alguns sectors de la ciutat, com els voltants del port i la Barceloneta, la fàbrica Elizalde o la famosa cruïlla Balmes amb Gran Vía (Carreras, 1993, pp.82).



un dels projectes que van transformar urbanísticament la ciutat durant aquella època: la creació de l'*Avinguda de la Catedral*<sup>43</sup>.

<<- ¡Mira!- me ordenó.

Yo vi, al pie de la escalinata, apretándose contra ella, un conjunto de casas viejas que la guerra había convertido en ruinas, iluminadas por los faroles.

-Todo esto desaparecerá. Por aquí pasará una gran avenida y habrá espacio y amplitud para ver la Catedral . >> (117)

D'altra banda, la novel·la incorpora les *impressions sonores* característiques de l'època en el barri. Entre elles Andrea ens destaca: les palmellades de la gent cridant el vigilant nocturn<sup>44</sup>, les passes a l'anar a atendre les palmellades, el xiulet llunyà i nostàlgic del tren que passava pel carrer Aragó, la dringadissa dels tramvies i el crit llunyà del drapaire pel carrer.

### 7.3.2.5.- Sobre els costums i maneres de pensar en la vida urbana

La trama novel·lesca, amb les seves imatges de deteriorament social i individual, reflecteix les pèssimes condicions econòmiques i morals d'un país desfet per la guerra. Ara bé, com ja hem citat anteriorment, no es tant important la destrucció física que va ocasionar el conflicte com els estralls, per irreperables, mentals i morals que la narradora observa en la seva família del carrer Aribau. La guerra va significar un fet traumàtic, va ser la culpable de tot: des del comportament anormal de Román i de Juan fins el suposat "embogiment" de l'àvia. La guerra va fer que Glòria (la dona de Juan), la "serpent maligna" segons tia Angustias<sup>45</sup>, s'introduís a la casa i fos el motiu, segons ella, del deteriorament familiar.

---

<sup>43</sup> Segons Carreras (1993), les obres urbanístiques més importants fetes aprofitant l'efecte dels bombardeigs van ser el carrer de l'almirall Cervera, a la Barceloneta, o la plaça Nova, davant de la catedral.

<sup>44</sup> Personatge en l'actualitat desaparegut que treballava obrint les portes de les escales del veïnatge.

<sup>45</sup> En opinió de Nichols G. (1987, pp.328), Glòria la dona serpent funciona simbòlicament en dos nivells. En un primer, com pura femella, provoca la gelosia entre els dos germans mascles i una constant discòrdia entre Angustias i l'àvia. En un nivell més profund, Glòria representa la pervivència en la casa familiar de la "bogeria" igualitària de la II República. Els dos germans rojos s'havien enamorat d'una "golfilla de la calle", segons tia Angustias, i havien oblidat el que el règim franquista més tard va anomenar "el destino trascendental de la eterna España". Glòria, amb el seu nom irònic, representa la negació del que és castís o

<<Te voy a dejar sola [a Andrea] en una casa que no es ya lo que ha sido... porque antes era como el paraíso y ahora –tía Angustias tuvo una llama de inspiración- con la mujer de tu tío ha entrado la mujer maligna. Ella lo ha emponzoñado todo. Ella, únicamente ella, ha vuelto loca a mi madre..., porque tu abuela está loca, hija mía, y lo peor es que la veo precipitarse a los abismos del infierno si no se corrige antes de morir. Tu abuela (...) con los sufrimientos de la guerra, que, aparentemente soportaba tan bien, ha enloquecido. Y luego esa mujer, con sus halagos, le ha acabado de trastornar la conciencia. Yo no puedo comprender sus actitudes más que así.>> (102-103).

Les vivències de la guerra són narrades a l'Andrea pels personatges femenins de la casa (Glòria, Angustias i l'àvia) i a través d'elles s'explica part de la història familiar. Com bé afirma Françoise Zonabend (1980)<sup>46</sup>, els fets històrics es recorden i s'analitzen a través del filtre del propi cicle de vida i del de la família. Glòria ens informa de la seva història de vida:

<<... yo estaba en un pueblo de Tarragona, evacuada... Entonces, en la guerra, siempre estábamos fuera de nuestras casas. Cogíamos los colchones, los trastos y huíamos. Había quien lloraba. ¡A mí me parecía tan divertido!... Era por enero o febrero que conocí a Juan... Juan se enamoró de mí en seguida y nos casamos a los dos días... Le seguí a todos los sitios a donde iba... Era una vida maravillosa, Andrea. (...) Había muchas chicas que seguían a sus maridos y a sus novios a todos lados... Yo nunca tuve miedo a los bombardeos, ni a los tiros. [Conocí a su hermano Román] (...) Román estaba instando a Juan para que se pasara a los nacionales. Figúrate, Andrea, que por aquellos días fue cuando yo empecé a sentir que estaba embarazada. Se lo dije a Juan. (...) Juan decía [a Román por la noche] <<Estoy decidido. Ya no hay nada que me detenga>> (...). Al día siguiente, Juan le pidió a Román, delante de mí, que me trajeran a esta casa cuando viniese a Barcelona (...). Don Jerónimo y Angustias hablaban de que mi matrimonio no servía y de que Juan no se casaría conmigo cuando volviera, de que yo era ordinaria, ignorante...>> (48-49; 51)

En aquest paràgraf l'autora mostra un dels problemes que es van trobar moltes parelles que s'havien casat pel civil durant l'època republicana. En plena guerra, la *Llei de 12 de març de 1938* va derogar la llei republicana, que reconeixia com a única forma legal de matrimoni la civil<sup>47</sup>. En el cas de la Glòria la situació era més complicada. La legislació

---

marginal en la península: sensual, pèl-roja i materialista (com a catalana que és), no pot ser assimilada mai per aquesta "bona família" del carrer Aribau. Significativament, és un dels únics personatges de tota la novel·la que parla en català.

<sup>46</sup> *La mémoire longue. Temps et histoires au village*, París, PUF, 1980, Citat per Comas d'Argemir (1988, pp. 271).

<sup>47</sup> L'Ordre del 10 de març de 1941 exigia als qui volguessin casar-se pel civil que mostressin proves documentals que no eren catòlics o sota jurament declarassin no haver estat batejats en l'Església Catòlica (Scanlon, 1986, pp. 322).

franquista la convertia en “futura mare soltera“ amb les conseqüències socials que aquest estatus comportava en aquella època: el rebuig social perquè s’apartaria de les expectatives de conducta previstes per una dona. Per tant, la seguretat personal de la Glòria passa per tornar a casar-se segons la normativa franquista. Al final, la seva criatura va néixer, significativament, amb l’entrada dels nacionals (gener de 1939).

La *repressió* dels primers temps del franquisme és present en la novel·la. La família durant la guerra havia passat fam i havia amagat Don Jerónimo (amant de tia Angustias) perquè no el matessin. Román a l’igual que Juan havien tingut càrrecs importants durant la II República. Román va patir l’empresonament quan van arribar els nacionals a Barcelona i Juan, per consell del seu germà, es va passar al bàndol nacional un any abans d’acabar la guerra. Segons l’àvia, a Román no el van afusellar gràcies a la Glòria però, després, ens assabentem que va ser ella qui el va denunciar. Román va tornar de la presó canviat:

<<Cambió en los meses que estuvo en la checa; allí lo martirizaron; cuando volvió casi no lo reconocimos... >> (47)

En aquesta època, la religió cristiana catòlica era un element molt important de la cultura i l’imaginari col·lectiu popular, malgrat la llarga tradició d’anticlericalisme popular a Catalunya (Nash, 1988, pp.168). El protagonisme de *l’Església* en l’estructura estatal espanyola va ser una peça fonamental del franquisme: *dominava la vida pública i l’educació*<sup>48</sup>. Tot i l’època republicana, els costums i els sentiments religiosos estaven molt arrelats en la vida quotidiana de la societat i l’autora ens ho transmet. Entre d’altres indicis que trobem a la novel·la podem citar el del personatge de l’àvia que va diàriament a missa (a vegades acompanyada d’Andrea) amb la seva mantellina negra i que davant d’esdeveniments adversos, com la malaltia del seu nét, resa el rosari.

D’altra banda, la tia Angustias, model de dona amb una forta moral cristiana, sovint se senya, té per norma anar a la Missa del Gall, confessar-se, dir frases amb fortes connotacions “espirituals” i, finalment, mostra la seva actitud caritativa cap a la pobresa.

Cal afegir que molts espais de la casa d'aquella època estan decorats amb imatgeria religiosa (sants, crucifixos, etc.). Tot i això, l'àvia (que representa una part de la memòria popular i de les pràctiques religioses cristianes) ens recorda l'*anticlericalisme republicà*:

<<Cuando vino un miliciano a registrar la casa, yo le enseñé todos mis santos, tranquilamente. <<¿Pero usted cree en esas paparruchas de Dios?>>, me dijo. <<Claro que sí; ¿usted no?>>, le contesté. <<No, ni permito que lo crea nadie.>> <<Entonces yo soy más republicana que usted, porque a mí me tiene sin cuidado lo que los demás piensen; creo en la libertad de ideas.>> Entonces se rascó la cabeza y me dio la razón. Al otro día me trajo un rosario de regalo, de los que tenían requisados. Te advierto que ese mismo día a los vecinos de arriba, que sólo tenían un san Antonio sobre la cama, se lo tiraron por la ventana...>> (52-53)

La novel·la evidencia els *prejudicis socials* existents en aquella època sobre la *prostitució* i la marginació social que genera. El barri xinès barceloní, una part de l'actual barri del Raval, n'és un exemple. El concepte de marginalitat social però, era més ampli que no pas avui dia. Així, doncs, la imatge de dones fumant escandalitza la societat de l'època al ser considerades dones "lleugeres", de mals costums. Andrea, en el seu poble, quan vivia amb la seva cosina, fumava per transgredir la normativa.

Les *solteres* tampoc eren "ben vistes" perquè s'apartaven de les expectatives de conducta previstes per a les dones. En l'Espanya de la postguerra es va produir una davallada demogràfica a causa de la guerra. Va afectar especialment els homes però també va repercutir en les dones, ja que van restar amb menys camp matrimonial per a escollir. Tot i això, en aquella època no era concebible que algú fos soltera tota la seva vida voluntàriament. Malgrat els diversos tipus de solteria femenina<sup>49</sup>, en general una gran part d'elles havien de posar-se a treballar per a guanyar un jornal<sup>50</sup>

Finalment, per acabar aquest apartat cal dir que les *relacions patriarcals* i les relacions de subordinació i discriminació que se'n deriven per a les dones estan explicitades de dues maneres. Primer, en la *utilització desigual de l'espai urbà per les*

---

<sup>48</sup> Scanlon (1986, pp.335).

<sup>49</sup> La novel·la reflecteix també la valoració diferent –per raons de gènere– que la societat tenia sobre la solteria masculina i la femenina.

<sup>50</sup> Comas d'Argemir (1988, pp.49).

*dones i pels homes*. L'altre es dóna dins la unitat familiar. Es més, les *desigualtats per raó de gènere dins les relacions familiars* són la causa fonamental del deteriorament familiar. Òbviament qui ens explica aquestes discriminacions són les dones que les pateixen: les ties d'Andrea, les germanes de la seva mare, que acusen i culpabilitzen directament l'àvia –la seva mare- del fet. Tia Angusties ens diu:

<<Tu abuela ha preferido siempre sus hijos varones, pero esos hijos –aquí me pareció que se alegraba- le van a hacer pasar mucha penuria... En esta casa las mujeres hemos sabido conservar mejor la dignidad.>>(104)

La narradora però, com ja hem citat anteriorment, fins l'últim moment de la novel·la no ens explica la versió de les altres dues ties casades i l'acceptació d'aquesta injustícia per part de Juan:

<<- Siempre fue usted injusta, mamá. Siempre prefirió usted a sus hijos varones. ¿Se da usted cuenta de que tiene usted la culpa de este final?  
-A nosotras no nos has querido nunca, mamá. Nos has despreciado. Siempre te hemos visto quejarte de tus hijas, que, sin embargo, no te han dado más que satisfacciones...; ahí, ahí tienes el pago de los varones [Román s'havia suïcidat], de los que tú mimabas...  
-No hay más que ver la miseria de esta casa. Te han robado, te han despojado, y tú ciega por ellos. Nunca has querido ayudar cuando te lo hemos pedido. Ahora nuestra herencia se la ha llevado la trampa... Y para colmo, un suicidio en la familia...  
-He acudido a los más desgraciados... A los que me necesitaban más.  
-Y con este procedimiento los has acabado de hundir en la miseria. Pero, ¿no te das cuenta del resultado? ¡Si al menos fueran felices, aunque estuviéramos nosotras despojadas (...)  
-Y ese desgraciado Juan que nos escucha; casado con una perdida, sin saber hacer nada de provecho, muerto de hambre! (...)  
-Juan, hijo mío –dijo la abuela-. Dime tú si tienen razón. Si crees también que eso es verdad... Juan se volvió enloquecido.  
-Sí, mamá, tienen razón... ¡Maldita seas! Y ¡malditos sean todos ellos!.>> (283-284).

### **7.3.3.- La identificació amb els espais**

En un principi, quan Andrea arriba a Barcelona concep la ciutat com un *espai de canvi*, d'il·lusió, és a dir, alliberador. Ella sent “encanto” i “maravilla” en veure la gran ciutat que ha d'ésser la seva nova llar. Per fi havia aterrat a una ciutat gran, adorada en els

seus somnis per desconeguda. La protagonista ens ho suggereix quan compara la seva arribada i la de la seva àvia:

<< Fue su puerto de refugio la ciudad [referint-se a l'àvia] que a mí se me antojaba como palanca de vida.>> (22)

Les primeres impressions que rep Andrea de la ciutat, després de deixar l'Estació de França, oscil·len primer entre la por i l'admiració per la gran ciutat. Al dia següent però, ja s'havia adonat que en tenia una imatge falsa. Al final del llibre haurà conegut Barcelona i, com a resultat, abandonarà la ciutat mediterrània gairebé fugitivament. D'aquesta manera, l'autora expressa la manca de lloc propi a Barcelona de la protagonista: l'ambient inhospitalari del microcosmos del carrer Aribau es correspon amb el macrocosmos hostil de Barcelona. Laforet creu que no hi ha un futur esperançador per a la protagonista a la ciutat.

A l'hora d'interpretar aquesta conceptualització de la ciutat, podria relacionar-se aquesta projecció ideal de la ciutat amb el que afirma Darke (1998, pp.115), que l'espai urbà pot ser viscut com un espai "d'evasió de les identitats imposades des d'una perspectiva patriarcal". I, en aquest sentit, les pràctiques espacials d'Andrea es converteixen a voltes en una transgressió de la normativa vigent.

Per analitzar aquest apartat cal tenir present, però, que la concepció cultural que la societat tenia sobre les dones va crear un estat d'opinió generalitzada de rebuig a la seva utilització en l'espai públic urbà, especialment les joves i solteres. Després de la guerra, es va tornar a implantar la *ideologia de la domesticitat*, és a dir, la delimitació d'esferes segons el gènere: les dones eren les responsables de tenir cura de la llar i de les criatures i, per tant, se'ls assignava l'espai domèstic; en canvi, els homes eren els que s'encarregaven de la "producció" i el seu camp d'actuació era l'àmbit públic de la societat. L'espai domèstic es valorava com a inferior; l'extradomèstic, es considerava superior al ser remunerat.

### **7.3.3.1.- L'espai casa**

L'habitatge del carrer Aribau sempre es reconeix com un espai reproductiu on predominen les relacions personals, tot i que en Juan té un estudi per pintar. En aquesta Barcelona de la postguerra, el treball remunerat s'identifica en l'àmbit públic de la societat: tant la tia Angustias com la Glòria i, excepcionalment, en Juan sempre "treballen" fora de l'àmbit domèstic<sup>51</sup>.

En la novel·la només hi ha un cas, el de la botiga de comestibles de la germana de la Glòria en el barri del Raval, on la casa s'identifica com un espai reproductiu i "productiu". En general, no es constaten espais de pluriactivitat si exceptuem la botiga de la germana de la Glòria: a la nit és converteix en un espai on es juga a les cartes, activitat que permet obtenir a la Glòria uns ingressos econòmics imprescindibles per a subsistir.

### **7.3.3.2.- Els espais urbans en l'àmbit públic**

A la novel·la, la mentalitat social (representada per tia Angustias) estava impregnada en el model cultural que defineix les dones, abans que tot, per la seva maternitat i estat civil. L'espai extradomèstic era l'àmbit propi dels homes i, per tant, les dones (especialment joves i solteres) que l'utilitzaven amb objectius diferents als determinats per les tasques domèstiques eren "mal vistes" i criticades.

Tot i això, hi havia dones que, com l'Andrea, transgredien la normativa social i patriarcal vigent amb el seu comportament espacial -sortint soles i de nit- i, per tant, calia allisonar-les en el "camí correcte":

---

<sup>51</sup> Cal recordar que, com ja s'ha dit anteriorment, Andrea no s'identifica amb l'espai-casa, ja que no és un espai on projecti la seva identitat pròpia.

<<... te advierto que sé perfectamente lo que haces cuando estoy en mi oficina. Sé que te vas a la calle y vuelves antes de que yo llegue, para que no pueda pillarte. ¿Se puede saber adónde vas?  
- Pues a ningún sitio concreto. Me gusta ver las calles. Ver la ciudad...  
- Pero te gusta ir sola, hija mía, como si fueras un golfo. Expuesta a las impertinencias de los hombres. ¿Es que eres una criada, acaso?... A tu edad, a mí no me dejaban ir sola ni a la puerta de la calle (...). Cuando estés sola en el mundo haz lo que quieras. Pero ahora tienes una familia, un hogar y un nombre.>> (58)

La mateixa tia Angustias adverteix l'Andrea sobre la perillositat que comporta el barri Xinès per una noia "decent":

<<- Espero que no habrás bajado hacia el puerto por las Ramblas?.  
-¿Por qué no?  
- Hija mía, hay unas calles en las que si una señorita se metiera alguna vez, perdería para siempre su reputación. Me refiero al barrio chino... Tú no sabes dónde comienza...>>(58).

Així doncs, segons la normativa vigent, les noies joves i solteres veien restringides les seves pràctiques espacials en l'àmbit públic de la societat. Com a espai predominantment masculí, els homes gosaven abordar-les dient-los grosseries<sup>52</sup>. Fins i tot alguns homes es barallaven per aquests impropis emesos, com l'Iturdiaga i el Martorell, i podien arribar a reptar-se en un dol<sup>53</sup>. Podem afirmar, per tant, que la novel·la ens dona informació implícita sobre la *desigualtat per raó de gènere en l'ús de l'espai extradomèstic*.

Abans d'analitzar els espais urbans narrats en l'obra però, creiem necessari comentar dues idees generals. Primera, la vida quotidiana d'Andrea condicionarà la seva percepció de l'espai urbà. En efecte, la jornada laboral de la ciutat s'inicia escoltant les sirenes de les fàbriques que criden al treball la població i, per tant, s'identifica l'espai urbà barceloní com un *espai industrial* (98). Segona, els espais urbans seran descrits a diferents hores del dia, èpoques de l'any i determinats per les impressions de naturalesa olfactiva, auditiva i visual que li suggereixen; impressions que sempre caldrà relacionar amb el seu estat anímic.

---

<sup>52</sup> Costum molt arrelada encara avui dia.

<sup>53</sup> Consultar la pàgina 155 de la novel·la.



Després, no hem d'oblidar que algunes d'aquestes vivències en l'espai urbà també trasllueixen unes pràctiques espacials transgressores en aquella època.

D'altra banda, la novel·la conté nombroses descripcions de la ciutat de la postguerra i, per tant, es converteix en protagonista de l'obra. Laforet va més enllà de la pura descripció visual dels carrers, llocs, edificis i, amb olors i sons, apel·la als sentits olfatiu i auditiu del lector o lectora. El sentit de l'olfacte té en tota la novel·la un paper força important, perquè arrodoneix moltes imatges amb una informació addicional (Sturm-Trigonakis, 1996).

Els diferents barris barcelonins es presenten com espais urbans autònoms, però, no se'ns diu res o, més ben dit, ben poc de la gent que hi viu. Més que un retrat exhaustiu dels barris, Laforet evoca les seves atmosferes. La protagonista identifica i es mou sovint –a peu o en tramvia– pels següents barris: el *Gòtic* (espai amb una fita urbana, la catedral, refugi per a l'espiritualitat; i també com a espai bohemi); el *Xinès* (associat a la prostitució i a la marginació social i, també, com a residència obrera); el de la *Ribera* (com espai comercial i de comunicació: el Born i l'Estació de França); la *Barceloneta* (espai de lleure i mariner); el *Paral·lel* (espai d'esbarjo i de diversió nocturna masculina i de dones de “mala vida o reputació”); *Sant Gervasi-Sarrià* (residència de la burgesia on es troben torres amb jardins). A tall d'exemple, observem com retrata la *Barcelona marinera* del port i la *Barceloneta* amb les seves olors característiques com un espai alegre i d'oci per als barcelonins i les barcelonines. També serveix a la protagonista per reflexionar en moments de conflictes familiars que l'han impressionat molt.

<<Estaba en el puerto. El mar encajonado presentaba sus manchas de brillante aceite a mis ojos: el olor a brea, a cuerdas, penetraba hondamente en mí. Los buques resultaban enormes con sus altísimos costados. A veces, el agua aparecía estremecida como el coletazo de un pez, una barquichuela, un golpe de remo. Yo estaba allí aquel mediodía de verano. (...) Despacio, fui hacia los alegres bares y restaurantes de la Barceloneta. En los días de sol dan, azules o blancos, su nota marinera y alegre. Algunos tienen terrazas donde personas con buen apetito comen arroz y mariscos estimulados por cálidos y coloreados olores de verano que llegan desde las playas o de las dársenas del puerto>>. (254)

La protagonista també ens proporciona una visió geogràfica sobre el port de Barcelona des de Montjuïc:

<<Fuimos hacia Miramar y nos acodamos en la terraza del Restaurante para ver el Mediterráneo, que en el crepúsculo tenía reflejos de color vino. El gran puerto parecía pequeño bajo muestras miradas que lo abarcaban a vista de pájaro. En las dársenas salían a la superficie los esqueletos oxidados de los buques hundidos en la guerra.>> (143-144).

Aquesta citació il·lustra la forma de percebre d'Andrea. Com diu Sturm-Trigonakis (1996, pp.54), “ com per un teleobjectiu, la seva mirada sempre abasta només fragments d'una imatge potencialment més extensa, les vistes panoràmiques amb un gran angle de visió no escaurien ni la seva situació social ni la seva disposició anímica. (...) No és únicament subjectiva la selecció del que es veu, sinó també la manera de veure i sentir”. Sovint les seves passejades –sovint en soledat- per l'espai urbà tindran com a escenari *Ciutat Vella* i, en especial, el Barri Gòtic, espais que transmeten a la protagonista bellesa, pau i harmonia interior. Segons l'autora, la identitat del barri és el seu so característic: el de les campanades de les nombroses esglésies que hi ha. Un barri que ja havia sofert una remodelació urbanística important a principis de segle amb l'obertura de la Gran Via Laietana, que comunicava l'Eixample amb la Ciutat Vella i el Port, i que , a la llarga, va dividir “el cor” del barri antic, com ens informa Andrea. Alhora, també havia significat una remoguda del seu veïnat<sup>54</sup>.

<<La misma Vía Layetana, con su suave declive desde la Plaza de Urquinanona, donde el cielo se deslustraba, con el color rojo de la luz artificial, hasta el gran edificio de Correos y el puerto, bañado en sombras, argentados por la luz estelar sobre las llamas blancas de los faroles, aumentaba mi perpeleidad.

Oí, gravemente, (...) las campanadas de las once formando un concierto que venía de las torres de las iglesias antiguas.

La Vía Layetana, tan ancha, grande y nueva, cruzaba el corazón del barrio viejo. Entonces supe lo que deseaba: quería ver la Catedral envuelta en el encanto y el misterio de la noche.(...) Nada podía calmar y maravillar mi imaginación como aquella ciudad gótica naufragando entre húmedas casas construidas sin estilo en medio de sus venerables sillares, pero a los que los años habían patinado también de un modo especial, como si se hubieran contagiado de belleza.

El frío parecía más intenso encajonado en las calles torcidas. (...) Había una soledad impresionante, como si todos los habitantes de la ciudad hubiesen muerto. (...) La Catedral se levantaba en una armonía severa, estilizada en formas casi vegetales, hasta la altura del limpio cielo mediterráneo. Una

---

<sup>54</sup> Les grans obres de remodelació interior del barri van comportar que comerciants, industrials, professionals i alguns aristòcrates deixessin el barri i ocupessin l'Eixample. Lentament la barriada va ser ocupada per successives onades d'immigrants (Carreras, 1993,pp.92).

paz, una imponente claridad se derramaba de la arquitectura maravillosa. En derredor de sus trazos oscuros resaltaba la noche, brillante, rondando lentamente el compás de las horas. Dejé que aquel profundo hechizo de las formas me penetrara durante unos minutos. Luego di la vuelta para marcharme.>>(114-116)

En el barri de Santa Maria del Mar i carrer Montcada (l'actual barri de la Ribera) l'autora ubica un *espai bohemí*, d'artistes, clarament identificat com a espai burgès on tenien un estudi els seus amics Guíxols, Iturdiaga i Pons, tots ells fills de famílies de professions liberals (arquitectes, advocats...). La protagonista ens aclareix que és un espai d'homes, però que amb ella fan una excepció perquè és una noia diferent (152-153). Des d'aquest espai bohemí, la protagonista ens fa un retrat -molt personal- d'estiu d'aquesta Barcelona gòtica –on la presència dels espais religiosos són importants- a partir dels colors del capvespre:

<<La ciudad, cuando empieza a envolverse en el calor del verano, tiene una belleza sofocante, un poco triste. A mí me parecía triste Barcelona, mirándola desde la ventana del estudio de mis amigos, en el atardecer. Desde allí un panorama de azoteas y tejados se veía envuelto en los vapores rojizos y las torres de las iglesias antiguas parecían navegar entre olas. Por encima, el cielo sin nubes cambiaba sus colores lisos. De un polvoriento azul pasaba a rojo sangre, oro, amatista. >> (200)

Dins la mateixa Ciutat Vella, a l'altre cantó de la Rambla, hi ha el barri Xinès. Malgrat les advertències de la tia Angustias, circumstàncies familiars i una bona dosi de curiositat conduiran Andrea a realitzar un itinerari pels seus carrers de nit<sup>55</sup> En la seva descripció hi ha una clara voluntat d'oposar la foscor dels carrers interiors del barri, els considerats socialment com a perillosos -com per exemple el carrer Tallers, Carme, Hospital, Nou de la Rambla...-, i la lluminositat i animació de les Rambles i el carrer Pelai (117; 172). A banda de la seva veracitat, la foscor reforça la imatge del barri en aquella època com un espai urbà perillós i insegur -per a les dones en general i, més en concret, per a les noies joves- on la pobresa, la violència, l'oci i la prostitució predominen.

<<Juan entró por la calle del Conde del Asalto, hormigueante de gente y de luz a aquella hora. Me di cuenta de que esto era el principio del barrio chino. <<El brillo del diablo>>, de que me había hablado

---

<sup>55</sup> Persegua el Juan "embogit" que anava a buscar la Glòria.

Angustias, aparecía empobrecido y chillón, en una gran abundancia de carteles con retratos de bailarinas y bailadoras, barracas de feria. La música aturdía en oleadas agrias, saliendo de todas partes, mezclándose y desarmonizando. (...) La gente, en verdad, era grotesca: un hombre pasó a mi lado con los ojos cargados de rimel bajo un sombrero ancho. Sus mejillas estaban sonrosadas. Todo el mundo me parecía disfrazado con mal gusto y me rozaba el ruido y el olor a vino. (...) Todo aquello no era más que un marco de pesadilla, irreal...

Perdí de vista a Juan y me quedé aterrada. (...) [Juan se metió] en una de aquellas callejuelas oscuras y fétidas que abren allí sus bocas. (...) Las casas se apretaban, altas, rezumando humedad. Detrás de algunas puertas se oía música. (...) Dos o tres hombres y algunos chillidos, que parecían brotados de la tierra, rodearon a los que luchaban (...) Voces de mujeres animando a los luchadores con sus pullas y sus risas (...). Oí un rugido y vi que Juan y su enemigo habían caído revolcándose en el barro de la calle (...). En aquel momento alguien dio un chillido de alarma (...). En un instante nos quedamos solos Juan y yo. >> (175-177).

El carrer Aribau també és descrit amb gran fidelitat de detalls i èpoques de l'any, però en aquest paràgraf el que ens interessa assenyalar és com la protagonista capta els diferents ambients socials que es poden donar en un mateix carrer (segons s'estigui a la part alta o baixa) i la seva barreja.

<< Corrí, de vuelta a casa, la calle de Aribau casi de extremo a extremo (...). Mil olores, tristezas, historias subían desde el empedrado, se asomaban a los balcones o a los portales de la calle de Aribau. Un animado oleaje de gente se encontraba bajando desde la solidez elegante de la Diagonal contra el que subía del movido mundo de la Plaza de la Universidad. Mezcla de vida, de calidad, de gustos, eso era la calle de Aribau. Yo misma: un elemento más, pequeño y perdido en ella.>> (224-225)

La forma de percebre d'Andrea a partir de colors, olors i sorolls dels barris barcelonins ens proporcionen un retrat de la ciutat molt personal. Ja de bon començament, només arribar a Barcelona, a l'Estació de França, Andrea ens parla de l' "olor especial " de la ciutat que, després, ens la defineix com "un aire marino, pesado y fresco" (11). Després, la protagonista identifica el cementiri de Montjuïc amb l'olor de melancolia (144). Del carrer d'Aribau, òbviament, també obtenim d'Andrea les seves olors més característiques:

<<Desfilaban rápidamente, entre la neblina congojosa que me envolvía, los olores de la calle Aribau. Olor de perfumería, de farmacia, de tienda de comestibles. Olor de calle sobre la que una polvareda gravita, en el vientre de un cielo sofocantemente oscuro.>>(260)

També se'ns descriu el pas del temps, de les estacions, del seu barri:

<<Me viene ahora el recuerdo de las noches en la calle Aribau. (...) que corrían como un río negro, bajo los puentes de los días, y en las que los olores estancados despedían un vaho de fantasmas. Me acuerdo de las primeras noches otoñales y de mis primeras inquietudes en la casa, avivadas con ellas. De las noches de invierno con sus húmedas melancolías (...) en que la vida rompió delante de mis ojos todos sus pudores y apareció desnuda, gritando intimidades tristes (...). Más tarde vinieron las noches de verano. Dulces y espesas noches mediterráneas sobre Barcelona, con su decorado zumo de luna, con su húmedo olor de nereidas que peinasen cabellos de agua sobre las blancas espaldas, sobre la escamosa cola de oro. En alguna de esas noches calurosas, el hambre, la tristeza y la fuerza de mi juventud me llevaron a un delirio de sentimientos, a una necesidad física de ternura, ávida y polvorienta como la tierra quemada presintiendo tempestad.>> (212-213).

Un altre espai urbà de l'àmbit públic que l'autora detalla són els *espais comercials i de serveis* com, per exemple, els restaurants barats del centre urbà on la protagonista destaca els nous hàbits a l'hora de menjar, que es corresponen a una societat més modernitzada, amb formes més modernes.

<<Descubrí en la calle Tallers un restaurante barato. (...) Era un restaurante curioso. Oscuro, con unas mesas tristes. Un camarero abstraído me servía. La gente comía deprisa, mirándose unos a otros, y no hablaban ni una palabra. (...) Daban una sopa que me parecía buena, hecha con agua hirviendo y migas de pan. [E]ra siempre la misma, (...) pero en la <<carta >> cambiaba de nombre con frecuencia. >> (125).

A voltes l'acció de la novel·la s'ubica en els *mercats del Born i de la Boqueria*, tot i que curiosament sempre són descrits en una situació anòmala, de nit, quan el bullici de gent i la diversitat d'activitats entorn al mercat no hi són presents.

<<Cruzamos (...) el mercado de San José. Allí nuestros pasos resonaban bajo el alto techo. En el recinto enorme, multitud de puestos cerrados ofrecían un aspecto muerto y había una gran tristeza en las débiles luces amarillentas diseminadas de cuando en cuando. Ratas grandes, con los ojos brillantes, como gatos, huían ruidosamente a nuestros pasos. Algunas se detenían en su camino, gordísimas, pensando tal vez hacernos cara. Olía indefiniblemente a fruta podrida, a restos de carne y pescado...>> (174)

### 7.3.3.3.- Migracions

Malgrat la fam i la repressió, Barcelona encara era atractiva per a molta gent. En aquesta època ja tenim notícies d'onades de nouvinguts i nou-vingudes que s'escapolien de la vigilància policial que intentava impedir-ho i anaven formant barris de barraques i d'habitatges d'autoconstrucció als sectors marginals de la perifèria, en platges i turons; entre 1939 i 1949 es compten 170.198 immigrants arribats<sup>56</sup> (Carreras, 1993, pp.96).

Ara bé, la novel·la no reflecteix aquesta realitat social, sinó la de la petita i gran burgesia. En aquest sentit, cal tenir present la situació de la protagonista: Andrea representa un *tipus d'emigració rural temporal* per raons d'estudi. Recordem que en el context de postguerra, estudiar és un privilegi reservat a una minoria de la societat i més si ets dona. També hem observat un cas d'emigració temporal per raons de treball en la família d'Ena, que com ja hem explicat pertany a una burgesia de negocis il·lustrada.

### 7.3.3.4.- La mobilitat espacial en l'espai urbà

Pel que fa a la mobilitat espacial cap al treball hi ha poques referències explícites, tot i que implícitament podem afirmar que majorment la gent, homes i dones, es desplacen *a peu*. En aquest sentit, val a dir que l'acció de la novel·la en ubicar-se bàsicament en el centre urbà de la ciutat facilita aquest tipus de desplaçament. Quan les distàncies són més llunyanes s'empra el mitjà de transport més popular: el tramvia. Tot i que sabem de l'existència del metro, no hi ha cap al·lusion en la novel·la. El taxi, en canvi, és un mitjà de transport la presència del qual l'autora constata però no és utilitzat pels seus personatges.

Cal assenyalar també que no s'ha trobat cap referència a la mobilitat espacial determinada per les tasques domèstiques. En una ocasió, quan el fill de la Glòria i del Juan

es posa malalt, es va a buscar a peu la mare que està treballant. D'aquesta manera, es dóna per suposat que la societat (i en aquest cas, la família) considera responsabilitat exclusiva femenina tenir cura de les criatures i, per extensió, de les tasques reproductives.

En la mobilitat espacial cap al lleure en general s'utilitzava la passejada i el *tramvia*. Les classes benestants, però, ja fan servir el cotxe per anar-se'n fóra de Barcelona els diumenges i a l'estiu. Per tant, es pot considerar que els *cotxes* (expressió d'una societat burgesa i consumista) són encara un mitjà de transport minoritari. Tot i això, òbviament, en aquesta ciutat de la postguerra no mancaven altres mitjans de transport com els *cotxes i carros de cavalls*, expressió d'un món rural i d'una manera de viure que havia tornat a sorgir després de la guerra. Els carros de cavall l'autora els identifica amb el mercat del Born i, per tant, cal concloure que s'utilitzava en aquella època com a mitjà de transport d'aliments.

Només cal afegir que el mitjà de transport que més popularment es feia servir per desplaçar-se d'una ciutat a una altra era el *tren*. Certament, les estacions de tren de les grans ciutats eren uns formiguejos de gent, espais de trànsit i de recepció d'emigrants. Andrea a l'arribar del seu poble ho fa en tren. En canvi, el viatge a Madrid el realitza amb el cotxe del pare de l'Ena.

Finalment, constatem sovint una identificació entre paisatge, acció dramàtica i estat anímic d'Andrea. Per exemple, quan després d'estar molt de temps allunyades en la seva relació d'amistança, la protagonista es retroba amb l'Ena. En aquesta ocasió, la relació entre el seu estat d'ànim i el paisatge físic es posa de manifest en principi en el cel turmentós i, posteriorment, en el xàfec de pluja tempestuós, on la omnipresència de violents trons i la cortina de pluja il·luminada pels llampecs, reproduceix de manera recíproca el patiment i l'angoixa d'Andrea davant la inquietud maligna de l'Ena (el dualisme que impulsa el seu caràcter) (256; 263-264).

---

<sup>56</sup> Les dades que dóna l'autor no precisen si es refereix a homes i dones, o a homes en el sentit restringit de la paraula.

### **7.3.4.- L'espai domèstic : la casa**

#### **7.3.4.1.- Les dimensions de les llars**

Les dimensions de l'espai domèstic reflecteixen la classe social a la qual pertanyen els i les protagonistes. En general, es pot afirmar que la burgesia benestant (la família de l'Ena , la casa del seu amic Pons, la “torre” de l'avi de l'Ena) viu en espais amplis i ben acomodats de l'Eixample i de la part alta de la ciutat, mentre que el poble (germana de la Glòria ) habita en espais més reduïts de Ciutat Vella.

Andrea i la seva “família” resideixen en un pis de l'Eixample. La decadència familiar econòmica, ja citada, es materialitza en els canvis soferts per les dimensions de la llar. A la mort del seu avi (principis dels anys 40) el pis típic de l'Eixample barceloní es va dividir per la meitat. Es va tapiar una part i omplir de mobles sobrants, i l'altra es va habilitar per viure-hi. El pis tenia un passadís molt tètric a l'igual que les habitacions interiors, mentre que el menjador i l'habitació de la tia Angustias donaven al carrer. En Juan tenia un estudi de pintor on abans hi havia el despatx de l'avi. El tio Roman, tres pisos més amunt, s'havia arranjat una habitació petita en la llucana de l'edifici, i resultava un refugi confortable.

El pis no tenia aigua calenta i les seves condicions higièniques deixaven molt a desitjar. Era un pis sòrdid, trist, desordenat, abandonat, míser amb molt poca llum -ja que era un primer i només hi havia la típica bombeta de postguerra en el rebedor i en cada habitació-. Un exemple de les característiques deplorables del pis és el bany, espai poc freqüentat pels habitants de la casa:

<<Pensé que allí el cuarto de baño no se debía utilizar nunca. En el manchado espejo del lavabo -¡qué luces macilentas, verdosas, había en toda la casa!- se reflejaba el bajo techo cargado de telas de arañas, y mi propio cuerpo entre los hilos brillantes del agua, procurando no tocar aquellas paredes sucias, de puntillas sobre la roñosa bañera de porcelana. Parecía una casa de brujas aquel cuarto de baño. Las paredes tiznadas conservaban la huella de manos ganchudas, de gritos de desesperanza. Por todas partes los desconchados abrían sus bocas desdentadas rezumantes de humedad. Sobre el espejo (...) habían colocado un bodegón macabro de besugos



pálidos y cebollas sobre fondo negro. La locura sonreía en los grifos torcidos. (...) Bruscamente cerré la ducha (...) y quedé sola entre la suciedad de las cosas. >> (17-18).

Sobre les condicions de les habitacions interiors en tenim un bon exemple amb la de la Gloria i el Juan:

<<El cuarto de Gloria se parecía algo al cubil de una fiera. Era un cuarto interior ocupado casi todo él por una cama de matrimonio y la cuna del niño. Había un tufo especial, mezcla de olor a criatura pequeña, polvos para la cara y a ropa mal cuidada. Las paredes estaban llenas de fotografías, y entre ellas, en un lugar preferente, aparecía una postal vivamente iluminada representando a dos gatitos.>> (34)

La *segregació social de la ciutat* se'ns manifesta en el contrast entre els barris i les llars que l'integren. Andrea capta les diferències socials entre l'Eixample i la Bonanova a través de la "torre" de l'avi de l'Enna:

<<Todos los jardines de la Bonanova estaban cargados de flores y su belleza apretaba mi espíritu demasiado cargado también. (...) Al fin llegué a la puerta de la casa que buscaba. Una portada de hierro, a través de cuyo enrejado vi un cuadro de césped, una fuente y dos perros... Olía intensamente a rosas y sobre mi cabeza voló un abejorro, produciendo un profundísimo eco de paz (...). Eché a correr a mi vez, sin poderlo remediar, huyendo de allí...>> (209-210)

#### 7.3.4.2.- La tipologia de les llars

En la tipologia de les llars constatem una multiplicitat de situacions, tot i que la tendència general és l'*elevat nombre de membres per llar*. Els casos clars de set membres són el de l'Andrea amb la seva família i el de la família de l'Ena (cinc germans i el matrimoni). De dos membres per llar se'ns presenta un cas: el de la germana de la Glòria amb el company (marit). En aquest aspecte no se'ns dóna més informació dels altres personatges.

Cal tenir en compte que les dificultats econòmiques de la postguerra i la importància de la ideologia cristiana en les famílies (que determina l'elevada natalitat) faciliten aquesta

tipologia de llars. En aquesta època també era molt freqüent que en les llars hi hagués gent “rellogada”, especialment a l'Eixample, com és en certs aspectes el cas de l'Andrea<sup>57</sup>. Aquestes circumstàncies evidencien la penúria econòmica familiar, la qual no pot deixar desaprofitar aquests ingressos minsos de l'Andrea per la seva supervivència.

Quant al tipus de família que predomina en la novel·la hi ha una certa varietat. El cas de la família de l'Andrea és el d'una *llar extensa*, amb més d'un nucli familiar (l'àvia, els tres fills/es –tia Angustias, Roman i Juan-, aquest darrer amb dona i criatura). Després, tenim el tipus de *família nuclear-extensa* representat per la llar de l'Ena (parella amb sis fills i filles) i un cas de *parella sense criatures* (la germana de la Gloria), que són parella de fet. No es constaten ni la llar monoparental ni la unipersonal, la qual cosa té una certa lògica històrica en aquella època.

Finalment, la família de l'Andrea incorporava a la llar la presència d'una treballadora domèstica; també se suposa que la seva amiga Ena n'ha de tenir, tot i que no hem trobat cap referència explícita en l'obra.

#### 7.3.4.3.- El cap de família

Incorporar-se a l'estructura familiar del carrer Aribau suposava per Andrea comprendre quins eren els seus principis de *jerarquia i autoritat*, és a dir, saber a quines persones li era atorgada la capacitat de manar i, en contrapartida, a quines les de *sotmetre's i obeir*. En aquella època, el paper de cap de família es atribuït als homes en totes les situacions d'aparellament entre home i dona. Els postulats ideològics del règim franquista entenia l'*autoritat paterna* com un dogma que se sostenia des de la mateixa estructura de l'Estat i que tenia la seva màxima expressió en les ressonàncies paternals que adornaven la figura del *Caudillo* (Comas d'Argemir i altres, 1990).

---

<sup>57</sup> Andrea rep una pensió de la tia Angustias i contribueix en l'administració de la casa pagant uns diners pel concepte de lloguer de l'habitació i la ració de pa, tot i que l'àvia no hi està d'acord perquè és la seva néta.

En el pis del carrer Aribau els homes no assumeixen , com a inherent a la seva condició “natural”, l’aportació d’ingressos per al manteniment material de la unitat familiar. És la tia Angustias la que es responsabilitza en les funcions del cap de família pel que fa a les obligacions “econòmiques” que comporta aquest rol. Certament, l’administració dels magres ingressos monetaris familiars estava en les seves mans ja que és l’única que aporta un sou fix. En un context de racionament i fam, la bona administració dels ingressos era una base essencial per a allargar el pressupost i fer que els diners arribessin a totes les necessitats plantejades. I aquest també era un atribut, segons Comas d’Argemir i altres (1990), que les dones havien d’assumir –per obligació social - per posar a prova el seu *saber domèstic*.

Fixem-nos de quina manera Andrea estableix el pacte econòmic de “rellogada” amb la tia Angustias:

<<Andrea... (...) En adelante recibirás tú misma, directamente, tu pensión. Tú misma le darás a la abuela lo que creas conveniente para contribuir a tu alimentación y tú misma harás equilibrios para comprarte lo necesario... (...) El día que falte mi sueldo, esta casa va a ser un desastre. Tu abuela ha preferido siempre sus hijos varones, pero esos hijos –aquí me pareció que se alegraba- le van a hacer pasar mucha penuria... En esta casa las mujeres hemos sabido conservar mejor la dignidad.>> (104)

L’habitació de la tia Angustias, on s’instal·larà després Andrea, era com si fos un món a part en aquella casa. S’hi escolten tots els moviments i directament els de l’escala, la qual cosa significa que en aquell espai es pot exercir un *control social* sobre la resta dels membres del nucli familiar. La pròpia autora a través de la protagonista-narradora ens diu: “Era como una gran oreja en la casa... Cuchicheos, portazos, voces, todo resonaba allí.” (87). La percepció que té Andrea de l’habitació d’Angustias se’ns descriu d’aquesta manera:

<<Había un armario de luna y un gran crucifijo tapiando otra puerta que comunicaba con el receptor; (...) todo el cuarto estaba impregnado del olor a naftalina e incienso que su dueña despedía, y el orden de las tímidas sillas parecía obedecer aún a su voz. Aquel cuarto era duro como el cuerpo de Angustias, pero más limpio y más independiente que ninguno en la casa. Me repelía instintivamente y a la vez atraía a mi deseo de comodidad.>> (24;83)

I pel que fa als drets del cap de família i la injustícia de les lleis patriarcal amb les seves conseqüents discriminacions i desigualtats per raó de gènere són qüestionats, com ja hem citat anteriorment, per les dues ties (germanes de la mare d'Andrea) al final de la novel·la i per la pròpia tia Angustias, però mai per la protagonista-narradora.

#### **7.3.4.4.- La mestressa de casa i el treball domèstic**

En el context domèstic és on es tradueix d'una manera més palesa la *segregació de rols entre homes i dones*. Aquesta segregació de rols implica la *divisió de responsabilitats i d'activitats*, i, en aquesta línia, l'àmbit domèstic es considerarà com un domini exclusivament femení on l'home no ha d'intervenir. Per aquest motiu els homes adopten una actitud passiva i de no-intervenció respecte les tasques domèstiques.

Tot i saber que en la postguerra les dones van ser relegades a l'esfera domèstica i que es dedicaven a les tasques de la llar i tenir cura de la família, no tots els personatges femenins representen el model tradicional de mestressa de casa. Hi ha una certa varietat: potser la que reproduïx millor aquest rol és l'àvia; tant la Gloria com la tia Angustias són *mestresses de casa presents en el mercat laboral*, mentre que l'Andrea és un personatge que integra altres valors més contemporanis en les seves pautes de comportament i pràctiques espacials. Per tant, l'Andrea no és el model de mestressa de casa tradicional.

Malgrat els problemes de supervivència de la llar en la família de l'Andrea, tot el que suposa cuinar –el poc menjar que hi ha– és responsabilitat de la criada (Antonia), la qual prohibia l'accés a l'espai cuina a tots els membres (homes i dones) de la casa. Tenim notícies, però, que l'àvia transgredia aquestes normes quan agafava d'amagat terrossos de sucre:

<<...escuché los pasos de la abuelita, nerviosa y esperanzada como un ratoncillo, husmeando en el prohibido mundo de la cocina; en los dominios de la terrible mujer. Arrastró una silla para alcanzar la puerta del armario. Cuando encontró la lata del azúcar oí crujir los terrones entre su dentadura postiza. >> (78)

D'altra banda, cal assenyalar que la planificació i el subministrament d'aliments de les cases (aspectes fonamentals de la vida de la postguerra) i també el racionament no són temes tractats en l'obra per cap personatge, ni tampoc per l'Antonia que teòricament s'encarrega de realitzar-lo. Tot i això, creiem que es pot afirmar que les protagonistes indiscutibles del treball reproductiu, doncs, continuen sent les dones.

No hi ha cap personatge femení que compagini el treball domèstic amb l'extradomèstic en l'espai de la llar. Ni tan sols l'Andrea pot estudiar a casa, ja que no té llibres i l'entorn familiar no ho permet. Per això, moltes vegades se n'ha d'anar a estudiar a casa de l'Ena o bé a la biblioteca de la Universitat.

És cert que Carmen Laforet no fa cap elogi de les tasques domèstiques, tot i que ens descriu algunes feines com la de *cosir i tenir cura de la salut física i psíquica dels membres de la llar*. Llevat de la tia Angustias, sobre la gestió i administració del treball domèstic no hem trobat dades, tampoc pel que fa a la maternitat i a l'educació de les criatures (segurament perquè la situació familiar –una criatura molt petita- no ho permet). Tot i això, l'autora evidencia la càrrega mental (Coutras, 1988) que suposa per a les dones el treball domèstic i el costum –patriarcal- dels homes de no assumir cap tipus de feina derivada del treball reproductiu<sup>58</sup>. Fins i tot en un context estudiantil i informal com el pis “bohemi” dels amics d'en Pons, mentre ells estant xerrant ordenen a l'Andrea, l'única noia en aquella situació, que:

<<- Bueno. Ahora vamos a merendar si Andrea tiene la bondad de hacernos unos bocadillos con el pan y el jamón que encontrará escondido detrás de la puerta...>> (155)

---

<sup>58</sup> Potser cal aclarir que en Juan, el marit de la Gloria, també sovint es dedica a tenir cura del seu fill, però això no vol dir que assumeixi les tasques derivades del treball reproductiu.

Per tant, malgrat la vigència en la Barcelona de la postguerra de la divisió social del treball en funció del gènere, segons la qual les dones es dediquen fonamentalment al treball reproductiu i els homes al treball “productiu”, no és el cas del pis del carrer Aribau. Potser per aquest motiu, la casa familiar és distinta i anormal. En canvi, aquest model sí que és present a la llar de l’Ena.

La *precarietat econòmica* de la llar en la família del carrer Aribau es fa palesa en diverses ocasions: necessiten dels petits ingressos de l’Andrea per sobreviure; els manca diners per comprar les medecines al fill de la Gloria i per aquest motiu, al final de l’obra, ha de vendre els mobles familiars (piano) o ha d’anar a jugar a casa de la germana; la mísera dieta alimentària familiar que obliga sovint la Gloria a anar a menjar a casa de la seva germana (132), etc. En aquest sentit, cal destacar el paper de l’àvia en el seu rol de mare sacrificada pels membres del nucli familiar. En efecte, l’àvia era capaç de “morir-se de fam” si el menjar escassejava perquè en quedés més per als altres, o de fred perquè la criatura tingués una altra manta en el seu llit (216). O fins i tot, deixava restes de menjar a la tauleta de nit de l’Andrea perquè sabia que no menjava, que passava fam<sup>59</sup>.

Per acabar, cal deduir implícitament de la lectura de *Nada* que *treballar s’identifica amb la feina remunerada* i que habitualment s’ha de fer *fora de casa*. Existeix una percepció que la dona que està a casa no fa res, no “treballa”. La seva feina com a mestressa de casa no posseeix un reconeixement social i, en la mesura que no és remunerat, no es considera com ocupació laboral. Aquesta percepció ideològica del treball també és assimilada per les mateixes dones, que consideren que l’abandonament de les ocupacions remunerades és sinònim de “no treballar”. En definitiva, aquesta és una mostra més de la *invisibilitat del treball domèstic* i dels continguts ideològics que s’atorguen a les diferents maneres del treball socialment necessari (Comas d’Argemir i altres, 1990).

---

<sup>59</sup> Cal recordar que la protagonista solament tenia una pesseta diària per a menjar, i aquesta situació li havia fet descobrir els fruits secs i valorar els aliments (125).

### 7.3.4.5.- La sexualitat

En aquella època del primer franquisme, els nois i, especialment, les noies no rebien una educació sexual. En general, la sexualitat era un tema tabú i, per tant, no se'n sabia gairebé res. Segons Scanlon (1986, pp.334), l'educació sexual era considerada imprudent i, fins i tot, perillosa perquè les inclinacions malignes no es dominaven, i es familiaritzaven amb el pecat.

La protagonista, a tall d'exemple, *ignora* tot el que té com a referència la sexualitat femenina (¡ja no parlem de la masculina!), *la seva pròpia sexualitat*. L'experiència sexual d'Andrea amb els homes és nul·la, així ens ho descriu quan per primer cop el Gerardo li dona un petó (145). S'assabenta, com moltíssimes altres noies de la postguerra, de què era la menstruació en el moment en què s'hi troba per primer cop. Deixem que els seus records ens ho explicitin:

<<Yo me encontraba desalentada, como el día que una buena monja de mi colegio, un poco ruborizada, me explicó que había dejado de ser una niña, que me había convertido en mujer. Inoportunamente recordaba las palabras de la monjita:<<No hay que asustarse, no es una enfermedad, es algo natural que Dios manda>>>> (146)

Aquest paràgraf també ens serveix per assenyalar la importància que va tenir l'Església en la vida pública i en l'educació –sexual- amb el règim de Franco. Església i Estat franquista van reeducar les dones en les seves obligacions (esperit de sacrifici, paciència, abnegació, obediència, pudor...), especialment, la castedat. Els principis de la moral catòlica vigents que definien el matrimoni com una institució fonamentalment procreadora i obligava a acceptar els “fills que Déu enviava”, fomentaven bona part d'aquesta ignorància sobre la pròpia sexualitat.

Moltes dones, per tant, vivien la sexualitat encaminada a la reproducció, en cap moment com una font de plaer. El model sexual masculí era més permissiu en aquest aspecte, ja que ells podien gaudir d'aquestes dues accepcions de sexualitat. La dona que

transgredia aquestes normes era considerada una prostituta i, per tant, rebutjada i/o mal vista per la societat.

A través del personatge de la tia Angustias, l'autora ens informa sobre la *repressió sexual* en l'Espanya franquista a causa de l'educació religiosa. També representa la doble moral del propi franquisme i l'estereotip de secretària: té relacions amb el seu amo casat de l'oficina. Juan ens ho explica cridant per l'andana del tren quan Angustias se'n va al convent (110).

D'altra banda, una de les vivències més colpidores i freqüents al llarg de la novel·la és la *violència a la llar* en tot el seu ventall de possibilitats. Les causes són d'ordre econòmic, cultural i evidentment de gènere. De primer hem observat nombrosos *maltractes a les dones*, els quals s'exemplificarien en la relació de la Gloria i el Juan. En efecte, en el pis del carrer Aribau, l'Andrea sovint escolta cridar a la Gloria perquè el Juan l'apallissava, fins i tot els crits s'escoltaven des de l'escala. La narradora-protagonista, ens ho descriu així:

<<En seguida me di cuenta de que era Gloria la que gritaba y de que Juan le debería estar pegando una paliza bárbara. Me senté en la cama pensando en si valdría la pena de acudir . Pero los gritos continuaban, seguidos de las maldiciones y blasfemias más atroces de nuestro rico vocabulario español. Allí, en su furia, Juan empleaba los dos idiomas, castellano y catalán, con pasmosa facilidad y abundancia (...).  
Oíamos dentro tacos, insultos. Carreras y tropezones con los muebles. El niño comenzó a llorar allí encerrado también y la abuela se desesperó. Alzó las manos para golpear la puerta y vi sus brazos esqueléticos (...)  
De pronto se abrió la puerta de una patada de Juan, y Gloria salió despedida, medio desnuda y chillando. (...) Juan metió a Gloria en la bañera y, sin quitarle las ropas, soltó la ducha helada sobre ella. Le agarró brutalmente la cabeza (...).Él soltó una blasfemia y le empezó a dar puñetazos en la cabeza.>> (128-130).

Situacions com aquestes sovintegen al llarg de tota la novel·la. Perquè en Juan no solament maltracta i agredeix la Gloria sinó que la seva agressivitat i mala educació arriba fins al punt de menysprear i insultar l'Andrea (198-199) i també maltractar la tia Angustias. Així, doncs, està menysvalorant tot el col·lectiu femení de la família llevat de



l'àvia. Tot i els maltractes soferts, la Gloria en cap moment es planteja el divorci<sup>60</sup> però sí enviar-lo a un manicomi (131).

A grans trets, les actituds i comportaments dels personatges masculins transmeten i descriuen la subvaloració total de les activitats i del món de les dones en aquella època. Mentre l'amic de l'Andrea, en Gerardo, no creu en la intel·ligència femenina (143), en Juan apallissa i maltracta psíquicament la seva dona de manera habitual i més esporàdicament, d'una manera o una altra, a la resta del col·lectiu femení del carrer Aribau. En el paràgraf següent, per exemple, observem l'imaginari masculí sobre les dones fruit d'una societat patriarcal:

<<Lo que a ella [Gloria] le gusta es beber y divertirse en casa de su hermana. La conozco bien. Pero si tiene sesos de conejo...¡como tú! [Andrea], ¡como todas las mujeres!... por lo menos ¡que sea madre, la muy...>> (179).

El cas d'en Román és diferent en les formes, en aparença molt més permissives, però en essència també creu que el destí de les dones és el d'esposa i mare, com ja hem comentat anteriorment. És més, el Román és un caça-dots. Ha tingut "affaires" amorosos o coquetejos amb la major part dels personatges femenins de la novel·la, d'una generació i d'una altra. En totes les seves relacions amoroses (mare de l'Ena, Glòria i Ena) hi ha una característica bàsica: el component passional de l'amor. Totes les dones surten de la relació amb ell havent patit molt i algunes, fins i tot, amb sentiments de revenja. És el cas de la Glòria després de la guerra, que denuncia el Román, motiu pel qual va ser empresonat en la immediata postguerra. En aquest sentit, l'autora ens adverteix del *patiment que suposa deixar-ne anar per les passions amoroses*, i ho exemplifica a través de la relació del Román amb l'Ena i amb la seva mare. En el transcurs de la novel·la, la narradora protagonista s'assabenta de la relació afectiva entre Roman i la mare de l'Ena, quan eren joves. La mare més que enamorada, de fet, va estar posseïda pel seu amor quan eren companys de conservatori. Fins al punt que es va tallar la trena del seu cabell – l'única

---

<sup>60</sup> Potser cal recordar que el règim franquista va emetre una Llei el 23 d'agost de 1938 per la qual es va derogar la llei de divorci, i una altra, la Llei de 12 de març de 1938, que restablia la vigència del Codi Civil de 1889.

belleza que tenia com a noia de 16 anys- per oferir-la-hi tal com ell volia. En el següent paràgraf, la mare de l'Ena, ja madura, ens continua explicant la “seva història” matisada, ara, per la distància que suposa el pas del temps. El seu relat<sup>61</sup> és una interpretació sobre un tipus de relació amorosa desigual en la manera de viure i entendre l'amor: els dels homes i el de les dones.

<<Me dijo [Román]:

- Tengo lo mejor de ti en casa. Te he robado tu encanto- luego concluyó impaciente- ¿por qué has hecho esa estupidez, mujer?¿Por qué eres como un perro para mí?

Ahora, viendo las cosas a distancia, me pregunto cómo se puede alcanzar tal capacidad de humillación, cómo podemos enfermar así, cómo en los sentidos humanos cabe una tan grande cantidad de placer en el dolor... Porque yo estuve enferma. Yo he tenido fiebre. Yo no he podido levantarme de la cama en algún tiempo; así era el veneno, la obsesión que me llenaba... (...) Me tuvieron un año en el campo. Mi padre dio dinero a Román para que no estuviera allí a mi vuelta, y el tuvo la desfachatez de aceptar y de firmar un recibo en el que el hecho constaba (...).

Me casé con el primer que quiso mi padre, con Luis...

Hoy día, ya lo sabe usted, Andrea, he olvidado toda esa historia y soy feliz.>> (235-236)

En el context de la postguerra, cal tenir present que en la *tria de promès* el protagonisme de la família encara és vigent. Tant l'Ena com la seva mare tenen una “història de vida” condicionades per la seva *submissió i obediència a la jerarquia patriarcal familiar*. De fet, el paper directiu i ordenador de la família esdevé fortament interioritzat per les dues quan són joves a l'hora d'escollir parella. Segons Comas d'Argemir i altres (1990, pp.101), solament assoleix registres autoritaris en aquells casos en què la transgressió del model ideal es percep com a molt flagrant.

El personatge de la mare de l'Ena també ens informa sobre el perceptible *canvi en les relacions entre els nois i les noies*. La seva generació mai va poder parlar amb el noi que li agradava (Román) a soles, sempre hi havia una criada que l'acompanyava. En canvi, la

---

<sup>61</sup> La mare a l'explicar-li a Andrea la seva “història de vida” (oculta) té per objectiu el “benestar familiar” i, precisament, vol evitar a la seva filla el dolor en l'amor, ara que ella ja el coneix . Per aquest motiu li demana ajut amb la finalitat de sostraure l'Ena de les relacions amb en *tío Román*. L'Ena, però, ja és una altra generació i viu les coses d'una “altra manera”.En aquestes circumstàncies se li evidencia una doble personalitat i un temperament maquiavèlic (aspectes del seu caràcter que l'Andrea desconeixia) que juntament amb l'ajut oportú de l'Andrea, li possibiliten poder fugir a temps d'aquesta relació sense necessitat d'haver conegut a fons, però si intuït, aquesta vessant de l'amor. Poc després, tornarà a la seva relació amb en Jaime.

generació de la seva filla viu la relació amb els nois amb costums menys rígids i més tolerants, segons ella. Creiem que aquestes vivències personals no són generalitzables ni extrapolables a la resta de dones de l'època, sí però a un sector de dones i homes majoritàriament burgesos.

Pel que fa al concepte d'*amor*, l'autora assenyala que hi ha diferències per raons de gènere. L'imaginari masculí de l'amor no té res a veure amb el femení. Veiem com la mare d'Ena explica a Andrea, el seu concepte d'amor:

<<Fue ella, la niña[Ena], quien me descubrió la fina urdimbre de la vida, las mil dulzuras del renunciamiento y del amor, que no sólo es pasión y egoísmo ciego entre cuerpo y alma de hombre y un cuerpo y alma de mujer, sino que reviste nombres de comprensión, amistad, ternura. Fue Ena la que me hizo querer a su padre, la que me hizo querer más hijos y –puesto que exigía ella una madre adecuada a su perfecta y sana calidad humana- quien me hizo, conscientemente, desprenderme de mis morbosidades enfermizas, de mis cerrados egoísmos... (...). Porque antes de que yo la creara, (...) yo era una mujer desequilibrada y mezquina. Insatisfecha y egoísta...>> (240).

En efecte, les dones són capaces de distingir i percebre diferents matisos en el concepte amor, element que les diferencia d'una bona part dels homes<sup>62</sup>. Un gruix considerable d'homes, en canvi, no viu el dolor de l'amor, tot i que en Roman després de ser rebutjat per tots els personatges femenins se suïcida (amb navalla). I en aquesta situació, en Juan, el seu germà, sí que reflecteix el dolor de l'amor –possessiu- o alguna cosa semblant. Observem com ho descriu l'Andrea:

<<Cuando un día o una noche le vi por fin en casa yo creí que ya habíamos pasado los peores momentos. Pero aún nos faltaba oírle llorar. Nunca, por muchos años que viva, me olvidaré de sus gemidos desesperados. Comprendí que Román tenía razón al decir que Juan era suyo. Ahora que él se había muerto, el dolor de Juan era impúdico, enloquecedor, como el de una mujer por su amante, como el de una madre joven por la muerte del primer hijo.>> (281)

---

<sup>62</sup> La mare de l'Ena ho ha pogut percebre gràcies a la maternitat. Cal recordar que el model dominant de dona imposat pel primer franquisme té la plenitud com a tal, la seva màxima consideració, convertint-se en mare. La procreació és inherent al matrimoni i la política natalista del franquisme va acabar de consolidar aquest

La protagonista *critica la sexualitat* que tenen els *homes* al no viure les relacions amb en Gerardo de forma plaent i, per això, el rebutja:

<<Me parecía que (...) súbitamente se había enamorado de mí. Porque entonces era lo suficientemente atontada para no darme cuenta de que aquél era uno de los infinitos hombres que nacen sólo para sementales y junto a una mujer no entienden otra actitud que ésta. Su cerebro y su corazón no llegan a más. Gerardo súbitamente me atrajo hacia él y me besó en la boca. Sobresaltada le di un empujón, y me subió una oleada de asco por la saliva y el calor de sus labios gordos. Le empujé con todas mis fuerzas y eché a correr. Él me siguió. (...)  
- Perdóname, Gerardo –le dije con la mayor ingenuidad-, pero, ¿sabes?... es que yo no te quiero. No estoy enamorada de ti.>> (145)

Durant la postguerra, les *dones controlaven poc la seva pròpia sexualitat*. Així, per exemple, la mare de l'Ena es casa amb el que ara és el seu marit sense estar enamorada i poc després va tenir la seva filla sense desitjar-ho, per la "gràcia divina". En aquest sentit, la mare de l'Ena és una esposa i mare per obligació<sup>63</sup>

<<No, Andrea, yo no deseaba entonces ningún hijo de mi marido. Y, sin embargo, vino. (...) Cuando me dijeron que era una niña, a mi desgana se unió una extraña congoja. No la quería ver.Me tendí en la cama volviendo la cara...>> (239)

D'altra banda, la relació entre Ena i Jaime representa per l'autora i la protagonista la idea de l'amor com a font d'energia, de vitalitat, de vida. Certament, l'enamorament de la parella es produeix amb l'esclat de la primavera i els seus colors i olors en la natura i en les flors:

<<Ella y Jaime me habían parecido aquella primavera distintos de todos los seres humanos, como divinizados por un secreto que a mí se me antojaba alto y maravilloso. El amor de ellos me había iluminado el sentido de la existencia, sólo por el hecho de existir.>> (196)

---

ideal procreador. En aquest sentit, aquest personatge fa un exalçament de la maternitat que està dins el discurs dominant de l'època.

<sup>63</sup> Cal assenyalar que la Llei del 24 de gener de 1941 instituí severes penes per l'avortament i per a tot tipus de propaganda favorable a la contracepció. El Codi Penal reformat en 1944 va reinstaurar els articles abolits durant la República relatius a crims passionals, adulteri i amistançament (Scanlon, 1986, pp.322). Andrea percep la seva imatge d'esposa i mare feliç. Amb aquest personatge, l'autora ens recorda també que en aquella època l'esterotip cultural dels matrimonis perfectes, sovint amagàven vivències doloroses per part de les dones.

### 7.3.4.5.1.- La imatge i valoració del cos

S'han observat escasses referències respecte a la imatge, representació i valoració del cos, tant pel que fa a personatges femenins com masculins, fruit possiblement del context de precarietat econòmica de postguerra en la que s'insereix la novel·la. Tot i això, creiem que l'autora concedeix poca importància a la descripció física dels personatges<sup>64</sup> i molta més a la seva descripció psicològica.

Ara bé, sí que se'ns transmet la valoració social que provoquen les imatges femenines i el seu cos, especialment de l'Andrea i l'Ena. A grans trets, la primera no és atractiva a la mirada dels homes. Si precisament és acceptada entre els seus amics "bohemis", és perquè la seva imatge (morena i sense maquillar-se) no correspon als canons oficials de noia "casadora". En canvi, l'Ena és l'altra cara de la moneda: model de noia burgesa, atractiva, elegant i educada. És el tipus clàssic de "catalana rossa" de la burgesia benestant de Barcelona. Des del punt de vista del mercat del "matrimoni", l'Ena, és una "mercaderia" molt cotitzada i podria ser utilitzada com a signe exterior de l'èxit social d'un home. Cal tenir present que en aquella època la burgesia catalana encara té el costum de considerar les seves filles com a objectes d'intercanvi en un mercat, la qual cosa portava a valorar excessivament la bellesa i l'aspecte físic –úniques qualitats apreciades en aquest mercat- per tal d'aconseguir casar-les amb aquell que més ofereix.

Al llarg de la novel·la, l'únic toc de sensualitat en la imatge femenina que hem trobat és l'acció de posar-se rímel en les pestanyes en el cas de la Gloria, i ho fa en escasses ocasions. De fet, és el personatge femení que té més cura i embelliment del seu cos quan surt al carrer (a l'àmbit públic de la societat), tot i que no és objecte d'atenció de l'autora. En aquest aspecte el tractament diferent que rep la Gloria com a personatge és fruit del rol de mare i esposa i del seu origen econòmic i social: representa el símbol de la marginació social.

La manca de sensualitat del cos femení d'Andrea gairebé sempre passa per descriure la seva vestimenta pobra, escassa i aprofitada fins al màxim; és la viva imatge de la postguerra, gris i miserable.

<<Tuve que ponerme mi único traje de verano mal teñido de negro, oliendo a pastilla de tinte casero.>> (283)

Finalment, però, cal assenyalar que mentre ella lluita per sortir-se del món que l'envoltava en la llar, de tant en tant observa el seu cos en un mirall –l'únic de tot el pis. El mirall li retorna una imatge que no reconeix com seva. La “des-ubicació” en aquesta Barcelona de postguerra l'ha conduït a entrar en un procés depressiu.

<<Al levantarme de la cama vi que en el espejo de Angustias estaba toda mi habitación llena de un color gris, y allí mismo, una larga sombra. Me acerqué y el espectro se acercó conmigo. Al fin alcancé a ver mi propia cara desdibujada sobre el camisón de hilo. (...) Era una rareza estarme contemplando así, casi sin verme, con los ojos abiertos. Levanté la mano para tocarme las facciones, que parecían escapárseme, y allí surgieron unos dedos largos, más pálidos que el rostro, siguiendo las líneas de las cejas, la nariz, las mejillas conformadas según la estructura de los huesos. De todas maneras, yo misma, Andrea, estaba viviendo entre las sombras y las pasiones que me rodeaban. A veces llegaba a dudarlo.>> (213-214)

Després d'un any al carrer Aribau i de la mort d'en Roman, Andrea se sent angoixada i molt cansada. La imatge reflectida al mirall no transmet bellesa, plaer, vitalitat, ans al contrari, la seva primesa i el seu cos demacrat està molt més relacionada amb l'espectre de la mort i de la depressió. I tot el que podria ser plaent, com per exemple, una dutxa, es converteix en una expressió de patiment (278). És sabut que el mirall és un recurs literari que té diferents funcions en una narració. En aquest paràgraf però, aconpleix la funció de mostrar la realitat a Andrea. És una imatge que, en part, recull un bon grapat de vivències de la gent de l'època: no podem oblidar que moltes persones d'edats diferents van veure estroncar el seu futur en aquest context de la postguerra.

---

<sup>64</sup> Només sabem que l'Andrea té la pell bruna i els ulls clars, mentre que l'Ena és rossa i també amb ulls

### **7.3.5.- L'espai extradomèstic**

#### **7.3.5.1.- L'educació**

Les característiques socials, econòmiques i familiars condicionen l'educació assolida per les persones en aquella època i especialment les dones. En general, en l'obra tots els personatges tenen uns coneixements culturals baixos, tant siguin homes com dones, a excepció d'aquells i aquelles que pertanyen a la burgesia. Ara bé, constatem que els homes han tingut més oportunitats educatives que no pas les dones. És el cas del *tío Román* i se suposa que el del *tio Juan*; també ho és el del *Jaime*, el noi que surt amb l'*Ena*, que era estudiant d'arquitectura i ho va haver d'abandonar per l'esclat de la guerra<sup>65</sup> i després, mort el pare, va deixar els estudis perquè havia heretat una fortuna.

Si bé és cert que en la postguerra la *pobresa d'instrucció* és una realitat vigent generalitzable a tots els sectors socials i sexes, també és cert que és un fenomen molt més estès entre les dones que no pas entre els homes. L'autora reflecteix aquesta realitat en el personatge de la *Gloria*: la manca d'una educació sòlida, els orígens socioeconòmics baixos i les circumstàncies que li toquen viure -la guerra civil- són les causes entre d'altres que determinen la direcció errònia que pren la seva vida. I les actituds i els comportaments de la *Glòria*, com la de moltes altres dones de l'època, només es poden entendre si interpretem que són el resultat d'una educació encaminada cap al matrimoni. Un cop casada la *Glòria*, l'àvia serà la transmissora dels valors tradicionals sobre les dones a l'intentar adoctrinar-la en la submissió i obediència als homes de la casa (*Juan* i *Román*) i, per tant, a l'ordre familiar patriarcal. L'àvia, en efecte, representa la submissió i subordinació de les dones respecte als homes i educa els altres personatges femenins de la casa en aquesta actitud d'obediència:

---

clars.

<sup>65</sup> La Guerra Civil va comportar la interrupció sobtada dels estudis de moltes persones a causa dels problemes polítics i socials d'aquells anys i, també, la precarietat econòmica que s'originà.

<<- Se ha llevado al niño de paseo... ¡Más bueno es este hijo mío!...  
-Picarona – la abuela se dirigió a Gloria- , ¿por qué le contestas tú y le enredas en esas discusiones?  
¡Ay!, ¡ay!¿No sabes que con los hombres hay que ceder siempre?.>> (249)

L'àvia, doncs, és la *transmissora de les estructures familiars patriarcals* i, per tant, discrimina en les relacions familiars els seus fills i filles segons el gènere (283-284).

De fet, però, de qui tenim notícies més explícites de l'educació rebuda és de la protagonista: l'Andrea. Sabem que durant la guerra va anar a un col·legi de monges a cursar part del batxillerat<sup>66</sup>. El fet de ser òrfena li ha permès obtenir matrícules gratuïtes a la universitat i rep una pensió –molt minsa (200 pessetes)- per estudiar.

Un cop a Barcelona, una part de l'educació de l'Andrea està en mans de la tia Angustias, que representa l'autoritat, l'ordre, els “bons costums” i la moral basada en el nacionalcatolicisme. En una paraula, simbolitza l'educació oficial de l'Espanya franquista. La instrueix en una actitud d'obediència i subordinació absoluta a la jerarquia, en el desenvolupament de la seva capacitat de sacrifici i en la rigidesa (pudor i castedat) de la moral cristiana. Amb aquests objectius, només arribar a la ciutat l'adverteix dels perills que representa un espai urbà gran com Barcelona per a una noia de “bona família”, i la seva preocupació per ella. Li deixa clar en una conversa que la carrera de Lletres la podrà cursar gràcies a la caritat de la família de la seva mare i, en concret, a ella:

<<... eres mi sobrina; por lo tanto, una niña de buena familia, modosa, cristiana e inocente. Si yo no me ocupara de ti para todo, tú en Barcelona encontrarías multitud de peligros. Por lo tanto, quiero decirte que no te dejaré dar un paso sin mi permiso. ¿Entiendes ahora? (...)  
- [Has venido] para estudiar Letras ¿eh?... Sí, ya he recibido una carta de tu prima Isabel. Bueno, yo no me opongo, pero siempre que sepas que todo nos lo deberás a nosotros, los parientes de tu madre. Y que gracias a nuestra caridad lograrás tus aspiraciones. (...) [T]ienes una pensión de doscientas pesetas al mes, que en esta época no alcanzará ni para la mitad de tu manutención... ¿No has merecido una beca para la Universidad?  
- No, pero tengo matrículas gratuitas.  
- Eso no es mérito tuyo, sino de tu orfandad.>> (26)

---

<sup>66</sup> Implícitament se suposa que va rebre una educació primària amb fortes connotacions republicanes, ja que la tia Angustias ho recrimina en un moment determinat. L'Andrea, per tant, va viure els canvis en matèria educativa generats pel franquisme: es reinstaura la segregació total dels sexes a l'escola tant pel que fa als principis educatius com a la separació d'aules i centres on s'impartia l'ensenyament (Comas d'Argemir i altres, 1990, pp. 86).



En efecte, la tia Angustias s'entestar a dirigir la vida de la seva neboda: li dóna ordres i consells sobre les relacions familiars; tracta de protegir-la i de ser la intermediària entre Andrea i els altres membres de la casa, tot i que no té massa èxit. La noia pateix molt perquè considera que és poc intel·ligent i autoritària (27). L'obliga a sortir al carrer amb ella i, d'aquesta manera, li ensenya com s'ha de comportar una noia "decent" en l'àmbit públic de la societat. I, en conseqüència, Andrea s'avergonyeix d'anar amb ella, possiblement perquè entra en contradicció amb l'educació republicana rebuda en la seva infància (58).

L'actitud de la protagonista-narradora és *rebel·lar-se* contra aquesta educació autoritària i el que simbolitza la tia Angustias, i reflexiona que en part és un problema generacional:

<<Me encontraba en uno de mis períodos de rebeldía contra Angustias; el más fuerte de todos. Súbitamente me di cuenta de que (...) no la iba a obedecer más, después de aquellos días de completa libertad que había gozado en su ausencia (...). Todo menos su autoridad sobre mí. Era aquello lo que me había ahogado al llegar a Barcelona, lo que me había hecho caer en la abulia, lo que me mataba mis iniciativas; aquella mirada de Angustias. Aquella mano que me apretaba los movimientos y la curiosidad de la vida nueva... (...) Yo no sabía por qué aquella terrible indignación contra ella subía en mí (...). Es difícil entenderse con las gentes de otra generación, aun cuando no quieran imponernos su modo de ver las cosas. >> (99).

Cal recordar que el *tío* Román també qüestionava la moral burgesa de la seva germana Angustias. I és més, verbalitza a Andrea sobre la seva doble moral<sup>67</sup>, tan típica d'aquella època :

<<-¿Y si te dijera que tal vez en mis andanzas he logrado averiguar algo sobre el sentido moral de mi hermana? (...)

---

<sup>67</sup> El desig del règim franquista de protegir la família i preservar la moralitat pública no va portar a la immediata abolicció de la prostitució, com caldria esperar; fins el 1956 no es va ordenar el tancament de burdells ni es va declarar il·legal la prostitució.

Los pómulos de Angustias aparecieron amarillos y rojos y me pareció curioso que su pecho ondulase como el de cualquier otra mujer agitada.

-He estado corriendo algo por el Pirineo –dijo Román-, he parado unos días en Puigcerdà (...) naturalmente he ido a visitar a una pobre señora a quien conocí en mejores tiempos y a la que su marido ha hecho encerrar en su casona lúgubre, custodiada por criados como si fuese una criminal.

- Si te refieres a la mujer de don Jerónimo, del jefe de mi oficina, sabes perfectamente que la pobre se ha vuelto loca y que antes de mandarla al manicomio él ha preferido...

- Sí, ya veo que estás muy al tanto de los asuntos de tu jefe, me refiero a la pobre señora Sanz... En cuanto a que esté loca, no lo dudo. Pero, ¿quién ha tenido la culpa de que llegue a ese estado?

- ¿Qué eres capaz de insinuar? –gritó Angustias tan dolorida (esta vez de verdad), que me dio pena.>> (65-66)

Segons es desprèn de l'obra, en la societat de l'època l'educació rebuda per les dones tenia dos camins honrosos: casar-se i tenir criatures o bé anar al convent. L'estat "normal" de les dones era el matrimoni, tot i que hi havia un gruix important de la població femenina soltera i, també, vídua<sup>68</sup>. Cal advertir que en el context de la postguerra, hi havia una percepció social negativa de la solteria femenina. I amb un procés socialitzador que adreçava les dones a l'assumpció del paper d'esposa i de mare, el matrimoni no pot sinó aparèixer com a necessari, desitjable i/o inevitable (Comas d'Argemir i altres, 1990).

Enfront aquesta situació, Carmen Laforet, ens proporciona *tres opcions* a través dels seus personatges femenins. Primer, les que trien el *matrimoni* i, per tant, assumeixen el paper d'esposa i mare: la Gloria, l'àvia, la mare de l'Ena i la pròpia Ena. De fet, l'objectiu de l'educació familiar de l'Ena era casar-se, tot i que amb uns nivells d'instrucció elevats respecte a la mitjana femenina perquè ho requereix la classe social a la qual pertany. És un personatge que assumeix aquest destí com inevitable i, és més, evidencia les pressions familiars en aquest aspecte (136).

El personatge de la tia Angustias representa la segona opció social de les dones en aquella societat de la postguerra. Dona soltera que, després de molts anys, quan aconsegueix reunir una dot ingressa en un *convent de monges de clausura*. Fixem-nos en una conversa amb l'Andrea:

<<Entonces me explicó que volvía al convento donde había pasado aquellos días de intensa preparación espiritual. Era una Orden de clausura para ingresar en la cual hacía muchos años que

---

<sup>68</sup> Recordem que els efectes de la Guerra Civil van agreujar aquesta situació que ja es donava abans de la guerra.

estaba reunindo una dote y ya la tenía ahorrada. A mí, mientras tanto, me iba pareciendo un absurdo la idea de Angustias sumergida en un ambiente contemplativo.

- ¿Siempre has tenido vocación?

- Cuando seas mayor entenderás por qué una mujer no debe andar sola por el mundo.

- ¿Según tú, una mujer, si no puede casarse, no tiene más remedio que entrar en el convento?

- No es esa mi idea (...)

- Pero es verdad que sólo hay dos caminos para la mujer. Dos únicos caminos honrosos... Yo he escogido el mío, y estoy orgullosa de ello. He procedido como una hija de mi familia debía hacer. Como tu madre hubiera hecho en mi caso. Y Dios sabrá entender mi sacrificio. >> (101)

Es pot afirmar que tots el sectors socials, tant homes com dones, consideraven que la finalitat social de les dones era casar-se. Si bé l'autora reflecteix aquesta realitat, també és cert que el model de dona que ens proposa, l'Andrea, no té clara aquesta opció en cap moment ni tampoc s'ho planteja<sup>69</sup> i, per tant, de manera implícita assumeix la *solitud voluntària* mentre el matrimoni no convé.

<<-¿Qué piensas hacer este verano?

- Nada, no sé...

- ¿Y cuando termines la carrera?

- No sé tampoco. Daré clases, supongo.

- ¿No te gustaría más casarte?

- Yo no le contesté.>> (187)

Fins i tot, el tío Román que és un personatge amb una certa cultura (havia intentat començar diverses carreres -Medicina i Enginyeria- però sempre ho havia deixat) i amb una sensibilitat artística notable (violinista i aficionat a la pintura), també considera que la finalitat social de les dones és el de ser mares i esposes. Tot ironitzant sobre el futur d'Andrea com a dona diu:

<<-¡Bien, Andrea! Veo que estás hecha una mujercita... Me gusta pensar que tengo una sobrina que cuando se case sabrá hacer feliz a un hombre. Tu marido no tendrá que zurcirse él mismo sus calcetines, ni darle de comer a sus críos, ¿verdad?>> (197)

---

<sup>69</sup> Sobretot després de la seva frustrada festa en societat a casa del seu amic Pons.

Hem trobat, per concloure, tres referències explícites que relacionen educació i accés als llocs de treball més ben remunerats: és el cas del pare de l'Ena, el de la tia Angustias i el de la pròpia Andrea.

### **7.3.5.2.- El treball remunerat**

El món laboral no és l'objectiu temàtic de la novel·la. Tot i així, l'eix fonamental de la situació laboral reflectit s'articula a partir d'una concepció cabdal: en la postguerra dominava una opinió generalitzada de *rebuig al treball remunerat femení*, recolzada per la legislació franquista. Hi havia una concepció cultural que considerava el treball extradomèstic de les dones una desvirtuació de la seva missió fonamental com a esposa i mare, i, per tant, no deixava de ser una violació del model ideal dominant. Es més, el treball femení extradomèstic serà percebut tothora com a quelcom conjuntural, com un parèntesi, a més, obligat per la necessitat familiar. La ideologia respecte al treball femení influïa en la decisió adoptada per les dones, que en general preferien fer de mestresses de casa. Així, doncs, la idea preponderant i majoritària segons la qual una dona tenia com a missió principal casar-se, tenir criatures i portar una casa condicionava el futur laboral de les noies, la classe de feina que agafarien i la seva qualificació laboral per al treball (Comas d'Argemir i altres, 1990).

En aquest sentit, C. Laforet ens presenta un model de dona, l'Andrea, en la qual la possessió d'un lloc de treball és indispensable per a la seva integritat "moral" al permetre-li independència econòmica i, per tant, el lliure accés al tipus de vida que vulgui.

#### **7.3.5.2.1.- Les situacions professionals**

Les situacions professionals de les dones es concentren en un tipus de treball típicament femenins i poc qualificats. Es poden agrupar en dues categories professionals:

les que treballen pel seu compte<sup>70</sup> i les que tenen una “certa categoria”, com la tia Angustias que treballa en una oficina<sup>71</sup>.

Després de la Guerra Civil, la legislació laboral franquista va incentivar que les dones, en casar-se, deixessin la feina mitjançant tot un seguit de compensacions econòmiques a les quals no es tenia dret si continuava treballant<sup>72</sup>. Les dones un cop casades, per tant, tendien a abandonar el treball remunerat i es quedaven més a casa, bé dedicant-se a les manufactures domèstiques o bé fent de mestresses de casa, com apunta Comas d'Argemir i altres (1990, pp.80).

La major part dels homes d'aquella època assumien perfectament el model de dona com a mestressa de casa, fins al punt que creien que el treball extradomèstic de les seves esposes constituïa una manifestació externa i visible de la incapacitat pròpia per a sustentar la família. Si no hi ha problemes de subsistència, els homes prefereixen que les dones restin a casa. Certament, aquesta és la situació en la qual es troba Juan respecte a la Gloria.

Malgrat totes aquestes limitacions, *treballar fora de casa* i guanyar així alguns diners *no era res excepcional* en el context de postguerra, especialment *entre les dones obreres*. En la novel·la n'hem trobat dues que estan casades (la Gloria i la seva germana), una que és soltera (tia Angustias) i de la resta desconexem el seu estat civil. Tot i que no representen, per tant, el model ideal de dona vigent en l'època sí que reflecteix una realitat social bastant estesa. La Gloria, per exemple, ha d'enginyar-se-les per a poder portar diners o menjar a casa, cosa que aconseguia gràcies a petites estratègies basades en el bescanvi:

---

<sup>70</sup> En aquesta circumstància es troben: l'Antònia dedicada al servei domèstic de la casa; la portera del carrer Aribau; la floristera de la Rambla; la Glòria que guanya uns petits ingressos i la germana de la Gloria que és venedora en la seva botiga de queviures.

<sup>71</sup> En aquella època la feina d'oficina gaudia de molt prestigi gràcies als horaris i les retribucions segures que comportava. De fet, es continuava la tendència, ja consolidada abans de la guerra, a la feminització progressiva de les feines auxiliars d'oficina, la qual cosa havia permès ampliar les expectatives laborals de les noies, que, en general, eren força limitades. Després del conflicte bèl·lic, va ser molt freqüent entre les noies preparar-se per a una oficina per entrar-hi a treballar (Comas d'Argemir i altres, 1990).

<sup>72</sup> En 1938 es promulga el *Fuero del Trabajo*, que estableix moltes restriccions al treball de la dona casada. Per a poder treballar i cobrar ella mateixa el salari, la dona ha de tenir l'autorització del marit.

<<Yo le decía a Juan que vendía sus cuadros en las casas que se dedican a objetos de arte. Los vendía en realidad a traperos, y con los cinco o seis duros que ellos me daban podía jugar por la noche en casa de mi hermana... Allí van los amigos y amigas de ella, de tertulia, por las noches. A mi hermana le gusta mucho eso porque le hacen gasto de aguardiente y ella gana con eso. A veces se quedan hasta el amanecer. Son gente que juega bien y les gusta apostar. Yo gano casi siempre... Casi siempre, chica... Si pierdo, mi hermana me presta cuando tengo déficit y luego se lo voy devolviendo con un pequeño interés cuando gano otras veces... Es la única manera de tener un poco de dinero honradamente.>> (246)

Tot i l'hostilitat d'en Juan, la Gloria contribueix amb el seu treball extradomèstic temporal a afrontar la situació de precarietat econòmica familiar i només es reintegrarà a l'àmbit domèstic quan les causes (ingressos minses del marit) que han conduït a ampliar les seves activitats habituals, desapareguin. És evident, doncs, que els *condicionaments de la vida familiar influeixen en les trajectòries laborals de les dones* i, per això, tenen sovint un *caràcter transitori i irregular*. Cal tenir en compte, també, que és un treball percebut com un *ajut* a l'economia familiar i, per tant, s'associa amb la percepció que és *complementari* respecte a les activitats domèstiques.

En canvi, les situacions professionals dels homes són més qualificades i variades: vigilant de nit, practicant, sastre, drapaire, venedors de clavells i ginestes, arquitecte (el pare del seu amic Jaime) i empresari (pare d'Ena). Pel que fa al món laboral dels dos personatges principals masculins, cal dir que en Juan treballa esporàdicament "en dures feines suplementàries", les quals no s'especifiquen quines són, i en Román es dedica al *contraban*, sector econòmic en creixement en el context de la postguerra i que l'autora tampoc caracteritza (247). En qualsevol cas tant un com l'altre, però, no ingressen diners suficients per mantenir la família. Ambdós personatges tenen en comú, també, la seva dedicació esporàdica a les activitats artístiques: en Juan en una habitació de la casa esculpeix i pinta, sense cap èxit ni guany econòmic; en Román és un violinista que en un moment donat va estroncar la seva carrera. (36; 133).

Podem afirmar, en general, que la misèria d'aquella època queda reflectida en la *quantitat d'oficis marginals* que exerceixen un bon grapat de personatges, homes i dones, de la novel·la. Tot i això, les feines de les dones són –en proporció més elevada que no pas les dels homes– treballs no qualificats i, per tant, més mal pagats. Angustias i Andrea són

els dos personatges femenins que exerciran un treball més qualificat: la primera oficinista i l'altra, estudiant que rep una pensió de la tia Angustias de 200 pessetes<sup>73</sup> que no li dóna ni per sobreviure. Ara bé, al final de l'obra, podrà alliberar-se d'aquesta situació personal i no s'haurà d'avergonyar de la seva condició econòmica i social davant la societat. En efecte, la seva amiga Ena li ofereix a Madrid un treball remunerat i la possibilitat de seguir estudiant a la Universitat:

<<La carta de Ena me había abierto, y esta vez de una manera real, los horizontes de la salvación. <<...Hay trabajo para ti en el despacho de mi padre, Andrea. Te permitirá vivir independiente y además asistir a las clases de la Universidad. Por el momento vivirás en casa, pero luego podrás escoger a tu gusto tu domicilio, ya que no se trata de secuestrarte.(...)>> (293-294)

D'aquesta manera, l'autora acaba amb la dependència econòmica i afectiva d'Andrea respecte al pis d'Aribau, causa principal de la seva insatisfacció personal. Per a la protagonista, aconseguir una feina a Madrid significava mantenir la seva independència econòmica (símbol de la posterior llibertat espiritual), lluny de les relacions familiars opressives i sense futur. En un moment que es troba desvalguda i perduda, sense cap horitzó, només la possibilitat de poder continuar estudiant i ser econòmicament independent paral·lelament a una bona dosi d'afectivitat (la família d'Ena) l'ajudaran a sortir-se de la crisi.

Així, doncs, en un context social desfavorable, el model de dona que ens proposa l'autora defensa el treball remunerat femení, és a dir, el dret de les dones a poder exercir una activitat productiva. Malgrat tot però, cal recordar que ens *ofereix un model de treball femení que no transgredeix les relacions de gènere que estructuraven el món laboral i el nucli familiar de l'època.*

---

<sup>73</sup> En la vida real, Carmen Laforet quan se'n va anar a viure a Barcelona a casa de l'àvia, el seu pare li enviava una assignació de 200 pessetes mensuals en concepte d'estància i per les seves despeses (De la

### 7.3.5.2.2.-Les condicions socials del treball remunerat

Les condicions socials del treball en la postguerra no són objecte d'anàlisi en l'obra; tampoc ho és la conflictivitat laboral ni el moviment obrer ja que el context històric repressiu del franquisme no ho permet.

Els valors d'obediència i de jerarquia inculcats a la família, a l'escola i a l'església s'estenen al context laboral i es projecten en la relació amb patrons i encarregats. En aquest context, el paternalisme presideix les relacions laborals.

Sabem però, que *anar a servir*, per exemple, era una ocupació que majoritàriament havien adoptat les filles de la petita pagesia i que era, doncs, molt popular i, al mateix temps, poc valorada per tothom. Les minyones eren requerides, sobretot, per la burgesia i per les classes mitjanes urbanes, fet que significava per a moltes noies el primer contacte amb la ciutat i amb uns valors diferents als que havien estat socialitzades. Un tret característic d'aquesta feina era el fet de viure a casa dels qui proporcionaven el treball i estar subordinada a ells. Per això, les minyones havien d'adaptar-se a horaris llarguíssims i estaven en funció dels ritmes de la família que se servia, i tenien poc temps lliure. La quantitat de feina que havien de realitzar no era fixada i depenia de la voluntat de l'amo i la seva dona (Comas d'Argemir i altres, 1990). Moltes eren utilitzades en l'aprenentatge sexual dels nois barons de la família (possiblement és el cas de la relació entre l'Antonia i el Roman) i del propi amo. Aquestes condicions laborals determinaven el freqüent canvi de casa que feien les minyones.

*Treballar en una oficina* serà una altra feina dins el sector terciari que en aquells anys acostumaran a realitzar les filles de la petita burgesia urbana, ja que havien rebut l'educació que les hi capacitava. De fet, aquest és el cas de la tia Angustias. Era una ocupació que requeria un cert nivell d'instrucció i, per tant, no totes les noies de la postguerra podien accedir-hi. Aquesta ocupació laboral integrava diverses feines administratives entre les quals cal destacar la d'arxiveres, caixeres, encarregades de la

---

Fuente, 2002, pp.77).



correspondència o de la tenidoria de llibres. Sovint són anomenades <<taquimecanògrafes>>. En opinió de Comas d'Argemir i altres (1990, pp.70), aquestes feines es consideraran especialment adequades per a les dones a causa del seu caràcter sedentari i perquè requereixen paciència i resolució en les tasques rutinàries. Era molt corrent que una part dels guanys de les noies es destinessin a l'adquisició del futur equipament domèstic, o bé a l'adquisició d'un dot per a casar-se o entrar en un convent, com és el cas de la tia Angustias.

Pel que fa a la situació geogràfica del lloc de treball, no hi ha dades en la novel·la. La tendència però, és treballar prop del domicili, en el mateix barri. Cal recordar també que majorment la gent anava *a peu* a la feina, de fet no hi havia possibilitats econòmiques per costejar-se diàriament un transport públic.

Tampoc hem trobat cap referència als salaris que rebien les dones pel treball realitzat. I l'àvia, l'única vídua de la novel·la, no sabem si vivia d'alguna renda o pensió del marit perquè no hi ha cap informació al respecte, tot i que per deducció suposem que no.

### 7.3.5.3.- Els espais de relacions socials i les xarxes de relacions personals

En general, s'ha trobat la coexistència de dos tipus de relació social que responen a generacions de dones diferents i, possiblement, també a cicles vitals diferents. D'una banda, el *model tradicional* molt vinculat a la comunitat més immediata: la família i la seva parentela més o menys àmplia. Tot i que les situacions observades poden ser molt diverses, el *vinçle relacional* amb més força *continua sent el parentiu*, mentre que les relacions de veïnatge o les relacions de treball no hi són presents<sup>74</sup>, malgrat saber que en aquella societat catalana de postguerra tan precària les relacions de veïnatge i de barri<sup>75</sup> van

---

<sup>74</sup> El cas d'Andrea es podria considerar una excepció si considerem que estudiar és un treball.

<sup>75</sup> Segons Comas d'Argemir i altres (1990), el parentiu i el veïnatge constitueixen els dos marcs més importants d'interacció social i sociabilitat entre les dones casades, sense oblidar el seu paper com a sistema

ocupar un espai molt important dins les xarxes de sociabilitat (Subirats i altres, 1992). Per tant, podem afirmar que s'estableix un model tradicional de relació amb una certa variant: el paper poc rellevant que l'autora transmet de les relacions de veïnatge i del barri. Llevat de la protagonista, a aquest model responen totes les persones recloses en la unitat domèstica del carrer Aribau. És una forma de relació que es caracteritza perquè sol limitar-se als membres de la família i la seva parentela més o menys àmplia, segons les circumstàncies.

L'altre és un *model més modern* de relació en què la base ja no són els vincles de parentiu o de proximitat local, sinó els d'amistat i companyonia. És el que ve representat en la novel·la per l'Andrea a partir de la seva condició d'estudiant universitària, que li facilitarà una xarxa de relacions socials amb gent jove de la seva edat a partir d'una similitud d'interessos en l'àmbit de la vida pública. Respon al model de dona que l'autora ens vol proposar. Un model on els *vincles de parentiu perden protagonisme* i, en canvi, en guanyen altres com el de l'amistat; corresponen més a una societat urbana (postindustrial) i s'estableixen tant en l'àmbit privat com públic de la societat. Val a dir, també, que en la joventut –entesa com una etapa del cicle vital de les persones– els lligams del parentiu s'afluïxen i són substituïts per les relacions d'amistat que es configuren a l'entorn de colles.

En el context de la postguerra aquest segon tipus de relació era un *model transgressor* respecte a la normativa social que el règim franquista emfasitzava, que eren les relacions familiars. De fet, Andrea tindrà moltes dificultats per tirar endavant aquest tipus de relació ja que suposa formes de vida molt diferents de les tradicionals i un cert desclassament.

Creiem, doncs, que en la Barcelona de la postguerra el més freqüent era que les xarxes de sociabilitat s'establissin en un espai proper al lloc de residència, quasi sempre en el mateix barri, i es basessin en xarxes de relació properes en l'afecte i en l'espai, tot i que no són recreades literàriament per Carmen Laforet.

---

d'ajut i, sobretot, de control social. Tanmateix, el veïnatge proporciona també un marc de sociabilitat que genera relacions d'amistat.

### 7.3.5.3.1.-Les xarxes de solidaritat

En les xarxes de solidaritat generades a partir de les dificultats quotidianes trobem certes diferències entre les dues generacions de dones representades en la novel·la. En general, es pot afirmar que malgrat les relacions familiars conflictives<sup>76</sup> el protagonisme dels *vincles de parentiu* encara constitueix una peça clau en les xarxes de solidaritat. De fet, tots els membres de la família, a excepció de l'Andrea, teixeixen una xarxa de solidaritat i d'ajuda mútua que els hi dona suport en les dificultats i que constitueix un cercle de protecció i pertinença (Subirats i altres, 1992, pp.63). El tipus de dificultats observats són diversos: problemes de subsistència durant la guerra, malaltia de la criatura de la Gloria i del Juan, desavinences familiars, manca de recursos econòmics, etc. És el cas, per exemple, de la Gloria que quan té algun problema econòmic demana ajut a la seva germana. Tot i això, també hi ha algun cas d'insolidaritat entre els membres del grup familiar:

<<[Gloria recorda la guerra]Yo pasaba hambre. Mamá, pobrecilla, me guardaba parte de su comida. Angustias y don Jerónimo tenían muchas cosas almacenadas, pero las probaban ellos solos. Yo rondaba su cuarto. A la criada le daban algo, de vez en cuando, por miedo...>> (52).

Pel que fa a l'Andrea, l'àmbit familiar li és hostil, la qual cosa la duen a la desesperació i a la confusió de sentiments i de pensaments. L'excepció que confirma la norma són les mostres constants de solidaritat que té l'àvia vers l'Andrea, que ja hem citat anteriorment, i que l'entendreixen:

<<A la fuerte luz del sol, la viejecilla, con su abrigo negro, parecía una pequeña y arrugada pasa. Iba a mi lado tan contenta, que me atormentó un turbio remordimiento de no quererla más>> (71)

---

<sup>76</sup> Insults menyspreadors entre la Gloria i el Román, relació de possessió entre Juan i Román, gelosia entre Román i Gloria, menyspreu de tia Angustias per la Gloria, discriminacions per raó de gènere, etc.

Segons ens descriu l'autora, el claustre, els passadissos i el bar de la Facultat són els espais on s'establiran, com sempre, les relacions socials entre l'alumnat universitari. Certament, la *Universitat* serà viscuda per la protagonista com un *espai urbà generador de noves relacions socials* basades en els vincles d'amistat i companyia. És el marc que li ofereix la possibilitat de configurar un nou *grup de relació intersexual i d'edat*. Per tant, correspon a un model de relació més modern i més adient a la seva generació com molt bé descriu ella mateixa:

<<Por primera vez en mi vida me encontré siendo expansiva y anudando amistades. Sin mucho esfuerzo conseguí relacionarme con un grupo de muchachas y muchachos compañeros de clase. La verdad es que me llevaba a ellos un afán indefinible que ahora puedo concretar como un instinto de defensa: sólo aquellos seres de mi misma generación y de mis mismos gustos podían respaldarme y ampararme contra el mundo un poco fantasmal de las personas maduras. Y verdaderamente, creo que yo en aquel tiempo necesitaba este apoyo.>>(59)

Com bé diu la mateixa protagonista, d'aquestes relacions socials sorgirà una xarxa de solidaritat i d'ajuda mútua que ve representada en la novel·la per l'Ena i els amics Guíxols, Pujol, Pons i Iturdiaga. Ara bé, aquest cercle de protecció i de pertinença porta implícit un compromís que es trenca amb més facilitat que els vincles de parentiu, com ella mateixa experimenta amb en Gerardo. També és un tipus de relació que obliga menys, com en el cas d'Ena en un moment determinat de la novel·la, i pot ésser modificat o ampliat (cas d'en Jaime, pretendent de l'Ena).

En general, però, gràcies a aquesta relació d'amistat i solidaritat entre les dues noies, l'Andrea podrà trencar amb els vincles opressius familiars i forjar-se una identitat com a persona i com a dona, malgrat que sovint aquestes relacions la fan sentir "inferior" per raons de classe social:

<<... era para mí un lujo demasiado caro el participar de las costumbres de Ena. Ella me arrastraba todos los días al bar –el único sitio caliente que yo recuerdo, aparte del sol del jardín, en aquella Universidad de piedra- y pagaba mi consumición, ya que habíamos hecho un pacto para prohibir que los muchachos (...) invitaran a las chicas. Yo no tenía dinero para una taza de café. Tampoco lo tenía para pagar un tranvía (...) ni para comprar las castañas calientes a la hora del sol. Y a todo proveía

Ena. Esto me arañaba de un modo desagradable la vida. Todas mis alegrías de aquella temporada aparecieron un poco limadas por la obsesión de corresponder a sus delicadezas.>> (69).

En aquest context, cal entendre la protagonista quan es gasta una bona part de la seva “escassa” mensualitat a regalar-se coses (perfum, sabó i una brusa) i, alhora, per consolidar les relacions amb la família de l’Ena regala un ram de flors –un luxe total per la seva economia- a la seva mare. Això demostra la importància que té aquesta relació d’amistat per la protagonista i ens fa comprensible el plaer i la satisfacció que suposa la seva compra.

L’Ena però, també rep ajuda i solidaritat de l’Andrea: quan la mare d’Ena sol·licita la seva col·laboració per ajudar la seva filla a sortir-se de la relació amb el Román. En aquest sentit, cal destacar també que els *cafès són espais urbans* on s’estableixen relacions socials del tipus modern, *on les dones poden vehicular els seus problemes individuals i transcendir-los en públics*.

Així, doncs, la *Universitat* tindrà la *funció de marc relacional de referència*, la qual cosa no hauria de pressuposar necessàriament l’abandonament dels vincles de parentiu o de veïnatge com a factors constitutius del marc de relació social de la protagonista. S’estableix, d’aquesta manera, una estructura relacional binària (Universitat/ família). Les formes de relació i de tracte entre els joves descrits per l’autora no responen a la rigidesa i control dels patrons de relació que dominaven en aquella societat de postguerra. Tot i això, el personatge de la tia Angustias en la primera part de la novel·la intenta imposar límits a la classe d’activitats, d’àmbits i d’espais de relació de l’Andrea però no ho aconsegueix. Per tant, en aquest aspecte també es transgredeixen els patrons de relació social vigents.

#### **7.3.5.3.2.- L’associacionisme**

No hi ha cap tipus de referència en l’obra a l’associacionisme d’aquella època i, amb aquesta significativa absència, fa palès, un cop més, el context repressiu de la postguerra.

### 7.3.5.3.3.- Altres vincles de relació personal

Les cartes i el telèfon constitueixen els vincles de relació a través dels quals es poden establir contactes personals fora de l'àmbit quotidià. La utilització d'aquests dos vincles de comunicació<sup>77</sup> en la relació entre Ena i Andrea quasi sempre ajudarà a canviar en positiu l'estat d'ànim de la protagonista o fins i tot li transformarà el rumb de la seva vida, com en el cas de la carta de Madrid.

<<Estos chorros de luz que recibía mi vida gracias a Ena, estaban amargados por el sombrío tinte con que se teñía mi espíritu otros días de la semana.>> (140)

Finalment, cal assenyalar que ens assabentem per en Roman que la tia Angustias escriu un diari personal i rep cartes d'amor que no sabem qui les envia (107).

### 7.3.5.4.- Els espais i les formes de lleure a la ciutat

Hi ha dos elements que ens han sobtat a l'hora d'analitzar els espais i les formes de lleure que conté la novel·la. Llevat de la tia Angustias, la protagonista gaudeix d'un *ambient familiar molt tolerant* respecte a les activitats de lleure que realitza en un context històric, cal recordar que la norma era precisament una atmosfera de submissió, de dependència i de control exercida pels més grans i per les institucions. L'altra curiositat de la novel·la seria que les *activitats de lleure* descrites se centren principalment *fora de la casa*, àmbit de la societat reservat als homes. De les activitats i espais de lleure descrits és necessari diferenciar les realitzades per les classes benestants i les classes populars.

#### 7.3.5.4.1.- El lleure a dins de casa

En un principi, cal pensar que els hàbits d'esbarjo dels personatges són diferents perquè els hem de relacionar sobretot amb les variables referides a l'estatus socioeconòmic, el cultural i el gènere. Ara bé, no tenim pràcticament dades de les formes de lleure individualitzades o compartides que es realitzen a la llar. Les úniques *activitats* que es realitzen a l'*espai domèstic* són: xerrar entre els membres familiars, pensar, cosir<sup>78</sup>, tocar el violí<sup>79</sup> i, finalment, estudiar<sup>80</sup>. Creiem però que aquestes dades són poc significatives. En efecte, l'autora opta per no recrear literàriament les formes de lleure dins la casa i, contràriament, sí les de fora de la llar en el personatge model que és Andrea. I en aquest sentit, cal evocar dues coses: l'àmbit domèstic es viscut per la protagonista com un espai de reproducció i no pas de treball i d'oci. I d'altra banda, Andrea és el personatge femení, juntament amb la seva amiga i els amics de la Facultat, que disposa de temps lliure perquè estudia i no té al seu càrrec criatures.

#### 7.3.5.4.2.- El lleure fora de casa

A grans trets, durant la joventut la sociabilitat pren com a marc natural el domini del lleure. La joventut representa un parèntesi vital caracteritzat per la possibilitat del lleure, per l'entronització de l'esbarjo com a centre neuràlgic de la vida de relació. Aquesta etapa del cicle vital de les noies constitueix el període dels primers contactes amb l'altre sexe, tot i que durant el primer franquisme els contactes intersexuals són limitats i delimitats en precisió.

---

<sup>77</sup> Convé recordar que el telèfon en aquella època era tot un luxe per a la majoria de les famílies i un mitjà de comunicació poc freqüent en les relacions personals. En canvi, les cartes eren la forma habitual de comunicació entre les persones que vivien en llocs diferents.

<sup>78</sup> Només realitza aquesta activitat l'àvia que a vegades cus roba per al seu nét.

<sup>79</sup> En contades ocasions el *tío* Román en la seva llucana.

<sup>80</sup> Quan l'Andrea va a estudiar a casa de l'Ena.

El lleure d'Andrea fora de casa<sup>81</sup> comprèn activitats com *passejar* pels carrers de la ciutat (Eixample i Ciutat Vella), pels parcs (Montjuïc) o el port; *anar al mar o al Tibidabo*; *anar de visita* (majorment a casa de l'Ena i dels seus amics "bohemis"); *xerrar* pel recinte universitari. De fet, però, passejar és l'activitat que més freqüenta i sovint ho realitza de forma individualitzada (per fugir de l'opressió familiar) o compartida amb les seves amistats. Anar a missa o a les obligacions religioses són activitats que només practiquen dos personatges femenins: l'àvia i la tia Angustias, tot i que sabem que era una pràctica molt generalitzada en el context de la postguerra<sup>82</sup>.

Cal tenir present també que en aquella època s'exercia una vigilància sobre les activitats d'entreteniment fora de casa de les noies. En general la realitzaven les mares, però també les àvies o germans de les noies. En el cas de *Nada*, el control corre a càrrec de la tia Angustias que és la que aconsella Andrea sobre els horaris de tornada a casa, els barris de la ciutat que és convenient freqüentar i els considerats "perillosos".

La relació d'amistat entre l'Andrea i l'Ena afavoreix que comparteixin sovint el lleure: van plegades a Vallvidrera i surten de cap de setmana per la costa, juntament amb el company de l'Ena, el Jaime. Aquestes activitats, a diferència de les citades al principi, es realitzen totes amb cotxe i suposen una despesa econòmica que l'Andrea no es pot permetre si no fos perquè l'Ena ho assumeix. En concret, per exemple, quan sortien de cap de setmana menjaven en fondes al llarg de la costa o en menjadors entre pins, a l'aire lliure (139). Són activitats i formes de lleure que, en el context de la postguerra, podem considerar burgeses i que responen a un model molt més "modernitzat" "d'esbarjo. Cal insistir un cop més però, que la majoria de la població barcelonina realitzava les activitats de lleure en els espais que li oferia la pròpia ciutat.

---

<sup>81</sup> Només tractarem les activitats de lleure de l'Andrea i les seves amistats "universitàries" perquè són gairebé les úniques que s'han trobat en l'obra.

<sup>82</sup> La novel·la no conté cap referència a una de les activitats lúdiques més freqüents i populars entre la joventut de l'època: el *ball*. El seu paper serà fonamental en la vida social del lleure i ajudarà a la formalització i l'assentament dels dos arquetips sexuals, el de l'home i el de la dona. Tot i això, l'Església s'oposarà a la seva pràctica per ser percebut com una font de degradació moral. El nacionalcatolicisme fruit de l'aliança Església-Estat controlarà severament el ball i, fins i tot, a voltes el prohibirà (Comas d'Argemir i altres, 1990, pp. 90-91).



La novel·la evidencia que aquestes sortides del cap de setmana (diumenge) proporcionen a l'Andrea una altra imatge panoràmica de la ciutat industrial on viu, visió molt lligada a una percepció eufòrica i optimista, amb "sabor a primavera", de l'espai urbà:

<<Salíamos muy temprano y ya nos esperaba Jaime con el auto en cualquier sitio convenido. La ciudad se quedaba atrás y cruzábamos sus arrabales tristes, con la sombría potencia de las fábricas a las que se arrimaban altas casas de pisos, ennegrecidas por el humo. Bajo el primer sol los cristales de estas casas negruzcas despedían destellos diamantinos. De los alambres de telégrafos salían chillando bandadas de pájaros espantados por la bocina insistente y enronquecida...

Ena iba al lado de Jaime. Yo, detrás, me ponía de rodillas, vuelta de espaldas en el asiento, para ver la masa informe y portentosa que era Barcelona y que se levantaba y esparcía al alejarnos, como un rebaño de monstruos. A veces Ena dejaba a Jaime y saltaba a mi lado para mirar también, para comentar conmigo aquella dicha.>> (138-139)

També se'ns descriu, finalment, que en aquella època la burgesia estiuejava amb els seus fills i filles a la Costa Brava o a Sitges (és el cas dels seus amics "bohemis") o a les platges del nord d'Espanya (la família de l'Ena).

#### 7.3.5.4.3.- Els espais de lleure a la ciutat

El carrer, les cases particulars, els espais urbans d'esbarjo (parcs, bars, cafès, restaurants...) són els espais de lleure que ofereix Barcelona a la seva ciutadania. Sabem, però, que la seva utilització és discriminatòria i desigual per raons de gènere, tot i que l'autora no profunditza massa en aquest aspecte, possiblement perquè el seu model de dona és més modern i no segueix la normativa vigent restrictiva pel que fa a la utilització de l'àmbit públic de la societat.

El *Paral·lel* és un dels barris barcelonins que s'identifica a la novel·la com espai d'oci nocturn, on els cabarets i la prostitució hi proliferen. En el context de la postguerra, són espais masculins bàsicament i poc freqüentats per les dones. Per tant, si els utilitzen transgredeixen la normativa social i, en conseqüència, són mal vistes per la societat al ser considerades, si més no, de reputació dubtosa. Tot i això, Carmen Laforet quan fa

referència a aquest espai de lleure nocturn en cap moment ens transmet sentiments d'inseguretat i de por que pugui provocar la seva utilització.

Un altre espai de lleure que la ciutat ofereix és el barri popular de la *Barceloneta*, encara que les activitats de lleure descrites per l'autora corresponen més a pràctiques espacials dels sectors benestants de la societat que no pas a les classes populars<sup>83</sup>.

<<Despacio, fui hacia los alegres bares y restaurantes de la Barceloneta. En los días de sol dan, azules o blancos, su nota marinera y alegre. Algunos tienen terrazas donde personas con buen apetito comen arroz y mariscos estimulados por cálidos y coloreados olores de verano que llegan desde las playas o de las dársenas del puerto. (...) El bar donde me sentaba era una casa de dos pisos, teñida de añil, adornada con utensilios náuticos. Yo me coloqué en una de las mesitas de la calle...>> (254-255)

Carmen Laforet ens descriu a través de la seva protagonista la *nit de Sant Joan*, una de les festes populars barcelonines més emblemàtiques, amb les seves fogueres, revetlles i coets:

<<- ¡Mirad! ¡Empiezan a encenderse las hogueras! –gritó Pujol (...)  
Aquella víspera de San Juan me fue imposible dormir (...) Me asomé a la ventana de Angustias, en camisón. Vi el cielo enrojecido en varios puntos por el resplandor de las llamas. La misma calle Aribau ardió en gritos durante mucho tiempo, pues se encendieron dos o tres hogueras en distintos cruces con otras calles. Un rato después, los muchachos saltaron sobre las brasas, con los ojos inyectados por el calor, las chispas y la magia clara del fuego, para oír el nombre de su amada gritado por las cenizas. Luego el griterío se fue acabando. La gente se dispersaba hacia las verbenas. La calle de Aribau se quedó vibrante, enardecida y silenciosa. Se oían cohetes lejanos y el cielo sobre las casas estaba herido por regueros luminosos. Yo recordé las canciones campesinas de la noche de San Juan, la noche buena para enamorarse cogiendo el trébol mágico de los campos caldeados. (...) Me parecía imposible retirarme de allí.>> (201; 203).

Finalment, una de les característiques en la descripció dels espais de lleure són les impressions olfactivas i visuals que suggereixen en la protagonista (188).

---

<sup>83</sup> En aquella època només una minoria de la població barcelonina podia permetre's el luxe d'anar menjar marisc a la Barceloneta, barri on, en canvi, es gaudia d'una activitat de lleure molt més popular durant l'estiu que no es recull en la novel·la: els Banys de Sant Sebastià.

## 7.4.- Recapitulació

La generació de narradores de la postguerra (C.Laforet, M.A.Capmany, C.Martín Gaité, A.Matute) viuen en un context socialment molt més conservador que no pas en l'època republicana a conseqüència de la repressió política i cultural de l'Estat dictatorial, patriarcal i androcèntric imposat pel franquisme. Per les dones, el franquisme va significar, a més, la pèrdua de tots els drets igualitaris que havien aconseguit sota la II República i va suposar el retorn a un sistema de valors que les tornava a la inferioritat jurídica i legal, i a l'espai de la llar.

A Catalunya, la censura i la repressió anticatalana no solament van imposar el silenci per raons de llengua i d' ideologia política, sinó també pel fet de ser dones. Certament, les condicions socioculturals imposades pel franquisme mitjançant el fort control ideològic i social van tenir un paper negatiu per a la generació de novel·listes de l'època republicana que veuran minvades les seves capacitats creadores, tan les exiliades com les que van optar per mantenir un silenci interior en el seu propi país. Entorn a 1948 part d'aquest silenci literari es trencarà amb l'aparició d'una nova generació de narradores, les de la postguerra (Capmany, Sunyol, etc.), data a partir de la qual la literatura de ficció escrita per dones en llengua catalana augmentarà progressivament.

En aquests temps de postguerra, la *creació literària esdevé una activitat secundària típicament femenina* i la major part de les seves narradores pertanyen a una *generació que van ser educades per un país que no existia*. Van viure en una època d'aïllament de l'exterior; de buit i de deserció editorial per por a la censura mentre que, contràriament, triomfava la literatura d'evasió. Una època en què els mitjans de comunicació (cinema estadunidenc, serials de ràdio, etc.) a l'oferir ficcions passatgeres, permetien fugir d'una realitat dura i aspra. Malgrat no ser gens fàcil dedicar-se a escriure en aquestes circumstàncies tan adverses –sobretot en llengua catalana- i molt menys viure de la literatura sent dona, es produirà una valuosa creació en l'escriptura femenina tant en llengua catalana com en llengua castellana. I més si tenim en compte que la societat i

l'autoritat literària patriarcal de l'època, continuava mostrant força prejudicis sobre aquesta escriptura.

Reconeixen la influència literària d'altres intel·lectuals i escriptores que segueixen creant en l'exili, com María Zambrano, Rosa Chacel, María Teresa León o Mercè Rodoreda, silenciades en la memòria col·lectiva pel règim franquista fins al seu retorn. Les històries entrecruades d'unes i altres conformen una generació traumatitzada per la guerra i marcada per la importància que hi pren la memòria, l'obsessió per recordar i transmetre a partir de la literatura el que s'havia viscut i s'estava vivint.

La creació literària d'aquestes narradores és un dels mitjans d'expressió que utilitzen per desfogar el seu malestar i el seu sentiment de disconformitat respecte a la identitat femenina que se'ls imposa o se'ls nega. Una literatura de ficció que intentarà explicar i respondre a aquesta nova realitat i, per tant, torna a incorporar els models de dona tradicionals que s'havien trencat amb la generació dels 30, però, al costat d'altres més moderns, inconformistes, rebels amb la realitat que els ha tocat viure, com en el cas d'Andrea. *Nada* reflecteix la història d'una noia que arriba i s'enfronta a una Barcelona inhòspita, fosca, amarga i desolada, i de la qual se sent desubicada i en fuig, deslligant-se de la dependència econòmica i afectiva-familiar. Laforet aconsegueix recrear literàriament una part de tot allò que les dones han perdut amb la legislació franquista i, alhora, projecta en Andrea una identitat femenina jove, de mentalitat "moderna" que, en el context de la postguerra més dura i feixuga, transgredeix sovint els "bons costums" establerts amb les seves pràctiques espacials, expressant al mateix temps malestars i desitjos que trasllueixen una part de l'experiència històrica de les dones de l'època. En aquesta evolució, la protagonista es debatrà per tenir una identitat com a persona i com a dona davant un món (decadent i asfixiant) que s'enfonsa, i aquesta lluita que determinarà la seva experiència personal alhora que col·lectiva serà la seva forma de rebel·lar-se enfront al món que l'envolta, el qual no entén.

El discurs literari i social que ens proposa C.Laforet correspon a un model de dona soltera que busca la independència econòmica – com en les altres dues generacions d'escriptores anteriors analitzades- i que mostra despreocupació pel matrimoni i la

maternitat, però li manca identitat sexual. Una identitat femenina on la sexualitat – heterosexual i procreativa- és bandejada del lloc central del discurs amb la voluntat de ser silenciada, tret comú que comparteix amb M.A.Capmany. Tot i això, l'autora ofereix, sovint, un discurs feminista en el context de l'època.

El marc temàtic i espacial de les narradores es contrau respecte a la generació de la II República, ja que les dones han perdut llibertats i se'ls restringeix l'accés a l'àmbit públic de la societat i, per tant, als nous espais d'actuació que havien conquerit la generació anterior. L'acció, per tant, es desenvolupa fonamentalment en espais urbans més tancats. No obstant, Laforet introdueix amb Andrea un nou model literari que també haurà d'enfrontar-se sola a la societat perquè escull vies alternatives a la vida traçada segons els estereotips de la feminitat marcats pel franquisme. La seva transcendència i originalitat en el context literari de la postguerra, possiblement, radica en el fet de que la seva forma de veure i d'analitzar la vida és lliure i insubornable.

Un model literari de dona, però, difícil d'assumir per moltes escriptores d'aquesta generació, i especialment per Laforet, en la seva vida real, ja que tornem a constatar, que l'ofici d'escriure és viscut amb fortes contradiccions entre realitat i ficció, entre vida convencional familiar i escriptura, d'una manera menys visceral, és cert però, que en la generació de principis de segle. I és més, moltes d'elles per motius ideològics no podran combinar la pròpia creació literària amb l'activisme social i cultural de l'època, com sí va exercir la generació precedent.

## 7.5.- Referències bibliogràfiques

**BENERÍA, Lourdes** (1977), *Mujer, economía y patriarcado durante la España franquista*, Ed. Anagrama, Cuadernos Anagrama, nº 151, Barcelona.

**CABALLÉ, Anna** (1998), “Memorias y autobiografías escritas por mujeres (siglos XIX y XX)”, dins **ZAVALA, Iris M. (coord.)**, *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, Vol.V, *La literatura escrita por mujer (Del siglo XIX a la actualidad)*, Ed. Anthropos, Col. Cultura y Diferencia, Pensamiento crítico /Pensamiento utópico, nº 101, pp.111-137.

**CAPMANY, Maria Aurèlia** (1975), *La dona a Catalunya*, Ed. 62, Llibres a l'Abast, nº36, Barcelona, 4<sup>a</sup>ed.

**CAPMANY, Maria Aurèlia** (1991), “Montserrat Roig, ofici i plaer de viure i escriure”, *Cultura*, Abril, pp.13-26.

**CAPMANY, Maria Aurèlia** (1993), *Obra Completa*, Vol. 1: *Novel·la*, Ed. Columna, Barcelona.

**CAPMANY, Maria Aurèlia** (1994), *Obra Completa*, Vol. 2: *Novel·la*, Ed. Columna, Barcelona.

**CAPMANY, Maria Aurèlia** (1995), *Obra Completa*, Vol.3: *Novel·la*, Ed. Columna, Barcelona.

**CAPMANY, Maria Aurèlia** (1997), *Obra Completa*, Vol. 6: *Memòria*, Ed. Columna, Barcelona.

**CARRERAS, Carles** (1993), *Geografia urbana de Barcelona. Espai mediterrani, temps europeu*, Ed. Oikos-tau, Barcelona

**CHARLON, Anne** (1990), *La condició de la dona en la narrativa femenina catalana (1900-1983)*, Ed. 62, Llibres a l'Abast, nº 256, Barcelona.

**COMAS D'ARGEMIR, Dolors** (1988), “El cicle de vida familiar: condició social i imatges culturals sobre les dones”, dins **NASH, Mary (eds.)**, *Més enllà del silenci: les dones a la Història de Catalunya*, Comissió Interdepartamental de Promoció de la Dona, Barcelona, pp.265-282.

**COMAS D'ARGEMIR, Dolors & BODOQUÉ, Iolanda & FERRERES, Sílvia & ROCA, Jordi** (1990), *Vides de dona. Treball, família i sociabilitat entre les dones de classes populars (1900-1960)*, Alta Fulla, Fundació Serveis de Cultura Popular, nº 9, Barcelona.

- COUTRAS, Jacqueline** (1988), *Des villes traditionales aux nouvelles banlieus. L'espace public en féminin*, Sedes, París.
- DALE MAY, Bárbara** (2000), "Maria Aurèlia Capmany y el activismo polifacético", dins **ZAVALA, Iris M. (coord.)**, *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua catalana, gallega y vasca)*, Vol.VI, Ed. Anthropos, Col. Pensamiento crítico/ Pensamiento utópico, nº 112, Barcelona, pp.92-99.
- DARKE, Jane** (1998), "Un castillo para la mujer o un lugar donde ser ella misma" en **BOOTH, C. & DARKE, J. & YEANDLE (coord.)**, *La vida de las mujeres en las ciudades. La ciudad, un espacio para el cambio*, Ed. Narcea, Madrid.
- DE LA FUENTE, Inmaculada** (2002), *Mujeres de la posguerra. De Carmen Laforet a Rosa Chacel: historia de una generación*, Ed. Planeta, Col. Historia y Sociedad, Barcelona.
- DOMÍNGUEZ, Pilar & GARCÍA NIETO, M<sup>a</sup> Carmen** (1991), "Franquismo: represión y letargo de la conciencia feminista, 1939-1977", dins **ANDERSON, Bonnie S. & ZINSSER, Judith P.**, *Historia de las mujeres: una historia propia*, Vol. 2, Ed. Crítica, Barcelona, pp.640-648.
- FOSTER, David W.** (1981), "Nada" dins **RICO, Francisco**, *Historia y crítica de la literatura española*, Vol. 8, Ed. Crítica, Barcelona, pp. 386-391.
- LAFORET, Carmen** (1988), *Nada*, Ed. Destino, Col. Destinolibro, nº 57, Barcelona, 11<sup>a</sup>edició.
- MONK, Janice & HANSON, Susan** (1989), "Temas de Geografía feminista contemporánea", *Documents d'Anàlisi Geogràfica*, nº 14, UAB, pp.31-50.
- MORENO, Amparo** (1988), "La réplica de las mujeres al franquismo", dins **FOLGUERA, Pilar (comp.)**, *El feminismo en España: dos siglos de historia*, Ed. Pablo Iglesias, Madrid, pp.85-110
- NASH, Mary** (1988), "Trellat, conflictivitat social i estratègies de resistència: la dona obrera a la Catalunya Contemporània", **NASH, Mary (eds.)**, *Més enllà del silenci: les dones a la Història de Catalunya*, Comissió Interdepartamental de Promoció de la Dona, Barcelona, pp.153-171.
- NAVARRO, Rosa** (2000), *Nada: la mirada del otro y el olvido de sí*, Conferència donada en la Universitat de Barcelona, 22-3-2000.
- NICHOLS, Geraldine C.** (1987), "Caída / re(s)puesta: la narrativa femenina de la posguerra", dins **DURÁN, M<sup>a</sup> Ángeles & REY, José Antonio (eds.)**, *Literatura y vida cotidiana*, Actas IV Jornadas de Investigación interdisciplinaria, Seminario de Estudios de la Mujer, Universidad Autónoma de Madrid, Zaragoza, pp. 325-335.

- PONS, Agustí** (2000), *María Aurèlia Capmany, l'època d'una dona*, Ed. Columna, Col. Biografies, nº 1, Barcelona.
- ROIG, Montserrat** (1978), *Personatges*, Ed. Pòrtic, Barcelona.
- SCANLON, Geraldine M.** (1986), *La polémica feminista en la España contemporánea. 1868-1974*, Ed. Akal, Madrid.
- SIMÓ, Isabel-Clara & ROIG, Montserrat** (1985), *Diàlegs a Barcelona*, nº 5, Ajuntament de Barcelona/ Laia, Barcelona.
- STURM-TRIGONAKIS, Elke** (1996), *Barcelona. La novel.la urbana (1944-1988)*, Edition Reichenberger-Estudis Catalans, Kassel.
- SUBIRATS, Marina & MASATS, Marta & CARRASQUER, Pilar** (1992), *Enquesta de la Regió Metropolitana de Barcelona 1990. Condicions de vida i hàbits de la població. Vol.6, Condicions de vida de les dones a la ciutat de Barcelona*, Ajuntament de Barcelona, Inem, U.A.B., Barcelona.
- VV.AA.**(2001), Taula rodona en l'Homenatge al 10è aniversari de la mort de M.A.Capmany i M.Roig, Palau de la Virreina, 22 d'octubre.



## **Capítol 8. Els anys 60-70 i *El temps de les cireres* de Montserrat Roig**

*Quan s'obrí el camp de visió de la meva infantesa, que fins aleshores havia estat, en gran mesura, limitat pels patis interiors de l'Eixample, vaig començar a imaginar-me totes aquelles mirades de dones la percepció de les quals no ens ha deixat rastre. D'aquesta manera, les ciutats perden part de la seva història, de la seva memòria.*

Roig, Montserrat (1989), *De finestres, balcons i galeries*, pp.162.

### **8.1.-Introducció**

L'objectiu d'aquest capítol és analitzar la novel·la *El temps de les cireres* de Montserrat Roig, basant-nos en el mateix esquema de lectura que s'ha aplicat en l'estudi de les obres literàries precedents. Amb aquesta finalitat, en primer lloc, es sintetitzen les característiques més rellevants del marc contextual en què viuen les narradores de la generació dels 70, entre les quals M.Roig va ser una de les escriptores més emblemàtiques. Des un punt de vista històric, l'any 1959 és la data que marcà l'inici de la segona etapa del franquisme (1960-1975) amb l'extraordinari creixement econòmic que va comportar un profund canvi social i la difusió de noves actituds i pautes de comportament socioculturals. Un marc social que sols pretén donar una visió global d'aquestes transformacions en funció de la novel·la objecte d'investigació i de la pròpia autora, tenint en compte que el franquisme va mantenir-se com a dictadura, ancorada rígidament en l'immobilisme polític, fins a 1975.

Un cop analitzada la novel·la, es dóna una visió sintètica i valorativa sobre les característiques contextuais fonamentals de la generació d'escriptores dels 70 i les aportacions literàries globals d'aquesta obra de ficció respecte la nova identitat femenina. Conclou el capítol, un llistat sobre les referències bibliogràfiques citades en el transcurs de l'anàlisi.

L'anàlisi del capítol s'ha fet més extens que els precedents, possiblement, perquè moltes de les vivències narrades comencen a ser compartides per la pròpia investigadora, tot i que des d'una generació més jove. Certament, el sistema de valors posats en funcionament a través dels personatges femenins i masculins trasllueixen unes experiències personals i generacions diferents a les de la investigadora, però, moltes, ja reconegudes vivencialment per ella. Aquest darrer aspecte ha dificultat més el procés de recerca perquè, a mesura que avançava el segle XX, part dels fets literaturitzats incidien més en la pròpia subjectivitat de la investigadora que no pas les anàlisis de les anteriors novel·les. S'introduïa en la investigació, doncs, un altre factor que podia alterar la seva "pretesa objectivitat": aquell que es refereix al món vivencial, com a persona i ciutadana d'una època. La dialèctica generada per la pròpia investigació comportarà, a més, conseqüències de caire personal que afavoriran la resituació i reestructuració de part de la seva experiència personal alhora que col·lectiva. La barreja de tots aquestes elements i, a grans trets, una certa sincronia ideològica i vivencial amb el model literari de dona proposat per M.Roig, han destorbat en determinats moments la ja de per si costosa sintetització del context.

## **8.2.-El marc social de les narradores dels anys 70: Montserrat Roig i Maria Aurèlia Capmany**

La nova generació de dones que en els anys 60, com Montserrat Roig<sup>1</sup>, van arribar a l'edat adulta no havien viscut directament el trauma de la Guerra Civil i no estaven disposades a assumir el paper que la societat franquista els proposava. Una generació (nascuda entre 1930–1950) que visqué la postguerra en el si d'unes famílies intensament afectades pel conflicte bèl·lic, amb una infància i adolescència marcada per un rígid autoritarisme, dins i fora de la família, i amb uns mitjans de subsistència precaris, que obligaven els pares a viure en la llar dels avis i àvies, la qual cosa feia perviure la família extensa tradicional. Són dones, com assenyala Moreno (1988), que van créixer en un món organitzat sobre la base d'una forta jerarquia dels adults respecte a les criatures, i entre la gent adulta, dels homes respecte a les dones. I es van fer adultes amb els *Plans de desenvolupament*, tenint cura de la infància i l'adolescència de les seves criatures en el marc de la transformació de les famílies extenses en famílies nuclears i en plena mutació de les llars en centres de consum.

Una generació de dones que van créixer en unes condicions de vida que exigia de les seves mares una dedicació exclusiva a l'economia domèstica, sense cap tipus de reconeixement social ni tampoc dels marits. Aquestes nenes i adolescents de postguerra van haver de pensar en com modificar i millorar les condicions de vida de les seves mares. En aquest sentit, la publicitat, el cinema i els serials radiofònics proporcionaren altres models de dones amb finals més atractius.

Una gran part d'aquesta generació de dones i homes alhora que entraven en la vida adulta protagonitzaren el profund canvi de la vida social espanyola en la dècada dels anys 60. Canvi que és el fruit, d'una banda, de la forta emigració rural a les ciutats industrialitzades –de dins i de fora de l'Estat espanyol– i a les zones turístiques i, d'altra, de la progressiva transformació de la mà d'obra rural en un proletariat cada cop més

---

<sup>1</sup> En l'annex 9è. es pot consultar una nota biogràfica sobre aquesta escriptora.

qualificat i de l'increment de les classes mitjanes urbanes (Moreno, 1988). Un canvi social que també afectà la família tradicional, ja que a mesura que el jovent tenia la possibilitat d'abandonar la casa paterna i d'obtenir els seus propis mitjans de subsistència, la rígida jerarquia patriarcal de les famílies es qüestionava. I, a poc a poc, la família extensa es nuclearitzà.

Aquesta profunda transformació de la vida social durant aquests anys va possibilitar el naixement d'un nou model de dona que es mostrava públicament més desimbolta i estava disposada a jugar totes les cartes conegudes, les de la tradició en les quals creixia, i les que duia el cinema, l'incipient turisme i la gent que viatjava. Una generació de dones menys sotmeses als costums tradicionals, amb noves maneres de vestir (lentament es va imposant l'ús dels pantalons o del bikini), en una independència més gran de la família, amb nous costums i amb serioses dificultats per accedir al treball assalariat. Com evoca Martín Gaité (1994, pp.217), començava a proliferar el tipus de noia que anava a ballar a les *boites*, arribava tard a sopar, fumava, no utilitzava faixa, no estava disposada a tenir més de dos fills i considerava no només una antigalla sinó una manca de seny arribar verge al matrimoni. Tot i això, el matrimoni seguia sent "la principal carrera de les dones" i aquí concentraven elles els seus somnis –els únics que no estaven prohibits–, però estudiar ja no era incompatible.

### **8.2.1.- Les transformacions legislatives i socials**

Al llarg dels anys 50, doncs, s'anirà emergint de la postguerra, i el règim iniciarà una lenta liberalització econòmica i social que afectà les dones. El primer pas es va fer el 1958, amb algunes modificacions del Codi Civil<sup>2</sup> i del Codi Penal en 1963. El segon es va franquejar l'any 1961 amb la *Llei de Drets Polítics, Professionals i de Treball de la dona i el nen*, que establia la igualtat de drets entre homes i dones en les activitats polítiques i

---

<sup>2</sup> Pretenia igualar les dones als homes, però no totes les dones, tan sols les solteres, perquè les casades continuaven totalment subjectes a la potestat del marit. La reforma del codi penal va suprimir l'article que

econòmiques i obria a les dones l'accés a llocs professionals fins llavors prohibits, però continuava vetant la seva entrada a la carrera judicial<sup>3</sup> o a l'Exèrcit, la Marina i "Cuerpos Armados". El treball remunerat femení augmentà a l'igual que el nombre d'estudiantes a la Universitat, encara que es donava la tendència a escollir branques tradicionalment considerades com a "femenines".

En 1962 la discriminació salarial per raó del sexe va ser declarada il·legal, i es garantí a la dona casada el dret de demanar la excedència d'un a tres anys per maternitat. L'accés a l'administració de justícia, finalment, restà obert en 1966. Totes aquestes reformes legislatives i altres de menor importància actualitzades en una llei promulgada en 1970 (Benería, 1977, pp.46), responen a la necessitat, per part de l'Estat i del propi sistema capitalista en el seu procés cap a la plena implantació de l'economia capitalista, d'incrementar la població laboral per obtenir mà d'obra més barata i menys qualificada que la masculina. Així, s'incorporen les dones en el mercat de treball, malgrat seguir subordinades i diferenciades respecte al baró i sense trencar amb el model predominant d'esposa i mare (Domínguez & García-Nieto, 1991).

Malgrat la liberalització de les lleis, com apunta la mateixa Benería (1977), no es qüestiona un aspecte fonamental: l'home com a cap i autoritat de la família. No solament en la legislació laboral, sinó també en els codis civil i penal, la independència d'acció de la dona casada restà limitada per l'autoritat del marit. I, en canvi, els límits de llibertat legal per a les dones solteres estaven en la prohibició d'abandonar la llar paterna fins els 25 anys si no es casaven o entraven en algun convent. Altres aspectes discriminatoris en la legislació laboral serien, per exemple, que els beneficis de la seguretat social de les dones segueixen sent més baixos que no pas els de l'home, a causa del fet que se centralitza en el cap de família, tot i que les deduccions són iguals per als dos sexes. I que els subsidis familiars –com en el cas de les famílies nombroses– segueixen sense abonar-se si la mare treballa en la producció remunerada legal. En definitiva, perduren aspectes discriminatoris de la legislació del primer franquisme<sup>4</sup> que no solament reafirmen les actituds patriarcal

---

disculpava el marit que matés la dona infidel, encara que es va mantenir l'adulteri com a delictes per a les dones.

<sup>3</sup> La llei també acabava amb l'excedència forçosa de les dones al casar-se.

<sup>4</sup> Van allargar-se fins la *Ley de Relaciones Laborales* de 1975.

molt arrelades en el comportament de la societat espanyola -i catalana- i en les seves lleis, sinó també per les conseqüències que se'n deriven en la realitat laboral de les dones en l'actualitat.

En la societat dels anys 60 i 70, la pervivència d'aquesta legislació discriminatòria es traduirà en una tendència entre les dones casades a amagar el fet de participar en la producció remunerada, la qual cosa afavoreix el treball femení a temps parcial i en treballs marginals -oficialment només el 6,2% de les dones treballadores en 1970 (Benería, 1977))<sup>5</sup> - perquè és compatible amb la seva funció primordial dins de la família. El treball fora de llar no és considerat com un mitjà per desenvolupar el seu potencial humà i poder d'independitzar-se, sinó com una manera transitòria de complementar el salari del marit, - incrementant la renda familiar i la seva capacitat d'accés als béns de consum-, un dels motius pels quals gairebé sempre les trobem ocupant treballs no qualificats. Aquesta realitat femenina explica la tendència que s'observa en la taula 9 en què la proporció de dones casades que treballen en el mercat laboral disminueix en la mesura que la renda familiar creix.

**TAULA 9: ESPOSES OCUPADES SEGONS RENDA FAMILIAR A L'ESTAT ESPANYOL (1968)**

Renda familiar mensual (pessetes)	Proporció d'esposes ocupades (%)
Fins 2.500	26
2.501-5.000	20
5.001-10.000	18
10.001-15.000	16
Més de 15.001	13

FONT: Confederación Española de Cajas de Ahorros, *Comportamiento de las Economías Domésticas hacia el Ahorro y el Consumo*, Madrid, 1968, p.237. Citat per Benería (1977, pp.59).

És una societat en què la *inalterabilitat* en la divisió sexual del treball derivada del paper primordial assignat a les dones com a esposes i mares, explica les diferències en la

<sup>5</sup> Convé recordar que les estadístiques sobre la participació de les dones en el mercat laboral estan subestimades.

taxa de participació femenina segons grups d'edat. Com mostra la taula 10, les taxes de participació femenina més altes en l'Estat espanyol (1969) corresponen al grup comprès entre els 15 i els 24 anys; a partir d'aquesta edat i coincidint amb els anys amb major probabilitat de tenir criatures, la taxa disminueix considerablement. No s'observa, però, el fenomen -molt estès en altres països europeus- de "tornar al mercat de treball" quan els fills i les filles ja són grans, és a dir, a partir dels 45-50 anys. Fins i tot, la participació és més baixa per les de 45-50 anys que no pas per les de 24-44 anys, a causa -segons Benería (1977)- de la importància dels llaços familiars en la societat espanyola, la qual cosa es tradueix en el manteniment d'una funció per a mares i àvies dins de l'àmbit del treball domèstic.

**TAULA 10: TAXES DE PARTICIPACIÓ EN LA POBLACIÓ ACTIVA PER GRUPS D'EDAT EN L'ESTAT ESPANYOL (1969)**

0-14	15-19	20-24	24-44	45-64	+65
0,9	37,8	48,5	22,0	20,3	6,5

FONT: Instituto Nacional de Estadística, *Encuesta sobre la Población Activa*, 1969. Citat per Benería (1977, pp.60).

La realitat laboral femenina d'aquesta època continua mostrant la tendència a augmentar la *discriminació salarial* en funció del gènere, malgrat la seva il·legalització des de 1962, arribant en alguns casos a la meitat del salari masculí per a la mateixa categoria laboral. La *segregació ocupacional*, com en altres països, és un dels mecanismes pel qual les dones queden relegades als treballs i les professions considerades "femenines", generalment del sector serveis, amb salaris baixos i amb poques possibilitats de promoció. L'augment de la taxa de participació de les dones en la població activa origina una "feminització" gradual d'algunes professions que anteriorment eren més compartides per ambdós sexes. Aquest és el cas del professorat de primària i de secundària: la proporció de dones en l'escola primària augmentà des d'un 50% en 1943-1944, al 65% en 1970-1971.

Entre el professorat d'ensenyament mitjà les dones representaven un 37% del total en 1954-1955, i un 48% aproximadament en 1971-1972<sup>6</sup>.

Tot plegat ens indica que dones i homes es troben en unes condicions i expectatives de vida diferents en el procés de transformació social. En primer lloc, perquè les dones hagueren d'enfrontar-se a la rígida jerarquia patriarcal familiar d'origen; i, després, perquè també el context extradomèstic els posava especials dificultats. El fet que el sistema educatiu de l'època<sup>7</sup>, per exemple, estigués en gran part en mans religioses, fos classista i discriminatori repercutí en les expectatives laborals i, per tant, de vida de la majoria de dones ja que els oferia menys possibilitats d'ocupar llocs de treball qualificats que als homes, la qual cosa es reflectia en els nivells salarials als quals podia aspirar i convertia en poc gratificant l'opció laboral. A més, l'accés al món laboral tant si ocupaven un lloc de treball qualificat o no sempre es veia obstaculitzat perquè era una opció personal que xocava amb la mentalitat familiar i social, que considerava que el seu destí era el matrimoni i solament subsidiàriament el treball assalariat.

Cal recordar que com a teló de fons la societat espanyola d'aquella època té un nivell de qualificació professional molt baix en relació amb altres països europeus, i el de les dones d'aquesta generació era notablement inferior i discriminatori respecte als homes<sup>8</sup>. Solament les més joves, a grans trets, van començar a tenir possibilitats d'un accés generalitzat a la instrucció primària, en una situació sempre clarament discriminatòria respecte a la dels homes. No obstant, en la societat espanyola dels anys 60 i 70 es constata que en matèria d'educació, el progrés ha estat considerable respecte a la postguerra, com es mostra en la taula 11. Així, les dones més joves de famílies mitjanes o benestants viuen en un context en el que la seva participació en el sistema educatiu progressivament es va equilibrant respecte als homes, fenomen que es notà sobretot en les zones rurals, on la discriminació havia estat fins llavors major.

---

<sup>6</sup> Benería (1977, pp.64).

<sup>7</sup> La nova Llei d'educació de 1970 establia la coeducació i promulgava un sistema escolar teòricament igual per als dos sexes.

<sup>8</sup> La discriminació sexual en les possibilitats de qualificació professional es constaten en diversos fets: la societat i el sistema educatiu donava preferència a la formació professional dels nois; l'escola impartia diferents continguts a nois que a noies i la Universitat Laboral femenina (Saragossa) entrà en funcionament



**TAULA 11: MATRICULACIÓ DE DONES EN ENSENYAMENT MITJÀ I SUPERIOR A L'ESTAT ESPANYOL (1940-1972)**

	<b>Matriculació en ensenyament mitjà (%)</b>	<b>Matriculació en ensenyament superior (%)</b>
1940-1941	36	13
1945-1946	33	---
1971-1972	45	34

FONT: Instituto Nacional de Estadística, *Estadística de la enseñanza en España*. Citat per Benería (1977, pp.65).

La major participació de les dones en els estudis d'ensenyament mitjà repercutí en la seva participació en estudis de tipus mitjà (magisteri, infermeria, etc.) i superior. Com s'observa en taula 11, a partir dels anys 40 augmentaren progressivament les possibilitats d'accés de les dones a la Universitat, encara que perdurava la discriminació sexual partint de les branques a les quals es dirigien, opció en la qual influïen tant les pressions familiars com les diferents possibilitats institucionals (Moreno, 1988)<sup>9</sup>.

La visió del sistema educatiu no seria completa si no afegíssim que la major taxa d'analfabetisme a l'Estat espanyol segueix donant-se entre dones, així com la proporció de dones estudiants que no acaben la carrera. En 1970 la taxa d'analfabetisme entre la població de més de 10 anys era del 12% per a dones i del 5% per a homes (Benería, 1977, pp.66). La política educativa d'aquella època, com hem citat anteriorment, perpetuava les diferències de sexe preparant les estudiantes per a professions i treballs "femenins".

---

el curs 1966-67, tretze anys després d'haver-se inaugurat la primera Universitat Laboral masculina (Gijón) (Moreno, 1988, pp.99).

<sup>9</sup> Moreno assenyala també que la major proporció de l'alumnat femení es concentra en universitats vinculades a l'Església (35% en Deusto, Navarra i Pontificia de Salamanca front a 31% en les estatals), la qual cosa indica -segons l'autora- el control que les famílies benestants volien exercir sobre les filles que estudiaven en la Universitat.

La major obertura de les lleis laborals, en definitiva, facilità l'entrada de les dones en l'economia de mercat i propicià un seguit de canvis socials posteriors. Però el procés d'inserció es va fer a un preu i cost social elevat per a la identitat femenina: com a treballadores secundàries i sota el pes aclaparador d'un patriarcat profundament arrelat. La discriminació salarial i la segregació ocupacional són els dos indicadors socioeconòmics que expressen la contradicció existent entre la igualtat derivada de la nova legislació i la condició real de les dones en aquella època.

Malgrat els canvis socials i legislatius, *la ideologia patriarcal* que travessa totes les classes socials *encara està molt arrelada en comportaments i mentalitats*, ja que els rols sexuals continuen clarament diferenciats i solament una proporció molt reduïda de la població considera que s'haurien de transformar. En conseqüència, la major part de la responsabilitat del treball domèstic i/o reproductiu continua recaient sobre les dones, la qual cosa es tradueix en una "càrrega addicional" que suposa la doble jornada laboral i la tensió que se'n deriva. En una època, a més, en què mancaven serveis públics i col·lectius que reemplaçessin el treball domèstic, treball molt més dur i feixuc que no pas en l'actualitat. Un cop més, les dones dels sectors populars seran les més perjudicades ja que les de classe mitjana i alta tendiran a procurar-se guarderies privades i ajuda domèstica.

Així, doncs, l'ampliació de la demanda de mà d'obra i l'augment dels nivells d'escolarització contribuïren a la crisi de legitimitat d'un model de dona, fomentat per l'aparell ideològic del franquisme l'únic destí del qual era el matrimoni i la maternitat. A partir dels anys 60, la realitat quotidiana de les dones s'allunya cada cop més del model proposat per la dictadura i, per tant, és lògic que sorgís una rèplica femenina intensa sota formes diverses.

### **8.2.2.- El moviment de dones en l'Estat espanyol**

En el món occidental, la dècada dels anys 60 va ser un període d'auge de les reivindicacions feministes i del sorgiment de grups de dones que qüestionaven l'autoritarisme patriarcal tant en els espais domèstics com en els públics, motiu pel qual aquest període és conegut amb el nom de “*la segona gran onada feminista*”. En l'Estat espanyol, la situació femenina de l'època era abordada des de dos enfocaments, un lligat amb la tradició lliberal i l'altre amb la marxista, socialista i comunista. Com assenyala Grau (1993), la primera estaria representada per dones com María de Campo Alange i el Seminario de Estudios Sociológicos de la Mujer (SESM) enquadrades en el catolicisme progressista que tenia com a portantveus la revista *Cuadernos para el diálogo*. L'enfocament socialista l'elaboraven dones com Maria Aurèlia Capmany. El pensament comunista es desenvolupava en les organitzacions promogudes pel Partit Comunista d'Espanya (PCE) i el Partit Socialista Unificat de Catalunya (PSUC), com serien els “Movimientos Democráticos de Mujeres (MDM)”<sup>10</sup>, que treballaven en la clandestinitat. Tot i les diferències entre ambdós enfocaments<sup>11</sup>, hi havia unanimitat a incorporar les dones a tots els àmbits de la societat per tal d'arribar a l'emancipació. Això significava, en particular, la reivindicació del seu dret a l'educació, al treball i a la igualtat jurídica des de plantejaments diferents. Mentre que per a les catòliques aquest era l'objectiu a llarg termini en una societat democràtica i més igualitària, per a les socialistes i comunistes, era un pas intermediari aconsellable en la lluita per la democràcia per tal d'arribar a una societat socialista.

---

<sup>10</sup> Els MDM agrupava dones de tot l'Estat i va sorgir de la Primera Assemblea General de Dones celebrada a Barcelona l'any 1965.

<sup>11</sup> L'enfocament liberal creia que les dones era un grup social endarrerit i discriminat en la societat moderna; i el marxista les considerava un grup oprimat pel capitalisme. El primer veia les vies de solució en la promoció de les dones mitjançant l'educació i la seva incorporació al mercat de treball; el segon, en canvi, relacionava l'opressió femenina amb la de classe social i, per tant, lligava l'emancipació femenina a la transformació de la societat en sentit socialista (Grau 1993, pp.674-675).

Lentament, apareixen diversos indicis que mostren que la qüestió femenina va anar agafant importància<sup>12</sup>. Al capdavant, si l'escriptura, la publicació de treballs d'anàlisi i de reflexió foren un dels instruments de difusió de les reivindicacions de les dones, la creació de grups de reflexió o d'associacions de dones (legals o clandestines) fou un segon element important en el desenvolupament de la lluita feminista.

En l'Espanya d'aquells anys, la pràctica política s'emmarcava en el moviment d'oposició democràtica al franquisme. Les dones compromeses en la lluita antifranquista discutien sobre la conveniència o no de crear un moviment organitzat de dones amb un caràcter específic. Les més actives en aquest sentit foren les comunistes, però, fins i tot entre elles, existien fortes discrepàncies entorn al grau d'autonomia que haurien de tenir aquestes organitzacions i si el seu treball s'hauria de centrar en els problemes específics de les dones o en el suport al moviment obrer. Entre les militants socialistes, moltes es mostraven contràries a l'existència d'organitzacions de dones.

A mitjans dels anys 60, el MDM impulsat per dones militants o simpatitzants comunistes, exigia en el seu programa una sèrie de mesures que afavorissin la incorporació de les dones al treball remunerat (guarderies, igual salari per igual treball, creació de cantines en les empreses, etc.), l'accés a l'ensenyament (ensenyament públic gratuït des de l'escola primària a la universitat, coeducació, etc.), el dret a l'atenció sanitària, el control de la natalitat i la igualtat jurídica de dones i homes<sup>13</sup>.

---

<sup>12</sup> El 1961, Lidia Falcón publicà *Los derechos civiles de la mujer* i el 1962, *Los derechos laborales de la mujer*. En 1965, la revista *Cuadernos para el diálogo* publicà un número extraordinari dedicat a la dona. El llibre de Betty Friedan *La mística de la femineidad* es publica en 1963 i un any més tard el de María de Campo Alange, *La mujer en España: cien años de su historia (1860-1960)*. A mitjans dels anys 60, també es publicà *El segon sexe* de Simone de Beauvoir, obra fonamental del nou feminisme. El 1966, M.A.Capmany treia *La dona a Catalunya* a Edicions 62 i, el 1967, es publicava una obra col·lectiva de M.Bofill, M.L.Fabra, A. Sallés, E. Vallès i P. Villerazo: *La mujer en España*. Aquest mateix any, Giulia Adinolfi –sota el pseudònim de Lluïsa Vives- publicà l'article <<Per un plantejament democràtic de la lluita de les dones>>, en la revista *Nous Horitzons*, nº 12, 4rt. trimestre, revista teòrica del PSUC. El 1969, L.Falcón –l'única autora d'aquella època que reivindicava obertament la seva adscripció feminista- publicava *Mujer y Sociedad* en l'editorial Fontanella. En 1970 es publica *Trabajos duros de la mujer*, del periodista Eliseo Bayo, i de *De profesión mujer*, de M.A.Capmany, i aquesta mateixa escriptora publica, en 1971 i 1973 respectivament, *El feminismo ibérico* i *El feminisme a Catalunya*. En 1972, apareix *Hablan las women's lib*, una selecció de textos feministes realitzada per M<sup>a</sup> José Ragué. I en 1974 es publica *Cartas a una idiota española* de Lidia Falcón.

<sup>13</sup> Grau (1993, pp.675).

A partir de 1970, si bé es cert que encara no existeix un moviment de dones visibles com a tal, s'inicia una renovació del discurs amb l'arribada d'informació i textos del moviment d'alliberació de les dones en els EE.UU. i en Europa. Apareixen també nombrosos estudis que tracten de recuperar la memòria històrica del feminisme de l'Estat espanyol<sup>14</sup> i de buscar les seves arrels tant en els seus antecedents il·lustrats com en el moviment de dones de la II República i la Guerra Civil.

En opinió de Grau (1993), a l'entorn de 1975, es pot considerar que s'inicia una etapa d'eclosió del moviment de dones en l'Estat espanyol que perdura fins a 1979. La celebració de l'Any Internacional de la Dona convocat per les Nacions Unides, dóna lloc a dos fets crucials pel moviment: las *Primeras Jornadas por la Liberación de la Mujer* (Madrid, 6 al 8 de desembre de 1975) i les *Primeres Jornades Catalanes de la Dona* (Barcelona, del 27 al 30 de maig de 1976), ambdues trobades facilitaran espais democràtics i de dones i, a la vegada, conferiran visibilitat al moviment de dones enfront de la dictadura, però també davant les forces de l'oposició democràtica, proporcionant-li el caràcter de força social autònoma.

La novetat d'aquestes Jornades fou la irrupció de l'anomenat *feminisme radical*, representat per petits grups molt canviants, que incorporava reflexions i pràctiques desenvolupades per la segona onada del feminisme europeu i nord-americà (l'autoconsciència, l'autoajuda i la reflexió teòrica del feminisme materialista). Un nou discurs que situava en el centre de la reflexió del moviment les considerades dues contradiccions fonamentals en el si de la societat capitalista, la del sexe i la de classe. I per anomenar la relació d'opressió entre els sexes s'adoptà el concepte de *patriarcat*, sense que aquest terme tingués el mateix contingut per a totes les que integraven el feminisme radical. El canvi més important que introduí fou el *reconeixement de la sexualitat com a tema central*, reflex de la importància concedida en aquella època al problema de la relació entre els sexes. Mentre que en els anys 60 es reivindicava tímidament el control de la natalitat i l'anticoncepció, ara –a meitats dels 70- existia una voluntat de control sobre el

---

<sup>14</sup> Cal destacar entre d'altres els de R.M.Capel, *El sufragio femenino en la II República*, Granada, 1975; M.Nash; *Mujeres Libres. España, 1936-1939*, Barcelona, 1975 i C.Alcalde, *La mujer en la guerra civil española*, 1976.

propi cos, tot i els matisos importants entre les diferents tendències feministes<sup>15</sup>. Proclamava també el reconeixement de les dones en un moviment propi que, sovint, les situava al marge d'altres grups polítics de caràcter mixt, defensava un nou paper de la sexualitat, de la maternitat i de la família i, enfront de la tradicional reivindicació de la igualtat entre l'home i la dona, posava l'èmfasi en la recerca d'una identitat femenina diferent dels vells models tradicionals de domini/submissió (Gatell, 1993).

*Les Jornades de Madrid i Barcelona*<sup>16</sup> van generar nous grups i la seva coordinació en els àmbits locals, en els nacionals i també en els estatals. Dels acords presos sorgiren programes reivindicatius i de treball que van ajudar a unificar el moviment de dones fins 1979<sup>17</sup>. *Les Jornades de Granada* (1979), en canvi, organitzades per la Coordinadora Estatal d'Organitzacions Feministes, van palesar una profunda divisió dins el moviment de dones de l'Estat espanyol. Es produí el debat i l'escissió entorn a opcions feministes centrades en la doble militància –política i feminista- o el feminisme autònom. I també es va debatre entorn a la definició del feminisme a partir del principi de la diferència o de la igualtat, tal com havia succeït feia uns anys a països com França i Itàlia. Segons Rubio (1997), en les Jornades s'optà pel feminisme de la diferència i triomfà l'anhel de pensar amb independència, la qual cosa a la pràctica significà el distanciament de les directrius dels aparells dels partits.

Paral·lelament, el feminisme radical de la segona meitat dels anys 70 creará nous grups –només integrats per dones- que es proclamaven independents del partits polítics i dels quals derivarà en una altra línia de pensament que donarà lloc en 1979 a la fundació del Partit Feminista, del qual la dirigent més destacada fou l'advocada Lúdia Falcón. Aquest partit es definia com el partit de classe de les dones, l'objectiu del qual era la presa del poder i la revolució feminista. Era una opció que reflectia, segons Moreno (1988), un

---

<sup>15</sup> Totes les tendències feministes coincideixen a separar la sexualitat de la reproducció, però discrepen en el fet que unes posen l'accent en el rebuig a la maternitat com a destí mentre altres el posen en l'exploració de la sexualitat com a relació de plaer i no de dominació (Grau, 1993, pp.677).

<sup>16</sup> Per un major aprofundiment en l'anàlisi d'aquestes Jornades vegeu Moreno (1988, pp.105-106)

<sup>17</sup> A les peticions feministes considerades "tradicionals" s'incorporava el dret a la lliure disposició del cos a través de la reivindicació d'educació sexual, els anticonceptius a càrrec de la Seguretat Social, la legalització de l'avortament, la supressió de la legislació que perseguia l'homosexualitat, el lesbianisme i la prostitució. Altres aspectes de la ideologia patriarcal que els grups feministes espanyols denunciaven eren: la família, la virginitat, el mite de la maternitat, etc.

recanvi generacional de les dones espanyoles de l'època –les més joves d'aquesta generació i la següent- a l'expressar una nova postura davant la sexualitat, posant l'èmfasi en l'autonomia i en la recerca de la pròpia identitat femenina, personal i col·lectiva.

En definitiva, com suggereix Grau (1993, pp.677), el marc contextual de la transició democràtica possibilità la visibilitat del moviment de dones, el seu creixement i la seva diversificació, creant-se un espai d'intercanvi femení que permetia, a més a més, el treball en comú a l'entorn d'una sèrie de demandes.

### **8.2.3.- El canvis en el món cultural català**

Paral·lelament a totes aquestes transformacions socials i econòmiques, Capmany<sup>18</sup> i Rodoreda dominaran la producció narrativa femenina catalana dels anys 1960 i 1970 i exerciran una enorme influència sobre les generacions següents. A cavall entre aquestes dues dècades apareixeran novel·listes joves com *Montserrat Roig* (1946), *Carme Riera* (1948), *Maria Antònia Oliver* (1946), *Elena Valentí* (1940), *Joana Escobedo* (1942), *Núria Albó* (1930), *Isabel Clara Simó* (1943), *Maria Àngels Anglada* (1930), *Margarita Aritzeta* (1953). Com integrant d'una nova generació de dones, la majoria d'elles participaran activament en la lluita feminista i publicaran articles o llibres sobre el tema. És el cas de M.Roig, C Riera i I.C.Simó i, per suposat, de M.A. Capmany<sup>19</sup> mentre que M.Rodoreda mai va manifestar interès per la problemàtica feminista. Malgrat no militar en cap grup

---

<sup>18</sup> Durant aquests anys, les novel·les de Capmany es caracteritzaran per la <<manipulació astuta de la novel·la històrica per a expressar-se malgrat la censura, per la seva anàlisi de la identitat catalana històrica i actual, i per l'articulació de la seva postura feminista>> (Dale May, 2000). Entre d'altres obres cal destacar *El gust per la pols* (1962), *Un lloc entre els morts* (1967), *Feliçment sóc una dona* (1969), *Vitrines d'Amsterdam* (1970), *El jaqué de la democràcia* (1972), *Lo color més blau* (1982).

<sup>19</sup> Les seves dues novel·les més conegudes centrades en problemes específics de les dones són: *Feliçment sóc una dona* (1969) on sintetitza la novel·la històrica i la problemàtica feminista i *Quim/ Quima* (1971) on aplica l'esquema de l'*Orlando* de Virginia Woolf -el personatge central canvia de sexe segons els moments històrics-. Tant en la seva producció literària escrita en forma de novel·la i teatre com en els seus assaigs polítics (*La Dona a Catalunya*, *Dona, doneta, donota*, *El feminisme a Catalunya* i *El feminismo ibérico* entre altres), Capmany estudià a fons la relació entre classe, gènere i identitat nacional i criticarà la hipocresia, la rigidesa i els valors convencionals de la burgesia dins l'escenari narratiu de la ciutat de Barcelona (Dale May, 2000, pp.97).

feminista, Roig s'hi considera i, a finals dels anys 70, mostra les seves simpaties cap a la Coordinadora Feminista<sup>20</sup>. Afirmar que va tornar a néixer amb l'èxit de participació en *Les Jornades Catalanes de la Dona* (1976)<sup>21</sup>. Per a ella, ser feminista suposava solidaritzar-se amb la resta de dones i la importància del feminisme en el seu univers mental i la seva experiència vital es fa ben palès en les següents reflexions entorn el tema:

<< La única causa absolutamente mía es la liberación de la mujer. El feminismo me da una ética, es la única opción humanista que me gratifica y que vivo plenamente. Es un movimiento joven, con muchas contradicciones internas, pero el único en el cual me siento profundamente involucrada. Aunque, cuidado, cuando me pongo a escribir novela no soy ni militante feminista, ni catalanista, ni comunista.>><sup>22</sup>

<< Gracias al feminismo yo puedo sobrevivir como ser humano en este momento (...). El feminismo me ha dado, de alguna manera, la pauta a seguir. Yo he aprendido a valorar aquellos aspectos de la vida cotidiana que han sido desvalorizados durante siglos, que han tenido poco prestigio social. Por ejemplo, el ocio, el perder el tiempo con los amigos, el charlar, el hablar con los amigos, el recuperar la palabra con la gente, el saber mirar, el saber contemplar, recuperar la piel humana, recuperar el lenguaje de los cuerpos... Todo esto quiere decir romper con siglos de cristianismo. El cristianismo nos ha escindido a todos, tanto hombres como mujeres. La primera gran escisión no ha sido la de clase, sino la del cuerpo y el alma. Y es preciso superar esta escisión. Todo esto a nivel de los sentidos y los sentimientos me lo ha dado el feminismo. A nivel político me ha traído muchos problemas...>><sup>23</sup>

Com en generacions anteriors, les dones escriptores dels anys 70 van conuiu amb una crítica literària patriarcal que continuarà mantenint la tradicional actitud marcadament sexista de no reconèixer ni estudiar les seves escriptores, com ja van denunciar en el seu moment M.A.Capmany i M.Roig (Nichols, 1989, pp.149). Una autoritat literària patriarcal i una intel·lectualitat que ja en els anys 30, malgrat la major permissivitat social i cultural del context republicà, va marginalitzar Víctor Català i la jove Mercè Rodoreda a l'igual que ho

---

<sup>20</sup> Opinió extreta del fons documental Montserrat Roig (UI.81) i publicada a *Hogar y Moda* (1850) el 15-V-1979.

<sup>21</sup> Pons (2000, pp.262), biògraf de Capmany, afirma que l'escriptora no va voler participar directament en les Jornades però es va reservar la lectura d'una comunicació en el debat final. També assenyala, però, que a través d'Anna Balletbó va exercir una influència poc visible però eficaç en l'organització a l'aconsellar la necessitat de convidar totes les persones i grups que havien expressat la seva situació sobre les dones sense cap excepció, alhora que va aconseguir comprometre en el finançament de les Jornades Jordi Pujol i Ramon Trias Fargas. Per aprofundir en el desenvolupament de les Jornades consultiu Moreno, Amparo (1977), *Mujeres en lucha. El movimiento feminista en España*, Ed. Anagrama, Barcelona; i Pàmies, Teresa (1976), *Maig de les dones. Crònica d'unes Jornades*, Ed. Laia, Barcelona.

<sup>22</sup> Febrés, Xavier (1979), "El feminismo es mi causa", *Valencia Semanal*, 28 de Enero de 1979. Extret del fons documental Montserrat Roig (UI.81).

<sup>23</sup> Espada, Arcadio (1979), "Montserrat Roig en su hora violeta". Extret del fons documental Montserrat Roig (UI.81).



seran les generacions d'escriptors posteriors, en especial M.A. Capmany. La crítica literària tan castellana com catalana de l'època continuarà, doncs, en mans dels homes, els quals plens de prejudicis sobre la literatura escrita per dones, infravaloraran la seva producció i, en conseqüència, afavoriran la seva omisió –a excepció de M.Rodoreda i C. Albert- de les antologies i de les històries de la literatura i, en definitiva, de la memòria col·lectiva, tot i que n'hi hagut moltes de dedicades a l'escriptura en tots els seus gèneres.

Seguint aquesta tradició, doncs, les narradores de la postguerra (Laforet, Matute, Moix, Martín Gaité, Quiroga, Aldecoa, Capmany) i les que publiquen a partir dels anys 70 (M.Roig, Rosa Montero, Esther Tusquets, C.Riera, Ana M<sup>a</sup> Moix, Lourdes Ortiz, Soledad Puértolas, Nuria Amat)<sup>24</sup> també han estat poc valorades malgrat els nombrosos premis de crítica concedits i l'èxit de vendes de les seves obres (Nichols, 1989, pp.10). Els “experts” sempre han considerat que el microcosmos narrat per les dones és el món en petit, un món menor, el qual és criticat per la seva manca d'universalitat. En contraposició, potser caldria respondre amb el que fa temps, Doris Lessing va escriure: <<Hablando de ti, hablas de los demás>>. Respecte a aquesta temàtica incorporem les lúcides reflexions de Virginia Woolf<sup>25</sup>:

<< Es probable que, tanto en la vida como en el arte, los valores de la mujer no sean los mismos valores que los del hombre. Por lo tanto, cuando una mujer se pone a escribir una novela, nota que está deseando constantemente alterar los valores establecidos, convertir en serio lo que a un hombre le parece insignificante, y en trivial lo que para un hombre es importante. Ante este intento de ser, de alterar la vigente escala de valores, los hombres lo criticaran y ante este intento solo verán un punto de vista débil, sentimental, debido a que es un punto de vista diferente al suyo.>>

Ambdues generacions de narradores, per tant, són hereves de la *misogínia* dominant en la societat que van viure, on imperava un model de dona-mare amb un comportament d'abnegació, submissió i sacrifici vers el marit i les seves criatures malgrat la major permissivitat durant els anys del “*desarrollismo*”. Gairebé es coneixen totes les escriptores

---

<sup>24</sup> Són una generació d'escriptores que iniciaran el que més tard s'anomenarà el *boom* de la literatura femenina a Espanya durant els anys 70, dècada en la qual es van publicar molts articles periodístics sobre la literatura femenina. Aquesta nova promoció de narradores va sorgir en el context renovador d'aquells anys i de la segona onada del feminisme.

<sup>25</sup> Woolf, Virginia, “Las mujeres y la narrativa”, *Camp de l'Arpa*, n°47, Febrer, 1978, pp. 9-15. Publicat originàriament en *The Forum* (maig 1929). Fons documental Montserrat Roig (UI.68).

(Nichols, 1989) i moltes d'elles eren i són amigues des de fa temps, fins i tot van compartir experiències (Riera-Roig; I.C.Simó-Roig; Roig-Capmany) i també han tingut entre elles relacions professionals (Tusquets ha sigut editora de Matute i de Moix; Moix ha traduït al castellà novel·les de Rodoreda, etc. ).

Comparteixen també, especialment la generació de la Roig, moltes lectures (Virginia Woolf, Simone de Beauvoir, Emily Brontë, Henry Beyle Stendhal, Katherine Mansfield, Marguerite Duras, Marcel Proust, Tomas Mann i William Faulkner, entre d'altres). Totes elles s'han llegit entre si, sobretot les més joves a les seves antecessores. I també hi ha un respecte mutu per les seves obres. El feminisme ha estat un estímul important per a la difusió i l'estudi de les seves obres. Malgrat la diferència d'edat és versemblant pensar, doncs, que comparteixen certs temes i plantejaments.

Per a moltes d'elles, la lectura de *Nada* va ser fonamental i les va impressionar de tal manera que se'n senten deutores, com en el cas de Matute, Martín Gaité, Aldecoa, Moix, Roig i de la pròpia Riera que en el quaranta aniversari de la concessió del primer premi Nadal a Carmen Laforet, va escriure per *El País*:

<<Para saber cuál ha sido la repercusión de *Nada* en la obra de las narradoras jóvenes, tanto en lengua castellana como catalana, algunas de nosotras recibimos este verano la visita de la profesora Nichols... y una carta- encuesta de la profesora Ordóñez, en la que se nos preguntaba también la influencia de Carmen Laforet. Desconozco las respuestas de mis compañeras, aunque mucho me temo que no consideraron *Nada* como una lectura fundamental. Está claro que las escritoras de mi generación preferimos vincularnos con nuestras *abuelas*, Chacel o Rodoreda, antes que con nuestras *madres*, y optamos por leer ávidamente a las escritoras extranjeras... antes que a nuestras compatriotas... Sin embargo, tras releer estos días *Nada*, me he dado cuenta que su influencia sí es perceptible en nuestras obras, aunque no nos hubiéramos parado a pensarlo.>><sup>26</sup>

El pas del temps ha convertit C. Laforet i A.M.Matute en mares literàries de les narradores dels anys 70. I, en diversos escrits, M.Roig reconegué la influència catalana en el seu ofici d'escriure de Víctor Català, Carme Montoro i, sobretot, de Mercè Rodoreda<sup>27</sup> i

---

<sup>26</sup> Citat per Nichols (1989, pp.19). La cursiva és nostra perquè ressalta l'existència d'una genealogia literària pròpiament femenina i la necessitat d'ella per part d'aquestes joves narradores.

<sup>27</sup> Segons M.Roig, M.Rodoreda és la que la influí més perquè va ser qui l'apropà a la literatura i la que converteix el català en llengua literària. En diverses ocasions, reconegué que Rodoreda exercí tanta influència com Laforet i Matute (Fons documental Montserrat Roig UI.10-17).

Maria Aurèlia Capmany<sup>28</sup>; també va admetre el pes de la tradició literària masculina catalana d'en Narcís Oller, Prudenci Bertrana<sup>29</sup>, Pere Calders i sobretot Josep Pla. Per a la poeta i traductora Marta Pesarrodona (2001)<sup>30</sup>, el nexa comú entre Pla i l'autora és la rica adjectivació de la seva llengua, característica que havien après ambdós del seu "esperit" viatger.

Amb M.A. Capmany, en canvi, la unia una gran amistat i una relació profunda de mestratge<sup>31</sup>. Malgrat els 30 anys que les separen, des de 1962 van compartir el fet de ser dones, escriptores compromeses en la lluita catalanista i feminista, arquitectes socials i, en una altra vessant, participaven d'una mateixa vocació d'actrius i tot el que significava el món teatral (Dale May, 2000). Per ambdues i per la major part de la seva producció literària, la ciutat de Barcelona és l'espai real i simbòlic on cobren vida els seus personatges i les seves històries, encara que com deia Dupláa (1996) variava la forma de transmetre-ho: mentre en Capmany estava gairebé sempre implícit, en Roig era més explícit. Altres elements comuns que compartien eren: l'interès per la tradició literària catalana i voler recuperar la història del seu país, Catalunya, a través de la memòria.

D'altra banda, a partir dels anys 60, la relativa obertura del règim franquista permeté que la cultura catalana iniciés un període de certa recuperació. L'Estat deixà de perseguir les manifestacions de la llengua i la cultura catalanes, però no concedí cap subvenció ni donà cap facilitat administrativa perquè la llengua catalana pogués arribar a àmbits tant importants com l'ensenyament. Totes les iniciatives que sorgiren en defensa de la llengua i la cultura catalanes foren de tipus privat, entre les quals cal destacar la creació d'*Omnium Cultural* (1961), entitat fundada per catalans d'ideologies diverses i que comptà amb el suport econòmic d'alguns empresaris catalanistes. L'objectiu era –i encara és avui dia– el

---

<sup>28</sup> M.A. Capmany va exercir de mare literària en la seva doble accepció: com a escriptora i com a transmissora de coneixement.

<sup>29</sup> La influència de Bertrana fou quant a llenguatge i la de Pla perquè li va ensenyar l'art de la precisió i de no fer floridures (Fons documental Montserrat Roig, UI.75)

<sup>30</sup> Dins dels actes d'Homenatge a M. Roig en el seu desè aniversari, el dissabte 10 de novembre de 2001 es va realitzar una diada literària sota el títol *T'estimem i és veritat*. Una de les ponències va ser sobre "La dona viatgera" a càrrec de Marta Pesarrodona. Val a dir, que la faceta viatgera de Roig és una línia d'investigació que la geografia del gènere hauria d'encetar de cara a un futur immediat, donat el material que conté el Fons documental consultat. El tema reclama una anàlisi en profunditat, però, no té cabuda en la nostra recerca.

<sup>31</sup> Per a Roig, M.A. Capmany fou un model de dona diferent al que ofería el nacionalcatolicisme, en una època en la qual n'hi havia pocs.

foment de totes les manifestacions culturals catalanes i, en especial, l'ensenyament de la llengua catalana, el qual continuava bandejat de l'ensenyament oficial. Una altra de les iniciatives portades a terme fou la de l'Ajuntament de Barcelona que en 1975 va atorgar una subvenció per a l'ensenyament de la llengua catalana.

També l'Església afavorí diverses propostes per la cultura catalana com, per exemple, que el Concili Vaticà II facilités l'ús de la llengua catalana en totes les celebracions litúrgiques, així com en altres activitats associatives de gran influència entre el jovent, com fou el moviment escolta aleshores en plena expansió. A més, l'Església impulsà l'edició de les primeres publicacions periòdiques en català, com *Oriflama*, *Cavall Fort* –adreçada al públic infantil– i, sobretot, *Serra d'Or*, revista que durant molt anys fou pràcticament l'única plataforma d'expressió de la intel·lectualitat catalana antifrancista.

En el camp de l'edició aparegueren diverses empreses editorials que, més enllà d'un objectiu econòmic, perseguiren donar un servei al país. A poc a poc, l'edició de llibres en català, tant de literatura com d'assaig, història, etc., experimentà un gran desenvolupament. La generació d'escriptors i escriptores catalans d'aquells anys (Capmany, Rodoreda, Espriu, Pedroló, etc.) aconseguiren publicar els seus llibres mentre el nombre de lectors i lectores creixia, fet que facilità l'inici de la publicació en 1969 de la *Gran enciclopèdia Catalana*. Paral·lelament, s'inicià en 1961 el fenomen de gran ressò popular de la *Nova Cançó*.

Val a dir, també, que durant aquests anys, M.A. Capmany va exercir el seu mestratge, <<obrint de bat a bat les portes del seu àtic del carrer Mallorca >><sup>32</sup>, a una part important de la generació jove que començava a escriure en català a finals dels anys 60. Les relacions amb aquest grup de joves (M.Roig, M.Pesarrodona, T.Moix, M.A.Oliver, A.Broch, G.-J. Graells, etc.) escriptors i escriptores sovint desembocaven en col·laboracions professionals. La influència literària sobre aquesta generació dels 70 també la va exercir des del premi Víctor Català, del qual va ser jurat durant molt anys.

---

<sup>32</sup> Pons (2000, pp.280).

En definitiva, a principis dels anys 70, el panorama literari català havia canviat molt en relació amb la immediata postguerra quan M.A.Capmany i la seva generació intentava publicar les seves primeres obres, i la censura ho impedia. Ara, la premsa castellana parlava més o menys de la literatura catalana, els premis literaris s'havien consolidat i la *Nova Cançó* semblava presagiar un redreçament de la cultura catalana, tot i que en el sistema educatiu continuava estant prohibit ensenyar català i en català, a l'igual que en els mitjans de comunicació.

### **8.3.- Anàlisi de la novel·la *El temps de les cireres* de Montserrat Roig**

#### **8.3.1.- Localització, argument i tema**

*El temps de les cireres* va ser publicada en 1977 i és la segona novel·la de la primera trilogia<sup>33</sup> en clau femenina de Montserrat Roig, la qual va obtenir el Premi de Sant Jordi en 1976. És un text realista, alhora que simbòlic, escrit en tercera persona, que combina diferents històries de dues famílies que s'uneixen amb el matrimoni de Sílvia Claret i en Lluís Miralpeix<sup>34</sup> (Duplóa, 1996).

Un tret característic de l'obra de ficció –i d'aquesta trilogia– de M.Roig és la seva insistència en la *necessitat de rellegir i reevaluar el passat des del present a partir de rastrejar la vida quotidiana en la història femenina* -fonamentalment de dones burgeses i de classe mitjana en decadència en el barri barceloní de l'Eixample (Duplóa, 1996, pp.15).

---

<sup>33</sup> Les altres dues novel·les que formen la trilogia són: *Ramona, adéu* (1972) i *L'hora violeta* (1980). La trilogia respon a un projecte literari de Roig que té relació amb el pas del temps: és l'«adéu» de Mundeta, el «temps» de les cireres de Natàlia i l'«hora» de les dones. Tres termes lligats amb el canvi (Duplóa, 1996).

Totes les cites que es corresponguin a fragments de la novel·la, a partir d'ara, només les indicarem amb les pàgines.

<sup>34</sup> Sílvia és la germana de la Mundeta-filla de *Ramona, adéu* i Lluís, nebot de Patrícia Miralpeix, és un personatge que també surt en la primera novel·la.

La seva perspectiva d'anàlisi partirà de l'espai domèstic-privat d'aquest barri, on l'autora troba el testimoni, la data que, recrearà literàriament, i li permetrà construir una genealogia de dones en tres moments històrics: una a finals del segle XIX, altra a la Guerra Civil i la tercera, en els moviments estudiantils dels anys seixanta.

Aquesta perspectiva serà un dels pilars que estructuraran el microcosmos literari creat per Roig i, òbviamment, també està incorporada en l'obra que volem analitzar. Efectivament, un dels centres d'interès fonamental en *El temps de les cireres* serà fer visible la història i la identitat femenina en l'àmbit familiar, allà on les dones han estat adscrites per obligació social. És en aquest espai domèstic i privat (Murillo, 1996) on es trobarà la clau per reconstruir una història de dones, amb uns paràmetres i codis que funcionen totalment al marge del món masculí-públic-polític. És la mirada bòrnia, cap endins i cap enfora, a què farà referència l'autora en el seu darrer assaig *Digues que m'estimes encara que sigui mentida* (1991)<sup>35</sup>.

*El temps de les cireres* és una novel·la ubicada a la Barcelona del “*desarrollismo franquista*”, en els anys 60 i 70. L'acció està situada a l'entorn del centre urbà, és a dir, l'actual dreta de l'Eixample, com podem observar en el mapa 4 de la pàgina següent. Tenint com a punt de referència aquest barri, la ciutat apareix organitzada en dos sectors diferents: una *part baixa* que correspon al nucli originari de la ciutat, la part antiga i el barri Xinès, dins la qual la Via Laietana i les Rambles es converteixen en els eixos de comunicació i enllaç dels diferents barris que integren Ciutat Vella. En canvi, la *part alta* (la que està per damunt de la Diagonal), la ciutat burgesa hi és present però d'una forma aïllada i difuminada.

La novel·la es compon de narracions produïdes per diferents personatges i en camps temporals a dos nivells, el present i el passat. La *dualitat temporal* (passat-present) permet respondre a la doble qüestió que és el fil conductor de la novel·la: ¿per què tornes, Natàlia? i ¿per què te'n vas anar?. Per respondre a la primera qüestió és necessari buscar en el passat proper de la Natàlia i en el seu present immediat; per respondre a la segona, cal anar

al passat més llunyà. Aquesta doble perspectiva ens orientarà cap els retrobaments amb els personatges del present, que després ens submergiran en el seu passat. L'absència d'una narradora omniscient, ens obligarà a reconstruir el temps en el que es troben els personatges i relligar els diferents discursos entre ells. A diferència d'altres personatges, Natàlia utilitza el passat com a mitjà per comprendre el seu present; com a narradora dóna una visió implícita, ella dirigeix la nostra lectura, ens mostra el que és important, dóna sentit a la lectura i de fet indica el missatge que ella vol donar a la lectora o lector (Aichouba, 1986).

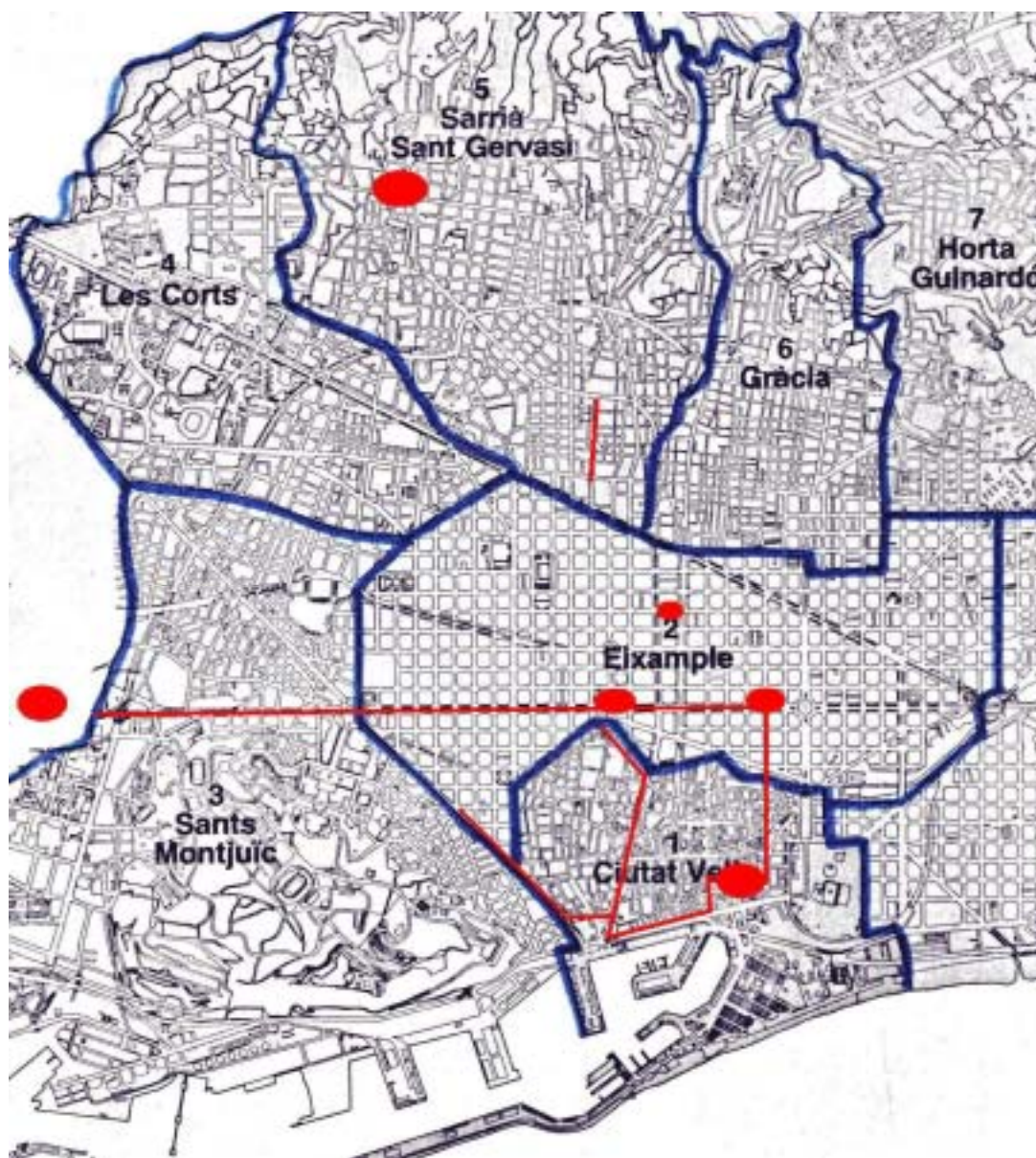
És una *novel·la testimoni*, com afirma Dupláa (1996), perquè la informació d'aquesta història familiar i personal ens plasma literàriament com en la realitat funcionen els testimonis orals i escrits o, millor dit, la història oral, la memòria d'un poble o d'una persona des d'un punt de vista múltiple i progressiu. A través d'aquesta coralitat descriptiva de l'entorn de la Natàlia, simbòlicament, se'ns representa la memòria col·lectiva d'una part de la població barcelonina. L'obra, a més, es presenta d'una manera no lineal i ens permet apropar-nos en el "desordre", com en la vida –on res és lineal. Per tant, l'*estructura narrativa* de la novel·la és intencionadament *radial*, tal com es desenvolupa la memòria de les persones i de l'autora, com ella mateixa defineix (Roig, 1991). Un discurs, el seu, forjat sobre la base de la seva experiència vital -vivencial i professional-. Convé recordar aquí que Roig fou una escriptora que treballà al llarg de tota la seva trajectòria professional el testimoni oral com a font documental de la seva producció i del seu univers de ficció (*Retrats paral·lels, Els catalans als camps nazis, Mi viatge al bloqueo, L'agulla daurada*, etc.). El seu discurs testimonial dóna veu als oprimits, a les silenciades, a totes aquelles persones que viuen en els marges de la "història oficial"; fotografia la memòria individual per convertir-la en col·lectiva a través del seu món de ficció. Com apunta Dupláa (1996) <<El jo narradora cal identificar-lo amb el nosaltres de les dones>>.

*El temps de les cireres* reflecteix aquella etapa de l'experiència femenina en la qual s'iniciaven importants actituds i comportaments de ruptura, que qüestionaven

---

<sup>35</sup> La lectura d'aquest assaig –la seva darrera obra publicada- proporciona eines i claus interpretatives sobre el seu univers literari. La seva mirada bòrnia i de dona aporta una doble informació a la geografia urbana del

Mapa 4. Itinerari urbà d' *El temps de les cireres*



Esc. aprox. 1: 4277



l'autoritarisme patriarcal de la mentalitat social tant des del punt de vista familiar i social com laboral i polític. Aquesta memòria històrica en clau femenina es farà partint d'una visió generacional d'una part de la societat urbana barcelonina dels anys 60-70. Com afirma Aichouba (1986), *ens testimonia la comprensió d'una generació mostrant la seva vida quotidiana*. De fet, però, la novel·la incorpora la visió de les tres generacions que habitualment són presents en una família com la de la Natàlia: la jove (nascuda a finals dels anys 50), l'adulta (nascuda als anys 30) i la gent gran (nascuda a principis de segle).

El model de dona proposat per l'autora és la Natàlia, la protagonista: *dona adulta* -a l'entorn dels trenta sis anys- que torna a Barcelona després de dotze anys d'absència. Conscienciada políticament en els anys 60 a través del seu company Emilio, trencà amb la norma social vigent i buscà una sortida diferent a la seva vida. La discussió amb el seu pare arran de la seva detenció política i posterior avortament<sup>36</sup>, i el tedi que l'envoltava la van decidir a marxar a l'estranger, tot i que encara no tenia els vint-i-cinc anys i, per tant, era menor d'edat. L'estada a l'estranger s'emmarca entre dues execucions perpetrades per la dictadura feixista de Franco: la del comunista Julián Grimau (juliol de 1962) i la de l'anarquista Puig Antich (1 de març de 1974). Durant l'exili voluntari a París i Londres solament mantindrà contacte de forma regular amb Blanca Cortades, una amiga. La data del retorn és el 3 de març de 1974 –dos dies després de l'execució de Puig Antich- i la narració dura fins el 10 de març de 1974, data en la qual ella torna a veure el seu pare i on es conclou el llibre (Aichouba, 1986).

Natàlia no torna per nostàlgia, ella *torna per a mirar i comprendre*, sigui a través del seu passat i el seu present, sigui a través del passat i del present d'altres personatges que l'envolten. El seu retorn a Barcelona ve marcat per la sensació que el temps no hagués passat però, durant la seva absència, en la societat espanyola i catalana s'havia endegat una dinàmica de canvi social i econòmic que beneficiarà les classes mitjanes de la societat i contribuirà a la seva despolitització (Dupláa, 1996).

---

gènere i confirma l'estreta relació entre la literatura i l'anàlisi geogràfica.

<sup>36</sup> A frec d'agafar una septicèmia (9).

En l'àmbit familiar, la reconciliació amb el seu pare és impossible, a causa del seu ingrés en un psiquiàtric per demència senil. No oblidem que Natàlia representa una generació de dones<sup>37</sup> que trenca amb les relacions patriarcals familiars existents si cal i es rebel·la transgredint la normativa vigent. Els temps estan canviant i les actituds de les dones també. Per tant, l'autora invalida la possible reconciliació entre pare i filla perquè l'objectiu final és evidenciar la ruptura familiar i, per tant, el *conflicte generacional*. D'altra banda, la comunicació amb el seu germà Lluís és improbable per les diferències ideològiques que els allunya. En realitat, amb el familiar que més propera se sent és amb el seu nebot, en Màrius<sup>38</sup>, un adolescent que també viu la incomprensió i la incomunicació ambiental. Per tant, la *relació intergeneracional* és fructífera entre la generació jove i adulta, i molt menys fluïda entre l'adulta i la vella.

La novel·la podria interpretar-se com la història d'una fugida que possibilita un *viatge iniciàtic* en el qual entre d'altres coses aprendrà un ofici, el de fotògrafa<sup>39</sup> que facilitarà el seu desig de captar la realitat i guardar-la en la memòria de la manera més objectiva possible per intentar comprendre-la, esperant que arribi el temps de les cireres: el temps de la primavera. També caldria interpretar-la com la història d'un retorn, que serveix a la protagonista per posar ordre a un passat marcat per la seva marxa a Anglaterra i per uns records indesxifrables. Durant aquest temps de viatge, Natàlia, va madurar i va aprendre a qüestionar-se els principis ideològics que li havien ensenyat de petita. El seu retorn ve marcat per la seva alliberació com a dona, amb uns nous valors sobre l'amor, el plaer i la vida (202), amb els quals se sent molt més identificada<sup>40</sup>. Un model de dona portadora d'una ruptura en la manera de concebre la relació amorosa en la qual s'inclouen els personatges masculins que l'han acompanyat en la seva fugida. Mirall d'una alternativa a la frustració femenina (Aichouba, 1986).

---

<sup>37</sup> Una minoria entre la població femenina d'aquella època.

<sup>38</sup> Veus familiars li han explicat al personatge que la tia Natàlia, es va fugar de casa perquè és una idealista. Segons la pròpia autora, el nom de Màrius prové del poeta catòlic i nacionalista Màrius Torres.

<sup>39</sup> En el seu exili escull un camí professional i/o de vida diferent a l'assignat per la societat espanyola d'aquells anys: el de ser esposa-mare o monja.

<sup>40</sup> Cal recordar que, segons el personatge de l'Arcadi Segura, la Natàlia sempre ha sigut hedonista. D'aquesta manera, assumeix la soledat.

Un altre personatge d'aquesta generació era la Sílvia Claret, nascuda en plena guerra (1938), com la Natàlia. Representa l'antimodel de dona: de família rica, és la dona-objecte burgesa que de jove va ser molt mimada pel seu pare i un cop casada –va deixar la dansa per casar-se, condició imposada pels seu marit Lluís Miralpeix- té dues preocupacions en la seva vida: tenir cura del seu cos i la cuina. Es va treure el carnet de conduir, la qual cosa s'ha d'interpretar en aquella època com a signe d'alliberació Té un fill adolescent, en Màrius, que va a l'Institut, i en Lluís, el marit, és un arquitecte amb renom que ja analitzarem més endavant.

La generació de la mare i del pare de la Natàlia (la Judit i en Joan Miralpeix, la tia Patrícia, l'Esteve...) és una generació marcada per la guerra. La Judit i en Joan era un matrimoni que s'estimava moltíssim però amb una història personal caracteritzada pels traumes de la Guerra Civil que acabaran embogint-los. Judit, que després del conflicte esdevé una mena de "zombi", fou fins a 1939 una dona activa, independent. Ella és qui havia pres totes les iniciatives en la relació afectiva amb en Joan. En la postguerra el seu personatge exemplifica l'actitud -que van escollir moltes dones d'aquell temps- de l'exili interior, de tancar-se a casa i de triar el silenci. Omplirà el pis d'objectes i de nines. No pot superar l'absència de la seva amiga Kati -se suïcidà per desesperació i angoixa davant l'imminent victòria franquista- i roman ferida per la resta de la seva vida, viurà aïllada com un vegetal, des que la Natàlia només tenia 20 anys<sup>41</sup>. Com diu Charlon <<la malaltia esdevé, així, un magnífic símbol de renúncia a l'existència, la manifestació més extrema d'un refús passiu i d'una absoluta desesperació>><sup>42</sup>. Com a dona burgesa restarà tancada a la galeria interior del pis de l'Eixample en les quadrícules de mansanes dissenyades per I.Cerdà, contemplant el món exterior a través dels seus vidres. Mai havia estat una mare ni per a ella ni per al Lluís, ja que només tenia ulls per al Pere, el fill mongòlic (31), pel qual sent un amor profund, un amor que segons ella es deu al fet que és <<inútil>> i que <<mai ningú no li prendrà>>.

El pare de Natàlia, en Joan Miralpeix, ve caracteritzat com l'home burgès catalanista que va optar per quedar-se en el país després de la guerra, fet que li significà tres anys de

---

<sup>41</sup> D'aquesta manera, la jove Natàlia viurà la presència de la mort a casa amb la seva mare Judit (142).

<sup>42</sup> Charlon (1990, pp.122).

camp de concentració i la pèrdua de les amistats que van exiliar-se. Representa la visió dels vençuts de la guerra que, posteriorment, s'insereixen de ple en el règim franquista. Des del punt de vista professional, participà en les especulacions immobiliàries dels anys 60 arran de l'allau immigratori que rep la ciutat i del turisme que afavoreix la urbanització del litoral català (història de l'hotel de Lloret). En Joan, amb la Judit absent i després morta, construeix al seu entorn un món en el qual té una obsessió quotidiana: la roba interior de dona. La seva malaltia evolucionarà des d'una depressió aguda fins una demència senil. Per aquest motiu, deslloga el pis del carrer Bruc i se'n va a viure a casa d'en Lluís i la Sílvia. Més tard, fou internat en un sanatori mental i fou incapacitat jurídicament.

En aquesta generació també hi trobem la tia Patrícia. La seva història personal ve determinada per la submissió i obediència a l'autoritat patriarcal i marital. Pubilla dels Casamitjana, es casa amb l'Esteve en contra de la voluntat del pare, ja que considera el gendre un "gandul" i un caçadots. Fou desheretada pel pare durant un temps perquè no tenia criatures però al final va rebre una part de l'herència. Des d'un punt de vista econòmic, com que l'Esteve no va voler treballar mai, la parella evolucionarà cap a la crisi i decadència financera, fins i tot s'han de vendre part de l'herència (80-81)<sup>43</sup>. En plena postguerra, la Patrícia s'assabenta que l'Esteve manté relacions homosexuals amb en Gonçal Rodés, poeta de la Cerdanya, el qual la guerra també va trastornar. Un cop mort l'Esteve, Patrícia canvià radicalment la forma de vida: <<Diu que ha descobert la realitat de la vida i que se sent estafada>> (63). Malgrat les aparences del dol en l'enterrament, quan arriba a casa celebra la mort del seu marit amb una ampolla de xampany (84). És més, els seus comportaments posteriors denoten una major permissivitat en els costums i hàbits quotidians. Té freqüents atacs de colitis perquè és una alcohòlica. Tot i la minsa pensió de l'Esteve, Patrícia viurà amb la minyona, Encarna, fins el seu casament. Tant una com l'altra, són els personatges més innocents; són el sentit comú, possiblement perquè la història oficial les ha foragitades.

La generació jove està representada en breus pinzellades pels personatges d'en Màrius i les seves amistats. Allò característic d'aquesta generació serà la música rock i la

---

<sup>43</sup> L'Esteve, ja vell, va vendre la part de la Patrícia al seu cunyat (80), ja que la legislació prohibia comprar i vendre a les dones casades les seves propietats sense el permís del marit (Roca, 2001).

seva inconformitat amb el món que l'envolta, juntament amb l'estimació als vells carrers de la ciutat.

Quant als personatges femenins de M.Roig, segons Charlon (1990), a l'igual que les narradores de la seva generació, oscil·len entre les dones víctimes i les somiadors. Considera que són les mares (Judit) les que en les narracions simbolitzen la feminitat víctima i planyent; representen per a les seves filles l'*antimodel* i el seu exemple no s'ha de seguir. És el cas de la Natàlia que sent adolescent tria un altre model de dona (l'Harmonia)<sup>44</sup> perquè és el personatge femení més proper a ella que s'escapa del seu destí biologicoaducacional o cultural. Totes les filles de dones sotmeses i aixafades (Natàlia, Sílvia) no arriben a "triomfar" fàcilment en la vida.

Una de les preocupacions de l'autora en tota la seva obra i també en aquesta novel·la és *reflectir les dones de la seva època*: el seu cos, la seva psique, analitzant els seus sentiments, desigs i rebuigs. L'aspecte de l'anàlisi psicològica és molt important en tota l'obra a l'igual que moltes escriptores catalanes i castellanes de la seva generació i de l'anterior<sup>45</sup>. No oblidem que els anys 60 paral·lelament al "*desarrollismo*" econòmic que viu el país, la realitat de les dones s'aparta cada cop més del model proposat per l'Església i la Secció Femenina. La mateixa Charlon (1990, pp.213) ens confirma que la mirada de M.Roig als seus personatges femenins és la d'una dona en situació de ruptura, expressió literària de la ruptura que la novel·lista ha hagut de fer del model oficial de dona imposat, pel medi social o familiar (és la partida de la Natàlia; el refugi en la malaltia de la Judit, en l'alcohol de la tia Patrícia). Són personatges femenins que no estan conformes amb el model tradicional de la seva època i se situen en els marges d'aquest model. Per tant, en aquesta novel·la (i es pot fer extensiu a tota la seva producció literària) existeix un lligam directe entre memòria i biografia de l'autora.

Les protagonistes femenines de M.Roig, com apunta Dupláa (1996) estan envoltades de soledat, desamor i tedi. I moltes d'elles, com Natàlia, apareixen com a dones

---

<sup>44</sup> Sembla ser que hi ha grans semblances entre Harmonia i M.A.Capmany, confirmades per la pròpia M.Roig en unes declaracions a <<*Oriflama*>> (Charlon, 1990, pp.178).

<sup>45</sup> Considerem generació de narradores anteriors a M.A. Capmany, A. Bertrana, M.Rodoreda, C.Laforet, C. Martín Gaité i A.M. Matute entre moltes altres.

alliberades. Totes tenen en comú rebutjar l'ambient social de la classe mitjana i/o alta. *Harmonia*, pintora i dona que fuma cigars, de família republicana (el pare va morir afusellat i ella es va formar pictòricament a l'exili). Dona sola amb amant, acusada de lesbiana i atea, va suposar un model a seguir per la Natàlia adolescent en contraposició al model de dona-víctima de la tia Patrícia. Vivia en un exili interior, defensava la literatura catalana i els homes li tenien por perquè deia el que pensava. La Natàlia va aprendre d'ella la passió de mirar, contemplar el món.

La *Kati* i la *Judit*, com ja hem citat anteriorment, tenen una relació d'amistat molt intensa, qualificada per Dupláu (1996, pp.116) de relació pseudolesbiana. La Kati va ser l'amiga vital que conduïa cotxe, que portava pantalons i fumava. Miliciana en temps de la II República representava un model de dona alliberada i independent. El seu suïcidi durant el conflicte bèl·lic no serà superat per la Judit, que es convertirà al catolicisme (179) i es quedarà impossibilitada la resta de la seva vida. En aquest sentit, Charlon (1990, pp.202) considera que M.Roig és l'escriptora catalana que ha fet el retrat més precís de les feministes de principis de segle i dels anys 30 amb el personatge de la Kati (la típica <<Women'lib>>). Per aquest personatge, els anys de la República i la guerra són anys de compromís personal i d'activitat intensa. A través d'ambdós personatges, l'autora idealitza la vida de les dones durant aquests anys i analitza, al mateix temps, les esperances defensades durant la Guerra Civil<sup>46</sup>. És més, l'amistat entre ambdues està cimentada en unes esperances compartides en aquella època, quan les dones creien que podien canviar el món i la seva vida. En la novel·la, doncs, també s'hi troba el tema (tan freqüent a les seves obres) de l'*amistat entre les dones*.

*Encarna*, la minyona de la Judit i després de la Patrícia, és un altra dona alliberada: és una granadina que simbolitza la primera generació immigrant andalusa en el servei domèstic. Es casa als 59 anys amb un adroguer de Santa Coloma. L'absència de la

---

<sup>46</sup> Els anys de la II República (1931-1939) són anys que fascinen les escriptores de la postguerra segurament perquè són conscients dels avenços socials i jurídics que es van produir i que es van perdre amb l'arribada del franquisme. A excepció de les escriptores adultes durant la guerra, en general se'n dona una visió mitificada però, en realitat, el nou marc legal republicà va canviar poc la vida de les dones. Per aprofundir en aquesta perspectiva consulteu Domínguez (1991, pp.634-648).

descripció de la cerimònia en l'església, desacralitza i ridiculitza el matrimoni: sembla més una farsa en què l'Encarna i en Jaume són els seus herois còmics (Aichouba, 1986).

Tant en la novel·la com en tota l'obra literària de M.Roig, *Barcelona* es converteix en l'*espai literari i autobiogràfic*. Com afirma Dupláa (2000), la seva narrativa reflexiona sobre la transformació de la ciutat respecte als seus barris, a les classes socials i als avenços d'una generació de dones respecte a l'altra. L'escenari pren cos a través de les emocions sensorials (olfactives, auditives i visuals) dels seus personatges, concretament de la Natàlia, que evoquen vivències i records de la pròpia autora, i queda reflectit com a part de la nostra memòria col·lectiva i personal. El barri de Santa Maria del Mar evoca records d'infantesa en la pròpia protagonista a partir de les olors, de la llum, etc. Cal no oblidar que les olors són bàsiques en la narrativa femenina catalana del s.XX i, en especial, en l'obra de Roig ja que estan carregades de records i són sinònims de vida. En aquest sentit, Charlon (1999, pp.208) afirma que en la narrativa femenina catalana les olors es poden agrupar en tres categories: les olors de l'aire o de la natura, generalment associades a la sensació física de felicitat; olors de mercats; i olors de la cuina i del menjar. En *El temps de les cireres* només hem constatat dues d'aquestes categories. S'identifica Barcelona amb l'olor de llimona, amb l'aroma de la tardor, el de la postguerra. També se'ns descriu les olors del menjar que arriben dels celoberts. En canvi, hi ha una *absència total de les olors dels mercats*.

El significat del títol de l'obra, *El temps de les cireres*<sup>47</sup>, l'explica el personatge de l'Emilio en una conversa amb la Natàlia: és una cançó del poeta *J.B.Clément* que té el seu origen a la Comuna de París de 1871. És l'himne nascut de la derrota d'aquesta experiència obrera i popular, i forma part d'una memòria compartida que simbolitza la importància d'allò que és col·lectiu. Fa referència a la primavera, quan s'espera *l'arribada de les cireres, de les transformacions*. El simbolisme amb el final del franquisme és evident:

---

<sup>47</sup> Segons M.Roig, la novel·la va ser escrita en 1976, poc després de la mort d'en Franco, en un moment d'eufòria ja que la seva generació –antifranquista– creia que anaven a construir una societat perfecta. Va ser redactada amb la idea que el “temps de les cireres” no era més que un somni que tothom portava a dins però que mai es convertia en realitat perquè la condició humana sempre és corrompible (Nichols, 1989, pp.164-165).

<<El poeta va escriure la cançó en temps de la *Comune*, quan el poble lluitava contra un règim d'opressió ferotge. Ell sabia que després del combat hi hauria una terrible repressió –mataven setanta mil obrers i els que quedaren vius foren forçats a construir el Sacré Coeur de París- i cantava el temps de les cireres, la primavera de la felicitat. El poeta no ignorava, continuà l'Emilio, que al temps de les cireres també hi hauria penes d'amor, però el desitjava. Jo també vull que arribi, el nostre temps de les cireres. I l'Emilio mirà la Natàlia d'una manera que ella no oblidaria mai>> (135).

En aquesta novel·la, per acabar, *memòria i biografia*<sup>48</sup> estan íntimament relacionades. L'autora és *l'alter ego* de la Natàlia solament que M.Roig va néixer en 1946 i la Natàlia en 1938. Potser cronològicament seria més adient afirmar que Natàlia pertany a la generació de les germanes grans de M.Roig (Capmany, 1991). Ara bé, es recrea un context històric que pertany a les vivències i experiències generacionals de Roig: els moviments estudiantils en solidaritat amb els miners asturians dels anys 60. El personatge de la Natàlia recull una part de les vivències personals i generacionals de la pròpia Roig i, a més a més, exemplifica el lligam entre espai urbà i memòria personal i col·lectiva. La novel·la incorpora, a tall d'exemple, elements de la seva etapa com a actriu a l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual (1961-1964) i la seva afecció al *music hall* i a les *vedettes* del Paral·lel com *La Bella Dorita*. La història familiar de la Natàlia ens mostra el procés de decadència de la burgesia de l'Eixample i les transformacions del barri durant la postguerra que ella havia viscut i que conformen la seva experiència vital. Natàlia és l'exponent de la generació del canvi com ho era l'autora quan afirma que <<jo sóc de la tanda de la ruptura de moltes coses>><sup>49</sup>. Necessitarà tenir un espai propi on preservar la seva identitat de dona alhora que posseirà ja una identitat sexual, fruit del canvi sofert per les dones en la concepció sobre la seva sexualitat. I, finalment, l'obra participa d'una altra característica fonamental del seu univers de ficció: la seva literatura està impregnada d'episodis i personatges representatius de la història de Catalunya i de la pròpia Barcelona.

---

<sup>48</sup> Narració qualificada per Nichols (1992, pp.36) com un relat pseudoautobiogràfic, encara que M.Roig ho negui en alguna ocasió (Nichols, 1989).

<sup>49</sup> Maria Aurèlia Capmany (1991, pp.15).



### **8.3.2.- Sobre la percepció de l'espai urbà viscut i la visió interna de la societat**

L'acció de la novel·la està situada a l'entorn del centre urbà, és a dir, l'actual dreta de l'Eixample, i configura les bases del mapa "mental" de la ciutat de Barcelona des de la perspectiva d'una dona barcelonina adulta -al voltant dels trenta-sis anys- que retorna a la ciutat després d'una llarga absència (12 anys). En el seu *itinerari vital* per la ciutat, el barri de la Ribera (Santa Maria del Mar) –un dels més freqüentats per la protagonista- es converteix en una prolongació cap a mar de la dreta de l'Eixample. La Via Laietana i les Rambles són els eixos de comunicació i enllaç dels diferents barris que integren Ciutat Vella (Gòtic, Ribera i Raval). En aquesta mateixa part baixa de la ciutat trobem el Paral·lel. En canvi, la part alta, per damunt de la Diagonal, existeix, però d'una forma aïllada i, aparentment, sense connexió amb la resta de la ciutat.

Pel que fa als barris, s'ha trobat que la protagonista es mou pels següents: dreta de l'Eixample, Ciutat Vella (Gòtic, Ribera i Raval), part alta de la ciutat (Bonanova) i de passada, la zona suburbial de Bellvitge.

La novel·la recull una part de la memòria popular dels anys finals del franquisme (1962-1974). Encara que l'acció està centrada bàsicament en l'any 1974, la història familiar ens porta en forma de *flash-back* a la dècada dels anys 60 i també a l'època republicana i la Guerra Civil. Per tant, es reflecteixen tres contextos històrics clarament diferenciats que determinen unes vivències i característiques distintes en les tres generacions que conformen la història familiar de la Natàlia. Simbòlicament, representa la percepció històrica viscuda d'aquesta època per la classe mitjana o mitjana-alta ubicada a l'Eixample: els seus orígens i la seva evolució. Ara bé, és una història contada des de la quotidianitat. De fet, tota l'obra literària de Roig s'ha convertit en un acurat reportatge sobre el que feien i com vivien la gent d'aquest barri durant una època. *El temps de les cireres* reflecteix els anys del canvi, de la ruptura cultural, la Barcelona cap a la transició democràtica i aquest ha estat un dels motius de per què hem escollit la seva anàlisi.

La novel·la comença de fet amb el retorn de Natàlia a Barcelona i s'emmarca en un context històric molt precís: dos dies després de l'execució de Salvador Puig Antich<sup>50</sup>, militant del MIL<sup>51</sup>. L'elecció de novel·lar aquest context (1962-1974) té per objectiu recuperar la memòria històrica d'una part del poble barceloní i d'una època caracteritzada per dues etapes: una primera (1962-1970), en què es produeix una expansió i crisi del moviment obrer i del moviment universitari<sup>52</sup>; i una segona etapa (1971-1975), que ve determinada per una creixent conflictivitat laboral i una dinàmica política unitària<sup>53</sup> de les forces d'oposició al franquisme. Un cop més constatem que el compromís social i polític de Roig com a escriptora passa per recrear literàriament una part de les seves vivències.

Se'ns mostra la transcendència internacional –bàsicament europea- de l'execució de Puig Antich des de dos punts de mira. Un, la vivència estrangera o exterior sobre l'esdeveniment: el matí abans de anar-se'n de Londres, Natàlia s'assabenta per la Ixen que s'havia executat el jove anarquista (11). L'altra, la interpretació d'una persona que viu en el país (l'amiga Harmonia) i que representa políticament la versió crítica als sectors comunistes, perquè considerava que no van lluitar per la commutació de la seva pena de mort:

<<L' han matat els comunistes... els comunistes no s'han preocupat d'aquesta mort com ho feren amb en Grimau. És clar que en Puig Antich era anarquista >> (38-39).

---

<sup>50</sup> Salvador Puig Antich va ser executat la matinada del 2 de març de 1974 a la presó Model de Barcelona, després de ser condemnat a mort en un judici ple d'irregularitats. Va ser el darrer executat a Espanya per garrot vil.

<sup>51</sup> Grup de tendència anarquista creat a l'entorn de 1971 i que defensava la lluita armada.

<sup>52</sup> Segons Balcells (1980), aquest és un període marcat per la vaga general de les mines de carbó d'Astúries que van seguir 60.000 obrers i que es va estendre a Lleó i a Bilbao, i del qual se'n derivà una onada de vagues que es produïren al maig i setembre de 1962 a Catalunya. A la Universitat la solidaritat dels dirigents estudiantils amb els obrers en vaga se sumà a la commemoració el 1962 del cinquè aniversari de l'assemblea lliure de 1957. També cal destacar en aquesta etapa la creació de Comissions Obreres (1965), l'estat d'excepció (1969) i el moviment estudiantil de finals dels anys 60.

<sup>53</sup> L'eix del nou corrent unitari va ser l'Assemblea de Catalunya que el novembre de 1971 va realitzar la seva primera sessió a l'església de Sant Agustí de Barcelona. Estava formada per molts partits, sindicats, col·legis professionals, entitats culturals i associacions de veïns. Els seus objectius de lluita van ser la llibertat política i d'associació obrera, l'amnistia dels presos polítics, la recuperació de l'Estatut de 1932 i la lluita solidària amb els altres pobles de l'Estat espanyol (Balcells, 1980, pp.729-730).

Aquestes vivències porten a recordar a la protagonista, una altra mort significativa en la memòria popular d'aquells anys: la del comunista Julián Grimau (1963)<sup>54</sup>. Data significativa en la memòria perceptiva de la Natàlia (poc abans, el juliol de 1962 se n'havia anat de Barcelona) i d'un sector majoritàriament comunista de l'oposició política al franquisme, i en què cal incloure la pròpia experiència personal i vital de M.Roig.

L'autora també ens transmet el que va significar ser "roig" en l'Espanya franquista gràcies a la història de vida de la generació de la mare i del pare, també de la tia Patrícia i l'Esteve, i de la colla d'amics del seu pare. Són els homes i les dones de la classe mitjana i mitjana-alta barcelonina que van viure la II República, la Guerra Civil i la postguerra més immediata. Les seves històries personals venen determinades per ser *els i les vençudes de la guerra*<sup>55</sup>. A través de la colla d'amics del pare, per exemple, se'ns informa de l'entorn intel·lectual de la II República (com discutien d'art, de literatura i de política: <<discutien d'un món que somiaven diferent>> (160)) i que la victòria del general Franco els va obligar a decidir entre quedar-se en el país i enfrontar-se a les presons franquistes i els escamots d'afusellament o a exiliar-se. La major part d'ells fugiren, uns van morir en l'exili mexicà o francès, altres en els camps de concentració nazi, i altres van fer grans fortunes. En Joan Miralpeix però, optà per quedar-se a Barcelona, decisió que li va costar tres anys al camp de concentració de Betanzos, des d'on enviava a la Judit cartes que estaven escrites en una llengua que no era la seva, la castellana. Un cop acabada la guerra, ens explica en què va consistir la seva experiència sobre la repressió franquista:

<<Calia regirar el pensament, calia començar a parlar d'una altra manera, vestir-se com ells volien, tancar-se a casa, dormir, fer-hi una llarga i compacta dormida, calia no sortir al carrer perquè el carrer era d'ells –l'única revenja possible: fer diners, calia saludar com ells deien, anar a l'església (...) Calia anar a combregar i no riure obertament –tampoc no plorar obertament-, cremar els llibres que no els agradaven, calia suposar que la teva llengua no valia per a res, calia comprar i anar als Alemanys,

---

<sup>54</sup> L'afusellament a Madrid del dirigent del PCE Julián Grimau va provocar una intensa protesta estudiantil a Barcelona i va evidenciar que, per al règim franquista, no havia acabat la Guerra Civil i donava la raó als qui a l'estranger s'havien oposat a l'ingrés de l'Estat espanyol dins l'Europa liberal del Mercat Comú (Balcells, 1980, pp.723)

<sup>55</sup> L'autora comenta que al crear aquests personatges <<tenia la idea de reconciliar-me con la generación anterior; de entender por qué ellos habían sido vencidos y se habían declarado a sí mismos vencidos, y era porque tenían que sobrevivir (...) [El padre de Natalia] tiene que ver con ese *intento de reconciliarme con el pasado, admitir que si nosotros hubiésemos vivido la posguerra, hubiésemos hecho lo mismo que ellos: sobrevivir y callar.*>> (Nichols, 1989, pp.165. La cursiva és meva).

tenir la cara neta i no escoltar <<saps quants n'han afusellats, al Camp de la Bota? i anar al cinema i aixecar el braç...>> (158-159).

La guerra <<regirà els cervells i trasbalsà els esperits>> (177) i significà un trauma per a les dones i els homes que la van viure. En la memòria d'aquesta generació trobem els efectes psicològics i les ferides morals de les vivències personals arran del conflicte. Així, el personatge d'en Gonçal –l'amant de l'Esteve- recull l'experiència traumàtica dels homes que van lluitar al front com a voluntaris. També se'ns recorda, a través d'una conversa entre la Judit i en Joan Miralpeix, la importància de l'enfrontament militar pels anomenats *nenes i nens de la guerra*, que fugien camí de l'exili:

<<Tens raó, deia la Judit, estem aprenent tantes coses amb aquesta guerra! Jo tampoc no sóc com abans, veig com vénen els nens del País Basc i de Madrid, semblen pollets, amb els bombardeigs i la mort empeltats als ulls >> (178).

L'arribada dels nacionals a Barcelona va suposar la divisió de la societat catalana: mentre la Kati se suïcidà –va veure un glop de sulfumant que li cremà l'estómac-, gent com la Patrícia, la Sixta i el marit de la Sixta cridaven <<ja vénen els nostres, ja vénen els nostres! >>(138). Altres, com la Judit, poc després de la guerra emmalaltiren. La veu testimonial de l'autora tampoc oblida que la guerra propicià la realització de venjances personals en els pobles (Gualba, poblet que demostra l'origen rural de la família Miralpeix) entre els rics i els pobres (82).

A través del personatge d'Harmonia Carreras, se'ns descriu l'exili mexicà d'una part del poble republicà que va fugir cap a França<sup>56</sup>. La seva història personal és la següent:

<<.. els franquistes havien afusellat el seu pare i ella, joveneta, va fugir cap a França. Va tenir la sort d'embarcar cap a Mèxic on, durant deu anys, aprendria la tècnica del mural amb un deixeble de Diego Rivera. Després tornaria a Catalunya i es farien famoses les seves figures esquinçades i d'ulls esborronats.(...) El seu era una barreja de l'estil *naïf* del Mèxic indígena i el cubisme.>> (31)

---

<sup>56</sup> Per aprofundir en la narrativa femenina de l'exili consulteu tant *Cent dies de la vida d'una dona* de Frederica Montseny com *Quan érem capitans* i *Quan érem refugiats* de Teresa Pàmies, ambdues editades a Dopesa, les quals parlen de la càrrega desproporcionalment pesada de la dona refugiada.

Harmonia, per tant, no sols és filla de republicà que va viure l'exili mexicà, sinó que un cop retornada a Catalunya, va intentar guanyar-se la vida <<dins d'aquesta mena d'exili interior a què ens han forçat a viure>>, com deia ella mateixa (35).

### **8.3.2.1.- La societat urbana que viu la Natàlia**

*El temps de les cireres*, a l'igual que les altres dues novel·les que integren la trilogia, pertany a una *narrativa de denúncia*: tant pel que significa la repressió política i les actituds d'exili interior que escolliren moltes dones i homes de la postguerra més immediata, com també per les al·lusions a la lluita política i les grans manifestacions dels anys seixanta i la repressió que les acompanyava en la segona postguerra.

La Natàlia viu part d'aquesta agitació de l'ambient universitari barceloní durant la primavera de 1962. És espectadora, com ella mateixa ens diu, de la protesta estudiantil i participa en una manifestació estudiantil, la qual acabà amb una pila de detencions entre les quals hi havia l'Emilio Sandoval, en Joan Oranich, i també ella mateixa. D'aquesta manera, l'experiència vital de la protagonista passa per descriure'ns la comissaria i les vivències d'una *dona detinguda*. Tot i que l'estada és només d'una nit, ja que l'endemà al matí en surt gràcies als contactes del senyor Claret -el pare de la Sílvia i el soci empresarial del seu pare-, el seu cos sexual viu la discriminació i el maltractament de la policia per raó de gènere.

Ella, com moltes noies i dones de l'època<sup>57</sup>, visitava un dia per l'altre l'Emilio quan el van empresonar. En aquelles circumstàncies va aprendre a fer paquets amb menjar

---

<sup>57</sup> En aquest sentit, suggerim la lectura de dues novel·les testimoni: *Dona de pres* (1975) de Teresa Pàmies (ed. Proa) que descriu els sofriments morals i materials, les angoixes i els deficiències que han de suportar les dones que tenen els companys, fills o marits empresonats per motius polítics durant el franquisme. I l'altra, *Las cárceles de Soledad Real. Una vida* (1979), de Consuelo García (ed. Alfaguara) i també, *Mujeres de España (Las silenciadas)*, d'Antonina Rodrigo (ed. Plaza & Janés) en la qual el pròleg és de M.Roig. Des de

<<embolicats amb paper fort i un cartonet lligat amb un cordill que deia el nom del pres i la galeria on era>> (132). Però, no el va poder veure mai<sup>58</sup>.

Sabem per Françoise Zonabend (1980)<sup>59</sup> que els fets històrics es recorden i s'analitzen a través del filtre del propi cicle de vida i del de la família, i en aquest sentit, el personatge de la Natàlia recull a grans trets l'experiència personal i col·lectiva d'una generació de dones i d'homes, possiblement la de les germanes grans de la pròpia M.Roig barrejada amb la seva pròpia. La selecció d'uns fets històrics o d'altres es entra ja en l'àmbit de la subjectivitat –univers mental i emocional- de l'autora: a través de la Natàlia se'ns recorda les manifestacions estudiantils i obreres dels anys seixanta a l'Estat espanyol, el maig francès de 1968 a París i l'any anterior a la mort d'en Franco, tancant així una etapa de la seva vida. Com rememoren alguns personatges, la Natàlia se'n va anar el mateix any de la nevada a Barcelona i de les riuades<sup>60</sup> i torna, com ja sabem, dos dies després de l'assassinat d'en Puig Antich. M.Roig, doncs, recull un *fet històric de la lluita antifranquista* en el context dels anys 70 que va commoure vivament la societat de l'època. Com recorda Alcalde <<el asesinato de Puig Antich nos tuvo a muchos la noche en vela esperando el indulto que no llegó. Magda Oranich, Marc Palmés y Enrique Leira permanecieron con él toda la noche. Su entierro en el destartalado cementerio de Montjuich resultó macabro. Nos cruzábamos los amigos miradas de indignación y de impotencia.>><sup>61</sup>.

Aquell 1 de març de 1974, la premsa clandestina –fortament influïda pels sectors comunistes- comparava aquest assassinat amb el d'en Grimau, una altra de les víctimes en la història de la repressió franquista. Les octavilles on s'informava d'aquesta situació eren repartides a les escoles d'ensenyament secundari públic i altres espais urbans. I en aquestes circumstàncies, entre la Natàlia i en Màrius s'estableix una relació que podríem definir com intergeneracional, la qual evidencia la necessitat de transmetre oralment la memòria

---

l'anàlisi històric, recomenem la lectura de Di Febo, Giuliana (1979), *Resistencia y Movimiento de Mujeres en España 1936-1976*, Barcelona, ed. Icaria.

<sup>58</sup> La veu narradora ens informa que ell no ho va voler i la Natàlia mai se n'assebentà.

<sup>59</sup> *La mémoire longue. Temps et histoires au village*, París, PUF, citat per Comes d'Argemir (1988, pp.271).

<sup>60</sup> En efecte, el 25 de setembre de 1962 es van produir les inundacions al Vallès. El balanç va ser de 800 persones mortes i enormes destruccions d'habitatges i infraestructures (Domingo & Bonet, 1998).

<sup>61</sup> Alcalde (1996, pp.165).

popular i les vivències entre les generacions i l'efecte beneficiós d'aquest intercanvi d'experiències.

<<Vols saber una cosa?, va fer en Màrius, doncs que aquest país em fa fàstic. A mí també me'n feia, digué la Natàlia, i he tornat. Jo no hauria tornat... Però és que jo vaig descobrir, aclarí la Natàlia, un bon dia, que no em feia fàstic el país, sinó que em feien fàstic els qui em voltaven i també tenia fàstic de mi mateixa. I saps per què? Perquè, al capdavant, tenia por que arribés el temps de les cireres. I per a voler el temps de les cireres cal tenir fe que un dia arribarà. Què és el temps de les cireres? La Natàlia li ho explicà (...). Vaig sentir molt de fàstic, continuava en Màrius, quan mataren Puig Antich.>> (241).

En aquest context dels anys 70, segons l'Arcadi Segura<sup>62</sup>, es produeix una fugida de gent jove barcelonina cap a Europa (104) durant una temporada, fugida que desencadena l'aflorament dels records i les reflexions sobre els de la seva generació: la d'aquells i aquelles que eren adolescents quan va acabar la guerra. Què se'n va fer d'aquesta gent? :

<< N'hi ha que han fugit del tot, que s'han suïcidat, d'altres que han fugit a base de fer molts diners, que és una forma com una altra d'oblidar. També n'hi ha que se'n van gràcies a l'alcohol –ja saps que jo m'hi compto, entre aquests. La meva generació no va fugir, vull dir que no se'n va anar i, menys encara, no en va fer un mite. Potser perquè va creure que el canvi era cosa de no res i, ja ho veus, esperem, esperem i un de nosaltres ja és avi! Per això tinc amics que s'han suïcidat ara, als cinquanta anys. (...) Nosaltres esperàvem que arribaria un moment en què no hauríem de demanar perdó. Et sembla poc? La fugida d'aquests jovenets és aigua fresca i vi calent. No fugen, en realitat. Només busquen. Creuen, innocentment, que l'escapada els donarà allò que no han trobat aquí.>> (104)

En aquest paràgraf s'explicita la fugida de la Natàlia i s'estableix el lligam intergeneracional que abans hem citat que es produïa entre la protagonista i en Màrius.

D'altra banda, la protagonista té la percepció que les coses havien canviat en els anys d'absència (1962-1974), tant a dins com a fora d'Espanya. Un dels elements que sí s'havia transformat era l'actitud d'ella ja que “havia deixat de tenir por “ (106), fruit de les seves vivències en el maig francès de 1968. També havia canviat la generació representada per l'Arcadi i l'Harmonia, tot i que el primer afirma que la societat no s'havia transformat gens. Certament, aquests personatges reflecteixen el *sentiment de frustració, d'impotència* de part d'una generació jove que s'ha fet madura sota la dictadura franquista i que sempre

havia estat ideològicament en l'oposició (105). Així mateix, es constata el canvi en els mitjans de transport utilitzats per la protagonista: ja no arriba amb tren (com l'Andrea de la novel·la *Nada*, en plena postguerra; o la Isabel i la Marina de *Les algues roges*) sinó amb avió<sup>63</sup>. Troba l'aeroport canviat: li sembla <<més gran i més clar i amb molt més de tràfec de com se l'havia imaginat. S'hi passejava gent de tota mena, hi havia moviment, i els llums indicadors assenyalaven entrades i sortides d'avions amb bastant de freqüència.>> (9). Es podia optar per anar a la ciutat entre l'autobús de la Iberia, que llavors et deixava a la plaça Espanya, o un taxi<sup>64</sup>. El recorregut en taxi de l'aeroport a Barcelona ens mostra una vista panoràmica del creixement urbanístic de la ciutat i de l'àrea suburbana de Bellvitge (l'Hospitalet), i una descripció de la plaça Espanya.

<<El paisatge era clivellat per cotxes en cementiris, colors grisos i amarronats, motors destrossats, cistelles metàl·liques de l'Hiper, fulles brutes de pols, marges esllavissats, arbres moribunds i l'ermita de Bellvitge engolida per enormes blocs en renglera. La Natàlia va mirar els xiprers de l'ermita, amarats de pols, i va pensar en aquells dies de color groc en què hi anava amb el seu pare.>> (11).<sup>65</sup>

Pel que fa a la percepció de l'espai urbà exterior a Barcelona, hem de tenir present que la Natàlia va estar dotze anys d'exili voluntari a *París* i a *Londres*. La seva estada a *Anglaterra* la va realitzar en la petita ciutat de Bath, on va viure amb el Jimmy. Evocant aquests anys, també es recorda del seu estatge a *Roma*: va ser una època de felicitat amb en Sergio, sobretot perquè no va haver de treballar gens. En la memòria de la Natàlia va ser una època, la de Roma, d'amor i malenconia (14-15). També evoca les sensacions que va tenir a l'arribar a l'estació parisenc a Austerlitz: <<una estació bruta, plena de pols i deixalles, la primera estació d'una ciutat hostil però que mai no la va fer sentir avergonyida de res >> (105).

---

<sup>62</sup> A l'igual que l'Harmonia, l'Arcadi és un personatge al voltant dels 50 anys, és a dir, d'una generació a cavall entre la de la Natàlia i la del seu pare i de la seva mare. Aquella a la qual pertanyen les germanes grans de l'autora (Capmany, 1991).

<sup>63</sup> Cal puntualitzar que en la societat barcelonina d'aquella època, la gran majoria de la població no es podia permetre el luxe de viatjar en avió.

<sup>64</sup> Encara no hi havia el tren de l'aeroport.

<sup>65</sup> La novel·la, com s'ha pogut constatar, des dels seus inicis relaciona espais urbans i vivències personals, creant d'aquesta forma una lectura-memòria personal sobre la ciutat.



La generació de la Natàlia en els anys 60 somiava de viatjar a Llatinoamèrica per enrolar-se a la guerrilla (232). En Sergio li havia proposat anar-hi, però ella s'hi havia negat, fet que qüestiona la seva participació en les lluites socials. El mateix Sergio li deia que ella era *espectadora dels esdeveniments*. Potser sí, pensava la Natàlia en els anys 70, i possiblement per aquest motiu s'havia dedicat a la fotografia:

<<I ella, el que volia, era caçar al vol la imatge precisa, fer aturar el temps que lliscava sense remei. Potser per això vull fer fotografies, es deia, perquè es una manera de violar el temps i no permetre que ell et violi a tu. Espectadora de tot, sentia ara, en aquesta sala plena de nois i noies violats, el mateix regust de distanciament que havia notat davant de la presó Model de Barcelona, quan es barrejava amb les gitanes que duïen paquets als presos.>> (232)

Quant a la resta dels personatges, la Sílvia –sempre acompanyada d'en Lluís, el seu marit- coneix París i Londres perquè visitaren la Natàlia quan hi vivia. Posteriorment, en la dècada dels 70 sovint anaven el cap de setmana a *Perpinyà*, ciutat que en aquella època s'identificava com la del cinema pornogràfic, i a Pineda de Mar a casa d'uns amics. El matrimoni aprofitarà les seves estades a la Catalunya Nord per anar de compres: mentre ella adquireix perfum i formatges, ell revistes pornogràfiques (199). Per tant, l'autora palesa les *diferències de gènere en el què es compra*.

Pel que fa a la generació del pare i de la mare de la Natàlia, se'ns informa que en Joan Miralpeix quan es va fer gran va fugir de la masia de Gualba, és a dir de la casa familiar, i abans d'anar a París, rondà tres mesos per Barcelona (185). Després, mentre festeja amb la Judit coneixen el *Sitges modernista* (168-170). Era una altra època i una altra generació que tenia com a referent mític la ciutat de París.

Quant a la generació d'en Màrius, els projectes de viatge d'una adolescent amiga d'ell, la Lola, era anar a Anglaterra, el país de la música i de la llibertat. Era un somni, doncs, el seu pare no li donaria el permís per a fer-se el passaport. Filla de classe obrera, la van expedientar a l'Institut i després va fugir de casa durant quatre mesos. Segons la Lola, les noies de la seva generació se'n van de casa i el seu pare considera que la família és sagrada. Havia viscut amb l'Antoni una temporada: ell treballava al moll i ella feia de mestressa de casa. Tot i que manté relacions sexuals amb ell, ha tornat a la casa paterna.

L'objectiu de vida de la Lola és ser mare, li agradaria tenir set fills. En la conversa que tenen la Lola i la Natàlia, es constata els diferents objectius generacionals de cadascuna:

<< La Natàlia (...) digué a la Lola, en fa gràcia, tu vols tenir fills i nosaltres fèiem per no tenir-ne... La Lola esguardà la Natàlia, oh, és que vosaltres sou la generació de la pastilla... La Lola va fugir de casa i volia ser mare. Natàlia és d'una altre generació que prenia pastilles.>> (238).

Els mitjans de comunicació emprats pels personatges al llarg de la novel·la són la *premsa* i el *telegrama*, que envia Natàlia a la tia Patrícia anunciant la seva arribada a Barcelona (19).

### **8.3.2.2.- L'espai domèstic**

Quan la protagonista torna a Barcelona viu transitòriament al pis de l'Eixample de la tia Patrícia i, per tant, no té un espai íntim –propi- dins la casa on poder expressar el seu sentit personal de lloc i d'identitat (Monk & Hanson,1989). No té una habitació, que sigui el seu “lloc “: que transmeti referències del seu microcosmos personal a través de la decoració, de la disposició dels objectes, etc. Certament, les percepcions que ens comunica<sup>66</sup> sobre el pis són de foscor, d'envelliment i d'una atmosfera reclosa, on predomina la decadència del mobiliari (modernista, rococó, etc.) i de la decoració.

El primer desig de la Natàlia, un cop arribada a la ciutat, és el de trobar un pis “per a ella sola”, la qual cosa expressa la necessitat de tenir un lloc propi, on pugui preservar la privacitat que la seva identitat de dona requereix. Un espai amb el que se senti identificada. Per la generació d'escriptores nascudes en la immediata postguerra com M. Roig, tenir una “cambra pròpia” seria un primer pas cap a l'autonomia i la llibertat de les dones, especialment de les artistes, com ja havia afirmat anys abans Virgínia Woolf (Charlon, 1990, pp.180).

---

<sup>66</sup> La pròpia Sílvia també coincideix en aquestes apreciacions (40).

### **8.3.2.3.- L'espai extradomèstic**

Mentre busca el seu “lloc” en la ciutat, Natàlia se sent més *identificada amb l'espai extradomèstic*, especialment amb el barri de Santa Maria del Mar i els seus voltants, de tradició artesana i amb el que rememora la història del seus carrers, plens de connotacions i records de la seva experiència vital<sup>67</sup> (239). És conscient que un dels nexes que l'uneix amb el seu nebot Màrius es precisament que ambdós *estimen els vells carrers de la seva ciutat*, tot i que el noi vol fugir-ne perquè s'enfonsa a poc a poc. En aquestes circumstàncies, la Natàlia amb la seva experiència li va contestar:

<<jo també creia que aquesta ciutat s'enfonsava però a fora he comprès que la ciutat, la portem dintre>> (240).

Durant la nit, en l'espai públic urbà, no s'ha detectat cap percepció d'inseguretat o por des d'una perspectiva de gènere, tot i que sí que ha de suportar –i ho porta prou bé– les *agressions verbals* i els *comportaments grollers* d'alguns homes, actituds i pràctiques espacials que subratllen la *pertinença i el domini dels comportaments patriarcals en l'espai extradomèstic*:

<<Cap a la plaça d'Urquinaona, un escombriaire cridà la Natàlia, *però, chiquilla, ¿qué haces a estas horas solita por la calle?*. La Natàlia va somriure, algú encara li deia <<*chiquilla*>> (244)<sup>68</sup>.

En general, la temàtica de la novel·la dóna gran importància als espais urbans interiors tot i que els exteriors també hi són presents.

---

67 Creiem que Natàlia expressa la subjectivitat i percepció ciutadana de la pròpia autora.

### 8.3.2.4.- Els canvis urbanístics a la ciutat

Durant l'absència de Natàlia (1962-1974), la major part de la burgesia de l'Eixample s'havia traslladat a viure als barris de Sarrià, Sant Gervasi i Pedralbes, no a torres i xalets, sinó en blocs de pisos nous i confortables. Aquesta *emigració interurbana* de les famílies benestants s'exemplifica en el pare i la mare de la Sílvia Claret (65) i es va iniciar a partir dels anys 60. El propi Carreras (1993, pp.84) ho confirma: <<poques famílies van restar en l'Eixample –que s'estava convertint en el nou centre de la ciutat- , només alguns professionals de prestigi o restes de famílies disgregades i persones envellides i soles [com és el cas de la tia Patrícia]>>.

La novel·la també es recull la importància urbanística per la ciutat de Barcelona del Pla Cerdà. El personatge de Gonçal Rodés explica a la Patrícia, en el seu jardí de l'Eixample, com havien de ser les illes interiors del barri segons el projecte de ciutat dissenyat per Ildefons Cerdà ( 1815-1876)<sup>69</sup>, discurs que es considerat per Domingo i Bonet (1988) com un dels tòpics vigents i més àmpliament estès de l'imaginari col·lectiu barceloní sobre l'Eixample:

<<Tot això havien de ser jardins com el seu Patrícia. Veu? A cada cantonada, hi havia d'haver una entrada des del carrer i, enmig, arbres i més arbres. Jardins per a tothom. Les cases, no havien de ser tan altes, només dues plantes –després ho ampliaren a quatre-, i res de fàbriques i magatzems. Però ho han espatllat i el seu jardí, Patrícia, és com una flor enmig del desert. >> (93).

---

<sup>68</sup> Fins i tot durant els anys del "*desarrollismo*", la major part de les dones acceptaven i els agradava que els homes els diguessin *piropos*, potser perquè moltes no havien conegut res més (Roca, 2001).

<sup>69</sup> Enginyer, urbanista i polític, en 1849 Cerdà començà a treballar en l'elaboració d'un pla de reforma i eixample de Barcelona basat en una estructura quadriculada, oberta i igualitària i, per tant, racionalista. Inlluït pel socialisme utòpic, es va interessar per la situació del proletariat i publicà la *Monografia estadística de la classe obrera en Barcelona en 1856*, de la qual existeix una excel·lent anàlisi de gènere en Borderías (2001), "Suponiendo que ese trabajo lo hace la mujer. Organización y valoración de los tiempos de trabajo en la Barcelona de mediados del siglo XIX", dins Carrasco *Tiempos, Trabajos y Género*, Universitat de Barcelona. En 1859 el seu projecte de l'Eixample va ser aprovat pel Govern, malgrat l'oposició de l'Ajuntament conservador de Barcelona que no el va acceptar fins un any més tard. A partir de llavors, es va iniciar un dels tòpics de l'imaginari col·lectiu sobre l'Eixample: que va ser vulnerat per l'especulació en moltes de les seves propostes. Domingo i Bonet (1998, pp.90) opina que <<... durant anys es va creure que l'edificació dels quatre cantons de l'illa era una adulteració posterior, però les investigacions recents i la descoberta dels arxius personals, han demostrat que una vegada iniciada la construcció, fou el mateix Cerdà qui, per tal d'augmentar l'edificabilitat, va cercar solucions que desenvolupaven la construcció sobre els quatre cantons. Cal buscar la justificació d'aquesta modificació en el fet que el cost que comportaven les obres d'urbanització feien inviable les inversions amb una edificabilitat més reduïda.>>

Convé tenir present que M.Roig quan escriu la novel·la (1976) viu en un context en el qual ja s'havia produït la mort d'en Franco i l'oposició política es plantejava la necessitat de canvis urgents així com el trencament de les estructures heretades del franquisme. Al crit de "Llibertat, Amnistia i Estatut d'Autonomia", la gent de Barcelona i de tot Catalunya es llançà al carrer. La sensibilització general, estesa arreu del país, influirà fortament en el camp de l'urbanisme en assumir com a reivindicació política el dret a una real participació democràtica en la construcció de la ciutat. En 1976, s'organitza el *Congrés de Cultura Catalana* que repercutirà en l'estudi de la realitat urbana en l'àmbit de l'Ordenació del Territori. En el mes d'abril d'aquell any, es celebren una sèrie d'actes commemoratius del centenari de la mort de Cerdà. I per primera vegada es posa de manifest la importància de la figura de Cerdà dins la història de l'urbanisme. És una manifestació que esdevé un fòrum de debat urbà i serveix per posar damunt la taula la problemàtica de Barcelona (Domingo i Bonet, 1998).

A partir dels anys 60, tal com observa la Natàlia, aquests patis interiors de l'Eixample són transformats per l'especulació del sòl. A Catalunya, el negoci de la construcció va ser completament incontrolat i no fou solament un fenomen urbà sinó que també es va estendre, amb l'arribada del turisme, a les comarques litorals (Roig, 1985).

La Natàlia estableix lligams afectius amb alguns espais públics (interns). I d'aquesta manera incorpora una de les característiques de la creació del fet urbà: la ciutat com part de la nostra memòria; la ciutat com espai que té memòria en les persones (Bisquert, 1995). Per a la nostra protagonista, *L'Oro del Rhin* havia estat un bar, un espai urbà públic, que li evocava records de la seva joventut: dotze anys enrera, hi havia taules llargues, sofàs de cuir verdós, miralls daurats. Són records associats a l'Emilio, quan prenien cafè plegats i xerraven tota la tarda (108). Fou on es van conèixer i on es representaven obres de teatre, com *L'olla de Plaute*, on ella va fer de criada vella i rondinaire(109). Però com tot, els temps canvien i ara en lloc d'aquest local hi ha un banc.

Natàlia troba la ciutat de Barcelona *sorollosa*<sup>70</sup> i *polsosa*, enfrascada en obres municipals, amb carrers asfaltats, sense tramvies i amb places amb palmeres:

<<La primera cosa que notà de diferent fou el soroll. Barcelona s'havia tornat sorollosa, però no del brogit de qualsevol ciutat, brogit de cotxes i ciutadans, sinó diferent. (...) Com si la ciutat xisclés, <<xiscla per a no sentir-se>>. (...) Barcelona era un immens cadàver esventrat, <<trabaja pero seguro>>, quan se'n va anar, els obrers encara no duïen cascs... Què més trobava de diferent? Sí, hi havia carrers asfaltats, no hi havia tramvies. Les places tenien palmeres geperudes i la pols entrava per tot arreu. No hi havia jardins sinó bancs, i els bars on ella arrossinava el vellut per hores i hores d'estar-s'hi asseguda havien desaparegut>> (107).

Aquesta visió literària dels canvis observats en la seva ciutat transmet una *crispació ambiental* que podria interpretar-se com una manera de reflectir –per part de l'autora-, l'agitació social i política que vivia la ciutat i la seva ciutadania a finals del franquisme i principis de la transició democràtica.

### **8.3.2.5.- Sobre els costums i la manera de pensar en la vida urbana barcelonina de l'època.**

Es constata que en els anys 60 es viu en un context social on la por i la repressió impregna la vida quotidiana de les persones, homes i dones, joves, adolescents i gent gran, i més quan es prenen decisions que transgredeixen la normativa vigent:

<< per què no em vas ajudar tu sola quan vaig avortar? Tenia por, ja t'ho he dit. La maleïda por, pensà la Natàlia, la por d'aquell temps tan gelat i ombrívol, la por semblava un temps immòbil >> (203).

M.Roig també reflecteix la societat barcelonina dels anys 70 on encara es vigent la divisió d'esferes i àmbits d'actuació per homes i per dones, tant entre la burgesia com entre els sectors socials més humils. Aquest és el cas de la Lola, però també de la Sílvia i les

---

<sup>70</sup> El tema de la contaminació acústica és un tema recurrent de l'autora tant en la seva obra literària com periodística, fins i tot s'inclou en el seu darrer assaig, *Digues que m'estimes encara que sigui mentida* (1991).

seves amigues. Són elles, per exemple, les que compren juntes la <<roba dels homes i així aprofitaven per anar a berenar>> (220)<sup>71</sup>.

Tot i això, la novel·la recull l'inici d'un canvi d'actituds entre les dones que no quallarà fins uns anys més tard. En efecte, les protagonistes burgeses comencen a *verbalitzar la seva insatisfacció* o, si més no, protesten pel fet que els homes estiguin fora de casa tot el dia i elles hagin d'encarregar-se de les criatures. En aquella època encara no s'havia introduït plenament entre la burgesia barcelonina l'existència de la “*baby sitter*” o la guarderia, com ens transmet l'autora, ja que els “bons costums” encara consideren que les criatures han d'estar-se amb la mare.

Entre els hàbits de la burgesia catalana en els anys 60 n'hem trobat un que ja vàrem constatar en l'anàlisi de *La fabricant* (1904) de D.Monserdà. Ens referim a l'exposició –a casa– de roba de les filles de la burgesia abans de casar-se, de cara a fer ostentació social. En el nostre estudi se'ns exemplifica en el personatge de la Sílvia Claret i el seu aixovar. Fins i tot, la seva mare, la Mundeta Ventura, <<llogà un expert en aparadors que col·locà en un pany de paret la roba de la núvia i en un altre la roba de la casa.>> (48) . La llista de noces la van fer a *Vinçon* (per la vaixel·la de porcellana), a can *Bagués* i can *Pallé* (per la plata) i també a can *Grifé i Escoda* (49), botigues la majoria de les quals encara existeixen avui dia.

La burgesia de l'època havia normalitzat ja el fet de tenir cotxe. Al Lluís Miralpeix li agradaven: seguia tots els Grand Prix i els Fórmula 1. Tot i que tenia un *Simca 1000*, el seu somni , típicament masculí, era un *Jensen Healey* (un esportiu anglès de doble cilindrada) (51). Quan pogués aconseguir el seu somni, deixaria el *Simca* a la Sílvia que ja s'havia tret el carnet. Quan ell es posava al volant, es convertia en una criatura. Fixem-nos en la descripció i les sensacions que proporciona la velocitat d'un cotxe (*Simca*):

---

<sup>71</sup> Implícitament se'ns informa, doncs, que existeixen característiques de gènere en l'acte de comprar i, tal com afirma Reeves (1998), interessa analitzar en l'acte de comprar qui compra i què compra, aspectes que estudiarem més endavant.

<<Quin plaer, aquell buit dins el cap, i l'aire que li acariciava les orelles, i el xiulet dels altres cotxes, que es quedaven endarrera mentre que ell avançava i avançava i l'engolia la fosca. Els altres cotxes esdevenien puntets negres dins el retrovisor, fars menuts que feien pampallugues i desapareixien mentre ell s'endinsava dins la nit, amo de tot. Era una borratxera, aquella anar-se'n del món. >> (54).

Un altre dels costums tradicionals de la població barcelonina al llarg de les generacions ha estat les *nits de Nadal* amb el seu sopar familiar, abans de la missa del gall i també la *diada de Nadal*. Per aquestes festes, quan ja no hi havia els vells Miralpeix, es reunien una bona colla a casa dels Miralpeix a Barcelona; per Sant Esteve, en canvi, anaven tots a casa dels Miràngels. És l'ambient familiar nadalenc que van viure la Natàlia i el seu germà Lluís, en plena postguerra, quan només podien menjar aquests fiambres la gent rica de la ciutat:

<<Les nits de Nadal, la Judit portava les olles plenes de brou a la galeria. Les olles no cabien dins de la nevera, eren tan grosses, i la Judit posava draps de cuina en lloc de tapadores, així s'hi mantenia la temperatura. El brou que feia la Judit era greixós i els galets tenien un tel, si els deixaves refredar. A casa dels Miralpeix hi anava una colla per les festes. (...) Cada Nadal, la Judit tocava el piano, la Natàlia girava els fulls, l'Esteve llegia un poema, l'Engràcia cantava (...), mentre la seva mare feia capcinades a la vora del braser, i la Patrícia cantava cuplets, bufada de xampany. Seien tots al voltant de la taula i aplaudien els *fiambres* fets per la Judit i la Patrícia, el gall dindi farcit de tòfones i el rap amb salsa verda que semblava llagosta. (...) Acabaven l'àpat amb les galtes enceses i una son molt dolça dins el cap. La nit de Nadal, en Joan Miralpeix llegia algun conte en català, de les *Pàgines Viscudes* d'en Folch i Torres, a en Lluís i la Natàlia, mentre en Pere jugava al cavallet de cartró >> (173-174).

La Judit i les minyones, abans d'anar a missa del gall, paraven la taula amb les estovalles més bones i tot el joc de coberts de plata, la cristalleria, la vaixel·la de porcellana, les fruïteres d'argenteria i uns clavells vermells de ceràmica (181). A través d'aquestes festes nadalencs, la veu narradora ens descriu alguns canvis dels costums entre la generació de la mare i el pare de la Natàlia i la de les seves àvies i avis<sup>72</sup>.

La família Miralpeix és *catòlica practicant*, la qual cosa es reflecteix en els seus costums i pràctiques religioses. Pels volts de Setmana Santa, en la masia de Gualba –a

---

<sup>72</sup> A la masia de Gualba –a casa de l'avi i de l'àvia paterna- observem l'existència del cap de taula, que habitualment corresponia al cap de família (baró) més gran, el qual beneïa la taula mentre la família pregava en veu baixa abans de menjar. El menú de la diada era un altre: de primer escudella i de segon un pollastre que rostia la masovera.



casa dels avis de la Natàlia-, es rebia un Sagrat Cor amb una espelma al davant i en totes les habitacions n'hi havia un en el capçal del llit. En plena postguerra quan els principis de la moral catòlica estaven en plena vigència, la Judit es convertí al catolicisme i es casà amb en Joan Miralpeix per l'església. Un cop casats, en J. Miralpeix adquirí el costum de llegir l'Evangelí (188) i d'anar a Montserrat a demanar consell als monjos de com hauria d'actuar en aquella època. La parella batejà les seves criatures i d'aquesta manera van poder entrar en col·legis religiosos. Tots plegats anaven a missa el diumenge, tal com s'havia de fer en aquella època en què la pressió que exercia l'Església se sentia en els sermons i en les normes estrictes de comportament i de moral (Roca, 2001). Tot i aquesta religiositat, la major part dels personatges masculins practiquen la doble moral sexual, tan típicament burgesa, que més endavant analitzarem.

De la novel·la també es desprèn que una de les imatges culturals de l'Espanya franquista dirigida a les dones que perdurava en els anys 70 era el *consultori d'Elena Francis*, un dels espais radiofònics sentimentals femenins més importants de l'època. En general, l'escoltaven dones i noies -d'un ampli ventall social i majorment d'escassa cultura-, ja que sovint les ajudava a informar-se sobre les relacions afectives amb els nois i les normes vigents que calia aprendre, tal com comenta un dels testimonis orals de l'època que recull Roca (2001, pp. 64):

<<Rèiem molt, però a vegades et senties identificada amb alguna cosa... Vull dir que senties algun cas que no havies gosat preguntar a ningú, o que no sabies a qui consultar-lo, i a la ràdio t'ho deien...>>.

L'Encarna -dona de cinquanta anys-, la minyona andalusa de tota la vida de la Natàlia i ara de la tia Patrícia, escoltava a través de la ràdio el programa cada vespre mentre planxava (207). Feia deu anys que festejava amb en Jaume -també de cinquanta anys, vidu de primeres noces i sense fills- i no es decidia a casar-se amb ell. Per treure's el dubte, com altres moltes dones de l'època, va escriure al consultori, el qual li va contestar que es casés <<com Déu mana i COM MÉS AVIAT MILLOR>>.

Una de les característiques comunes de les escriptores de la generació de M.Roig és mostrar interès en la seva obra de ficció pel destí dels seus personatges d'edat avançada (Charlon, 1990), com en el cas de la tia Patrícia i Joan Miralpeix. Natàlia, malgrat les desavinences amb el seu pare en l'adolescència, no vol saber-lo tancat a l'hospital psiquiàtric i decideix portar-lo a casa d'ella, encara que després no ho pot dur a terme. Hem de tenir en compte que el fenomen de *solitud i de refús de la gent gran* és recent i va molt lligat al desenvolupament d'estils de vida post-industrials i, per tant, sembla lògica la seva absència en la narrativa de les primeres generacions d'escriptores del s.XX. M.Roig, a més, presenta la *viduitat de les dones* amb alegria ja que suposa poder disposar de temps i d'espai propi (reivindicacions feministes encara d'actualitat). És el cas de Patrícia que, després de la mort del seu marit, reviu i es rejuveneix, tal com reconeix la Sílvia. En aquesta època, les dones vídues tenien escasses distraccions i la ciutat no oferia la possibilitat de realitzar activitats massa lúdiques. El destí de moltes d'elles era l'espai domèstic. Són les circumstàncies de la tia Patrícia, dona alcohòlica, que l'autora justifica per tres raons personals: el seu marit, l'Esteve, havia anat de "fulanes", i tothom ho sabia; tem la mort, que ja s'acosta i, finalment, el secret que mai no havia explicat a ningú: les relacions homosexuals entre l'Esteve i el Gonçal.(90-91). Motius que responen a factors socials, de gènere i d'edat com poden ser la doble moral burgesa; l'esperit de sacrifici que impregna el procés de socialització de les noies i dones –i que determina pràctiques espacials urbanes concretes- ; la temença a la mort quan s'arriba a una fase determinada del cicle vital i, finalment, la repressió i ocultació de les relacions homosexuals masculines, encara que sempre han estat més tolerades que no pas les relacions lèsbiques.

Se'ns reflecteix també el diferent tractament que es dona a l'estat civil de dones i homes, especialment en la generació dels avis i àvies, mares i pares de la Natàlia, la qual cosa evidencia la *discriminació per raó de gènere*. Les dones que no es casen són considerades "solterones" o les típiques "tietes", l'escarràs d'una casa, la que ocupava un segon lloc. És el cas de les dues ties, germanes del vell Miralpeix, el qual les mantenia econòmicament i, a canvi, elles educaven la Patrícia i la Paquita en els bons costums, evidentment patriarcals, de portar-se com a "senyoretetes"(182). L'oncle Pepe, germà petit del vell Miralpeix, també se suposa que era solter –no queda clar en la novel·la- i familiarment era considerat com <<un perdut que acabaria malament, com tots els poca-

vergonyes>> (182), però no era menyspreat. I, en efecte, va acabar la seva vida en l'hospital dels infecciosos per haver contret una sífilis, se suposa per la seva vida disbauxada i donjoanesca.

### **8.3.3.- La identificació amb els espais**

Mentre Natàlia visqué fora de Barcelona s'havia enyorat dels seus carrers, les seves olors i els seus colors. Al tornar, aflueixen en la seva memòria visual i olfactiva antigues percepcions que sempre havia identificat amb la seva ciutat. Reconeixia les *primaveres barcelonines* amb aquell color de cel <<gris compacte, feixuc (...).Era cel de mal de cap i de son>> (10). Per la protagonista, l'*aroma de Barcelona* s'identifica amb l'*olor de llimona*.

Per M.Roig el pati interior de la casa familiar a l'Eixample amb la presència del seu llimoner és l'escenari del seus somnis i el camp de visió de la seva infància. I precisament aquest escenari, com ella mateixa explica, l'identifica amb una olor i una època: l'olor d'un llimoner, l'aroma de tardor, la postguerra<sup>73</sup>. Natàlia descobreix al tornar a Barcelona que el llimoner del pati de la tia Patrícia i la seva pròpia infància pertanyen ja al passat de la seva vida. Un cop més, trobem que en aquesta obra a l'igual que en la resta de la seva producció literària, existeix un lligam molt estret entre biografia i memòria personal i col·lectiva<sup>74</sup>.

#### **8.3.3.1.- L'espai casa**

L'espai domèstic majorment es reconeix en les tres generacions com un espai reproductiu on predominen les relacions personals, tot i que en la llar de la Sílvia i en Lluís

---

<sup>73</sup> Roig (1991, pp.21).

<sup>74</sup> Dupláa (1996, pp.142).

–burguesia barcelonina dels anys 70- existeix un despatx (espai dels homes) en el qual possiblement també s'estableixen relacions “productives”. En una ocasió, aquest mateix espai domèstic es converteix transitòriament en un espai productiu en el qual les dones poden exercir activitats remunerades com les de presentar i vendre els “*Tupperware*”.

Recordem que la Natàlia no s'identifica amb l'espai-casa on viu, la de la tia Patrícia, i que està buscant un lloc que sigui propi per residir-hi.

### **8.3.3.2.- Els espais urbans en l'àmbit públic**

A principis de la dècada dels anys 60, tant la Universitat com la Rambla de Canaletes, eren espais de relació social i, sobretot, escenaris freqüents de la lluita estudiantil i social (123-124). L'autora ens caracteritza certes imatges de l'espai públic dominades per la lluita entre policies i estudiants, context en què es produeix la detenció de la Natàlia i l'Emilio Sandoval entre d'altres, alhora que se'ns evoca la por que passa la protagonista en aquestes circumstàncies:

<<La Natàlia va notar que se li humitejaven les calces i que un líquid calent aflorava per l'entrecreix. <<M'hi faig pipí>>>> (125)

Un cop traslladats a la comissaria, l'autora ens retrata l'interior de l'*espai comissaria de policia* (se suposa que és la de Via Laietana) i les sensacions que impregnaran aquesta experiència: les parets despintades eren de color llimona barrejats amb la porqueria d'anys; feia pudor de suor i la llengua vehicular que s'utilitzava era la castellana, l'oficial. En una de les cambres petites de la comissaria, plena d'arxius, la Natàlia observa:

<<En una de les parets, tota plena d'esquerdes, hi havia un quadre ple de fotografies, <<red de anarquistas peligrosos>>. Un gran retrat d'en Franco, color verd clar, presidia l'habitacle.>> (126)

Per això, la veu narradora conclou que ella <<Durant molt de temps recordaria la comissaria per les parets de color llimona i l'olor de suat de les taules i els bancs>> (132). El cos sexual de Natàlia viu la discriminació de la policia per raó de gènere. Els comportaments i els comentaris masculistes dels membres de la policia vers les noies detingudes són constatats i prou eloqüents de l'atmosfera que es respirava en la comissaria:

<<Entraren un parell de policies joves, <<las mujeres estáis más bonitas con faldas, con pantalones parecís marimachos>>, el que escrivia a màquina (...) els cridà, <<dejadla que es muy fea>> (126)

Traslladada a un calabós on conviurà una nit amb unes prostitutes, Natàlia observa que els tractes de la policia són humiliants i vexatoris. En l'interior de la comissaria es torturava: és el cas de la noia prima que havia rebut una pallissa i un noi que baixà amb l'Emilio (129). Un cop ella és alliberada i l'Emilio és enviat a la presó per raons polítiques, se'ns descriu les anades a la presó de la protagonista per portar-hi paquets als presos. La Natàlia mai va poder veure l'Emilio ja que ell negà cap tipus de relació afectiva amb ella.

*L'Emilio* és el personatge que en els anys 60 *mostrarà a Natàlia la realitat social del seu país, el franquisme*, com ella no l'havia conegut mai abans: <<la història del nostre passat més recent, de tot allò que passà per culpa dels que guanyaren la guerra>> (134). Li descobrirà el món universitari, les vagues, el comunisme, la presó i els barris obrers. Certament, les relacions d'amistat i afectives amb ell li descobreixen altres barris de Barcelona que no coneixia, tant de dia com de nit. D'aquesta manera, comença a freqüentar el barri Xinès: van a beure plegats casalla a l'Arc del Teatre (133) i després entren en un bar de prostitutes (134). El bar és descrit com <<rònc i llefardós>> (133), on hi ha uns personatges decadents i míser. Les sensacions olfactivas que desprèn el bar maregen la Natàlia: <<la suor enganxifosa dels cossos i la llardor de les taules>>. A la nit, els personatges que habiten el barri són: prostitutes, gent gran regirant escombraries i borrhaxos. Contemplant la misèria d'aquests carrers s'adona que la gent és desgraciada.

Tant el *barri Xinès* com el *Paral·lel* són identificats en la novel·la com l'espai urbà on es desenvolupa la *prostitució*, malgrat que aquest darrer també es reconeix com *espai*

*ciudadà d'oci nocturn*, caracteritzat pels seus *cabarets* i pel *music hall*. Fins i tot, s'anomena alguns dels seus locals més coneguts com el de la *Bohèmia* o l'*Arnau* i algunes de les seves artistes més emblemàtiques com la Raquel Meller i la Dorita<sup>75</sup> (88).

El barri de *Santa Maria del Mar* (barri de la Ribera) és descrit i viscut per la protagonista com un barri històric de la ciutat medieval on els seus carrers són foscos, ombrívols i estrets. A la nit acostumen a ser uns carrers silenciosos i ple d'ombres, espais i vivències que durant la seva absència havia enyorat . Com feia de jove, la Natàlia ara hi passeja amb el seu nebot, en Màrius, pel carrer Princesa, Montcada i entre els palaus medievals, passen per davant del Museu Picasso i arriben finalment al *Fossar de les Moreres*:

<<...era una plaça oberta, com un descampat, que servia d'aparcament de cotxes>> (230)

Aquest espai urbà evoca en la Natàlia un record d'infantesa: quan el seu avi recitava tot llegint un vers:<<al fossar de les moreres no s'enterra cap traïdor>> (230). L'autora recupera, així, una part de la història de Catalunya que el propi nebot desconeix -fruit de la repressió cultural franquista-, i que va significar la capitulació de Barcelona davant les tropes de Felip V, l'onze de setembre de 1714. Ella considera que el barri de Santa Maria no havia canviat gens de quan era jove:

<<...fanals de llum esmorteïda, parets humides, sentor de resclosit, silenci i retruc de petjades somortes, l'ombra de l'església que es reflectia com un fantasma a l'aguait, balcons closos amb algun gerani que s'hi esllanguia, roba estesa al carrer de Sombrerers. És un barri decrepít i teatral, sembla que les cases siguin decorats a punt d'ésser traslladats a un altre escenari...>> (230)

També se'ns relata del barri la reconversió i/o rehabilitació d'un espai que havia estat la seu d'antics magatzems de teixit en un local de música. No creiem equivocar-nos quan

---

<sup>75</sup> Creiem que la Dorita –amant de l'Esteve i del pare de la Sílvia Claret- és la cèlebre Bella Dorita, la reina del Paral.lel. El seu nom real era María Yáñez García (Cuevas de Almanzora –Almeria- 1901, Barcelona 2001) i va tenir el seu màxim esplendor durant la immediata postguerra, en *El Molino*, dels escenaris del qual es retira en 1964. Va ser famosa per la interpretació de cuplés com *Fumando espero* i pel seu pit i cuixa, el seu nu pràcticament integral, i també perquè va revolucionar el món de la revista al saber lligar sensualitat i picardia sense perdre elegància (De Segarra, 2001).

l'identifiquem amb l'antic *Zelete*<sup>76</sup>, sala musical barcelonina emblemàtica de principis dels anys 70 i la dècada dels 80, que Natàlia caracteritza de la següent manera:

<<El rebedor dels antics magatzems era avui una sala enorme i plena de corrents d'aire, les parets despintades i la cambra, esbalandrada, era separada d'una altra cambra per unes gruixudes cortines de vellut. El sostre era de fusta treballada i també les cornises i les motlures que hi havia a cada cantonera del trespol. Un paravent dividia l'ampli rebedor en dues parts i l'una era tota plena de miralls modernistes amb motlures daurades. La rajola de terra feia un dibuix en forma de garlandes de flors però d'un color pàl·lid; hi havia passat les trepitjades i el pas del temps. A l'altra banda de les cortines de vellut, color vermell d'Anglaterra, hi havia els taulells dels antics magatzems de filatures que ara feien de barra d'un bar. (...) [A dins] al costat dels taulells, un envà de fusta de melis assenyalava l'antic despatx del magatzem. Ara servia per desar-hi les ampolles buides. (...) La sala era tota plena de taules de bar voltades de butaques de *sky*, de plàstic estriat i comprades de segona mà.>> (231)

La gent que freqüentava el local era gent jove, nois i noies, que fumaven<sup>77</sup> i escoltaven en silenci el guitarrista de l'escenari, en Toti Soler, un dels grans músics autòctons de l'època encara avui dia existent. També se'ns retrata l'atmosfera dominant del local, típicament *hippy*:

<<Els nois i les noies <<i>alguna vella com jo</i>> anaven vestits amb colors llampants, faldilles llargues, bota de pell girada, mocadors virolats, *blue-jeans* sense vora i de cul arrossinat, armillles d'antics vestits de senyor... (...) Anava amb una noia (...) que duia unes arracades molt llargues, fetes de filferro i boletes de colors.>> (232-233)

Tot i això, com ens recorda el periodista De España, en una entrevista recent al fundador de la sala *Zelete*, Víctor Jou, el <<Zelete fue un local absolutamente interclasista. Había artistas, músicos, escritores, periodistas, profesionales liberales... Y algún que otro quinqui, claro>><sup>78</sup>.

En aquest barri de Santa Maria, de tradició artesana i mercadera, un dels *sons o sorolls* més característics era que, de tant en tant, s'escoltava el xiulet d'un vaixell que entrava o sortia del port (238). Pel que fa a la tipologia de gent que freqüentava els seus

---

<sup>76</sup> La sala *Zelete* del carrer de l'Argenteria va ser un local alternatiu molt important en l'escena musical catalana de la Barcelona de la transició democràtica. Era un local petit on s'escoltava música progressiva de molt a prop, com jazz o ritmes llatins i la música de gent catalana, mentre es contemplava amb certa prevenció el *rock and roll* (*El País*, 22-4-2001, pp.12).

<sup>77</sup> Hi havia algú que també fumava "porros".

<sup>78</sup> De España (2001), "Amigos y vecinos: Víctor Jou", *El País* 22-4-2001.

carrers recordem que, de matinada passejant per la Plaça Palau (l'actual Pla de Palau), quan la ciutat es desvetllava a poc a poc, la Natàlia i en Màrius observaven com <<la gent amb paquets embolicats de paper de diari esperaven l'autobús (...) Passaven camions carregats amb caixes de fruites i verdures>>(239)<sup>79</sup>.

La part alta de la ciutat, la Bonanova, el barri de Sarrià-Sant Gervasi, *s'identificarà com la zona residencial de la burgesia*, plena de torres a banda i banda i amb carrers costeruts. Natàlia acompanyada de la seva amiga Blanca va a una consulta ginecològica - possiblement la clínica Dexeus, de Barcelona-, ja que la menstruació no la té des de fa tres mesos. Són els anys 60. La descripció de l'edifici de la consulta del ginecòleg – suposadament progressista per l'època- es caracteritza per les formes i dissenys aburgessats:

<<L'únic edifici de pisos en tot el carrer era el del ginecòleg, amb una porteria tota envidriada, ficus i plantes humides, d'un verd lluent, i la façana tota coberta d'enfiladisses. Un porter, vestit amb un guardapols de quadrets blaus i blancs, els obrí la porta. Hi havia música de fons, moqueta de color blau cobalt al terra, un sofà de vellut ocre, pàmpols de vidre esmaltat i ascensors lleugers i silenciosos >> (143).

La sala d'espera del ginecòleg estava decorada amb parquet a terra, butaques de cuir, un llum japonès i reproduccions d'en Picasso i en Miró. I, òbviament, era un espai freqüentat en la seva major part per dones i filles de l'alta burgesia (143).

Un altre espai urbà que té un pes específic al llarg de la novel·la és l'*hospital*, que en la trajectòria familiar relatada se'ns refereix en dues ocasions. Una primera en la generació de l'avi Miralpeix (el pare de la Natàlia), quan al seu germà petit, l'oncle Pepe, el van tancar a l'hospital dels infecciosos (183). L'altra és quan la Natàlia s'assabenta –per en Màrius, ja que ningú de la família és capaç d'explicar-li- que el seu pare està en una clínica mental o sanatori (241). Segons el metge consultat per en Lluís Miralpeix, el pare vivia <<un procés de neurosi crònica, una depressió irreversible, demència senil per dir-ho en paraules vulgars, i pot esdevenir violent >> (252). Havia ingressat al manicomi en <<el pavelló de pagament, el dels pensionistes, amb una infermera per a ell sol>> (252).

---

<sup>79</sup> Aquests camions anaven cap al Born que en aquella època era el mercat central d'aliments de la ciutat.



En Lluís, insatisfet i nerviós, explica a Natàlia les dues causes desencadenants de la crisi: d'una banda, la mort de la mare, la qual no va poder superar, i de l'altra, el seu fracàs professional com a arquitecte, és a dir, les responsabilitats professionals derivades de l'incendi de l'hotel de Lloret, en el qual van morir cinc persones carbonitzades i del qual se sentia "culpable". A partir d'aquests dos fets, es van derivar diverses obsessions i rareses i, per exemple, l'Encarna, la treballadora domèstica, no va poder aguantar més. Posteriorment, es va desllogar el pis del carrer Bruc, on vivia, es va enviar l'Encarna a ca la tia Patrícia, i s'endugué el pare a casa. Encara fou pitjor: anava brut i mal vestit, posava la televisió alta, agafà mania a la Felisa, la interina; s'escapava de casa; es masturbava al llit amb una nina al seu costat; es gastava els diners en ximpleries, tenia fantasies sexuals amb les noies joves, etc. Simultàniament a la malaltia del pare, en Lluís necessitava diners per ampliar l'estudi d'arquitecte i el va incapacitar jurídicament.

Tot i que l'autora constata que els manicomis han canviat molt des dels anys d'en Marqués de Sade, és interessant la seva reflexió sobre les condicions de vida dels malalts i malaltes mentals en el context de l'Espanya "desarrollista"; i des del punt de vista científic exposa els dubtes que es plantejaven en salut mental. Un cop més, biografia i memòria personal es converteixen a través de la recreació literària i del món de ficció en memòria col·lectiva d'un altre col·lectiu subaltern, la gent que pateix alguna malaltia mental. L'autora coneixia prou bé aquest tema perquè un familiar seu va haver d'internar-se en un sanatori mental i, per tant, se sobreentén que és una realitat viscuda i reflexionada des de la seva experiència. És important constatar el seu discurs ideològic com a espectadora d'una realitat ja que és una aportació basada en el coneixement i el saber que proporciona no solament la teoria sinó la realitat pràctica de la vida quotidiana. La veu narradora ens dóna una visió aguda, precisa i panoràmica sobre les condicions sanitàries en les quals viuen les persones d'aquella època amb problemes de salut mental. D'aquesta manera se'ns demostra, un cop més, la sensibilitat social de l'autora vers el futur de la gent gran.

La Natàlia a través d'una conversa amb un psiquiatre amic, abans de visitar el pare, ens fa una descripció interpretativa de l'*espai-manicomi*<sup>80</sup> que en aquella època estava majoritàriament en mans de capellans i infermers. La protagonista, de fet, volia conèixer

on vivia. El pare convivia amb persones esquizofrèniques, oligofrèniques, alcohòliques, mongòliques, etc. El sanatori està dividit en dues sales o pavellons diferenciats segons l'estatus econòmic dels pacients: hi havia el pavelló dels que pagaven (els pensionistes) com el seu pare, i els que no. La sala dels pobres se'ns transcriu de la següent manera:

<<Il·luminats per una bombeta de vint-i-cinc, tres fileres d'homes seuen en bancs que rellenten suor i tristesa. Miren cap al buit, no diuen res. De tant en tant, un crit de cavall, un riure esqueixat. Algú branda els braços com si dugués una bandera flamejant.>> (262)

Els pacients que no pagaven treballaven per mantenir-se i d'aquesta feina en deien <<laborteràpia>>. Els capellans controlaven la vida de les persones en aquest espai, fins i tot les seves lectures. I a més s'enriquien, malgrat la queixa dels malalts. I els psiquiatres només fan sessions de psicoteràpia. Hi ha diverses tendències entre la classe mèdica. El que porta el seu pare, per exemple, és conductista que a la pràctica vol dir que tot ho soluciona amb pastilles i electroxocs. Malgrat haver-hi un quiosc en el sanatori, la gent viu gairebé aïllada del món exterior. Molts podrien sortir però <<o no tenen família o no se'n volen responsabilitzar>> (263). Segons el psiquiatre que acompanya la Natàlia, el sanatori <<és com la presó, un món a part, fan mercat negre amb el que vulguis>>. Circulen pocs diners dins d'aquesta institució i, per tant, els pacients no poden comprar tot el cafè i el tabac que desitgen. Quan els malalts retornen després d'haver-se escapat de l'hospital els apliquen com a càstig <<una dosi de trementina a la cama. Fa molt de mal [segons el psiquiatre]>> (263).

Aquest sanatori descrit és masculí i al costat n'hi havia un altre per a dones. Per tant, són *espais sexuals*. Per la revetlla de Sant Joan però ajunten els pacients i les pacients d'ambdós sanatoris, produint-se un rebombori important per les dificultats en separar-los ja que els malalts mentals tenen el sexe a flor de pell (264).

Segons Natàlia, en la cambra del pare dins el manicomi hi destaca la finestra amb barrots i la seva mirada infantil. Tot i que té la intenció d'endur-se'l a casa, s'adona que està en un altre món, amb la Judit. Se n'anirà plorant.

---

<sup>80</sup> Possiblement cal identificar aquest sanatori mental amb el de Sant Boi de Llobregat.

Per acabar aquest apartat només caldria afegir que en Joan Miralpeix, quan la Judit es ferí, en plena postguerra, començà a anar sovint al *monestir de Montserrat* per a parlar amb un frare benedictí (don Jesús Maria Farriols Anades). L'espai del monestir proporciona la pau, el silenci i el repòs que no tenia el protagonista en la seva vida quotidiana. Era on podia desconnectar de la seva vida d'empresari i oblidar els seus "affaires" corruptes (l'hotel de Lloret).

### **8.3.3.3.- Migracions**

*El temps de les cireres* no reflecteix l'allau immigratòria característica dels anys 60 i 70 que afectà milers de persones de les regions menys desenvolupades de l'Estat espanyol, i que tenien per lloc de destinació els nuclis industrialitzats i turístics entre els quals destaca la ciutat de Barcelona. Tampoc es constata la creació de nous barris barcelonins, gairebé sempre mancats de les condicions d'infraestructura i d'habitabilitat necessàries. Només en dues ocasions se'ns informa d'aquest fenomen migratori: la primera, que el servei domèstic de la burgesia i classe mitjana barcelonina, està format per dones immigrants andaluses (l'Encarna). I l'altra quan se'ns descriu el banquet de boda de l'Encarna com un ambient d'immigrants a la ciutat (andalusos, matrimoni murcià i aragonès), que Natàlia identifica amb una olor: la dels pobres. Aquesta percepció olfactiva, de fortes connotacions classistes, desvetlla en la memòria d'ella els records dels anys 60, quan anava amb l'Emilio a veure teatre en els barris obrers i que sempre havia identificat com una olor a fusta suada (213):

<< la mateixa olor de misèria, la sentor fètida d'aire calent, la humitat que saliquejava de les parets, les bafarades de vi barat, l'alè d'all... L'olor dels pobres, sempre la mateixa, pensava la Natàlia, no m'hi acostumaré mai.>> (211)

D'altra banda, la família Miralpeix exemplifica l'èxode rural<sup>81</sup> (migració interior regional) que va afectar de manera tan intensa la població catalana i espanyola del primer terç del s.XX. Així, la generació del pare i la mare de la Natàlia són els que emigren del poble (Gualba) i s'instal·len a la ciutat industrial. La seva filla i el seu fill representen la segona generació descendent d'aquest èxode rural català. En canvi, no s'ha pogut constatar a quina generació descendent d'origen rural pertany la Sílvia.

La protagonista principal, Natàlia, pertany ja a una generació de dones –burgeses– que comença a incorporar l'emigració temporal en els seus itineraris laborals-familiars<sup>82</sup>.

#### **8.3.3.4.- La mobilitat espacial en l'espai urbà**

Pel que fa a la mobilitat espacial cap al treball remunerat hi ha poques referències explícites, tot i que podem deduir majorment que la gent, es desplaça a peu. Val a dir, però, que com que l'acció de la novel·la està ubicada en el centre urbà s'afavoreix aquest tipus de desplaçament. En l'arc temporal que abraça la acció (els anys 60 i 70), quan les distàncies eren més llunyanes s'empraven els mitjans de transport més populars: l'autobús o el metro. En aquest aspecte, la protagonista percep el canvi sofert pels mitjans de transport públic barcelonins durant els anys de la seva absència (1962-1974): els *tramvies són substituïts pels autobusos*. Tanmateix, la burgesia utilitza el taxi en les seves pràctiques espacials urbanes.

---

<sup>81</sup> Maria Barbal és una de les escriptores catalanes contemporànies que majorment recrea literàriament l'emigració (especialment la catalana i, en concret, la del Pallars). En la seva primera novel·la, *Pedra de tartera* (1985) ens relata la història de vida d'una noia de les valls pirinenques de la part occidental de Catalunya que ja de gran (anys 50-60) emigra amb la seva família a Barcelona. En la de *Mel i metzines* (1988) el tema és l'emigració rural del Pallars a França, després de la guerra, i les vivències de l'exili. En canvi, la de *Càmfora* (1992) ens descriu la història de vida d'una família dels Pallars que emigra al barri barceloní del Poble Sec en la dècada dels anys 60. Finalment, en el *Carrer Bolívia* (1999) ens narra la història d'una parella jove de Linares (Jaén) que emigra als anys 60 per instal·lar-se a la perifèria de Barcelona (barri del Besòs).

<sup>82</sup> El concepte d'itinerari laboralfamiliar està extret de Solsona (1991), *Anàlisi demogràfica i territorial de l'activitat femenina. Espanya 1970-1986*. Tesi doctoral dirigida per la Dra. Anna Cabré i Pla, Departament de Geografia, Universitat Autònoma de Barcelona.

A excepció de la Sílvia, no s'ha trobat cap referència a la mobilitat espacial determinada per les tasques domèstiques, mentre que en la mobilitat espacial cap al lleure s'utilitzava la *passejada, l'autobús i el metro*, segons les circumstàncies. La major part de les classes benestants i mitjanes ja feien servir el cotxe per anar-se'n els caps de setmana i l'estiu fóra de Barcelona. Són anys en que el “*desarrollismo*” anà consolidant arreu de l'Estat espanyol i concretament a Catalunya una classe mitjana cada cop més nombrosa i estable. Les famílies, en general, van incrementar el seu nivell de renda, fet que permeté els seu accés a nous béns de consum, com el televisor i el cotxe, la qual cosa va ser possible gràcies al fet que molta gent treballava a dos llocs de treball o més (pluriocupació).

Encara que el mitjà de transport que més popularment es feia servir per desplaçar-se d'una ciutat a una altra era el *tren*, la novel·la reflecteix una transformació qualitativa soferta en aquest aspecte. Si bé és cert que les estacions de tren de les grans ciutats continuaven sent formigueigs de gent, espais de trànsit i de recepció d'emigrants, també ho és que coexistien amb els aeroports, caracteritzats com escenaris de la mobilitat espacial d'aquells anys entre els sectors més benestants de la societat.

#### **8.3.4.- L'espai domèstic: la casa**

La jove Natàlia en els anys 60 protagonitza una rebel·lió qualitativament important: se'n va de casa (lloc femení per excel·lència), la qual cosa significa una ruptura<sup>83</sup>, un trencament. Charlon (1990, pp.164) considera que la Natàlia deixa la casa paterna perquè s'ofegava, per viure la “seva vida”, o simplement *retrobar la seva identitat*. És una fugida d'adolescència necessària per passar a l'edat adulta. A més, opina que aquest és un tema i una reacció de supervivència freqüent en la narrativa escrita per dones de l'Espanya franquista d'aquella època.

Per interpretar la fugida de la casa familiar, cal tenir en compte que l'evolució social i econòmica de l'Estat espanyol al llarg dels anys 60 va tenir repercussions importants en les dones. El turisme i l'emigració de mà d'obra a l'Europa occidental va generar -entre altres coses- una onada liberalitzadora que va xocar amb els usos i els costums de la moral vigent fins aleshores. A més, durant aquesta dècada van arribar a l'edat adulta els grups de dones que no havien viscut el trauma de la guerra i que no estaven disposades a assumir el paper que la rígida societat franquista els proposava (Gatell, 1993). Els temps estaven canviant i una part de les dones va començar a mostrar-se públicament més desimboltes i independents, i menys sotmeses als costums tradicionals. Les transformacions es reflectiren en els nous tipus de vestit (generalització dels pantalons o del bikini), en una major independència familiar, en una notable incorporació al treball remunerat i l'educació, i en una liberalització dels costums<sup>84</sup>. És l'anomenada "segona onada de feminisme" que es va estendre per tot el món occidental, també a Catalunya, i del que van a començar a sorgir grups de dones que qüestionaven l'autoritarisme patriarcal (explicat en l'apartat 8.2.2.), tant a la família com a la vida social, laboral i política i que, en definitiva, exigien un tracte més igualitari en relació amb els homes.

La novel·la ofereix una coralitat de veus que donen diverses versions sobre els motius de per què la Natàlia se'n va anar de casa. El factor determinant creiem que va ser l'avortament, però dotze anys després en una conversa entre la protagonista i la Sílvia, es posa sobre la taula una altra realitat: la *por* de Sílvia a mantenir el secret vers el seu marit i, a més a més, la seva manca d'independència econòmica, la qual cosa significà que no podia ajudar amb diners la Natàlia per anar a avortar en una clínica. En definitiva, el pare se n'assabenta i rebutja Natàlia amb la intenció de denunciar-la a la policia, acció que no executa per l'escàndol en l'hotel de Lloret. A partir de llavors ella menysprea el seu pare perquè creia que tenia una "doble moral". En una altra seqüència, Natàlia reconeix a l'Arcadi que se n'havia anat perquè tenia temor, no a la autoritat paterna sinó a descobrir la porqueria del seu país (tal com li havia ensenyat l'Emilio) (107) i, possiblement, degut a

---

<sup>83</sup> En les novel·les analitzades fins ara, només en la de M.T.Vernet -de l'època republicana- surt el tema d'anar-se'n de casa, que és contemplat com un fet transitori i mai no tenia el significat de ruptura amb l'ordre patriarcal domèstic o familiar.

<sup>84</sup> Aspectes que a grans trets recull el personatge de la Natàlia i, fins i tot, de l'Harmonia.

una insatisfacció interna. El seu germà Lluís ens ofereix una altra raó: ella trenca amb el nucli familiar per no ocupar-se de la seva mare malalta.

La fugida es pot considerar com un acte de *transgressió i/o rebel·lió a l'autoritat patriarcal i al sistema de gèneres vigent*. Certament, la normativa moral de l'època obligava a les noies, pel sol fet de ser-ho, de tenir cura de la gent gran i, en especial, de la mare malalta i per aquest motiu, el pare li ho retreu. I, per tant, es fa palès el *tracte discriminatori entre germans dels dos sexes* per raons de gènere i del qual la protagonista és conscient i s'hi revolta.

<<La Natàlia va dir al seu pare que anava a Calella, a ca la Blanca, ni un maleït diumenge et quedes a cuidar la mamà! Ets una egoista, cridà en Joan Miralpeix. És que vénen la Sílvia i en Lluís a cuidar-la? Ells són casats, tenen en Màrius. Vaja, m'hauré de casar per a poder sortir els diumenges.>> (112)

En opinió d'Aichouba (1986), Natàlia com el seu pare, no tindrà mare, tant simbòlicament com mentalment. Com ell s'oposa a l'autoritat del pare, partirà a París i retornarà a Barcelona. Natàlia, doncs, perpetua una ideologia, un esperit de revolta.

La seva estada a l'estranger va significar un viatge iniciàtic que l'ajudà a superar el pas de la joventut a la maduresa. Un viatge que suposà un ritus de transició en el qual la protagonista, el personatge més alliberat de la novel·la, ha acabat assumint la seva *soledat* i s'ha convertit en un model de dona digna i amb identitat definida.

<<Mira (...) m'he passat dotze anys intentant aprendre de nou totes les coses, incloses la llàstima, l'amor, el plaer, em considerava una nena, quan vaig marxar, i em volia treure del damunt tots els preceptes i els principis que m'havien ensenyat de petita...>> (202-203)

Per tant, a l'estranger ha buscat la seva pròpia identitat i retorna quan ja té en la seva experiència personal les *eines necessàries per comprendre i reconciliar-se amb el seu país*, amb les seves coneixences. En resum, *la seva fugida és constructiva*.

### **8.3.4.1.- Les dimensions de les llars**

Les dimensions de l'espai domèstic, com en les anteriors obres de ficció, reflecteixen la classe social a la qual pertanyen els i les protagonistes. Podem afirmar, en general, que la burgesia benestant (la Sílvia i en Lluís) viu en espais amplis a la part alta de la ciutat on el disseny és present, mentre que les classes mitjanes-altes viuen a l'Eixample i els sectors populars a la perifèria de la ciutat o en el cor de Ciutat Vella.

De l'anàlisi de les llars barcelonines reflectides en la novel·la s'observa que es produeix una tendència general a disminuir el nombre de membres per llar respecte al període del primer franquisme o la postguerra. També la comparació en la mida de les llars entre els anys 60 i 70 mostra aquesta tendència al descens. Durant els anys 60, el nombre de membres més elevat és el de la família Miralpeix: quatre membres i el servei domèstic. De tres membres constatem un cas: el d'en Lluís i la Sílvia, amb el seu fill Màrius. De dos se'ns presenta un altre (el de la Patrícia i l'Esteve) i una llar unipersonal (Harmonia). En els anys 70, el procés de disminució del nombre de membres s'accentua: tenim un llar de tres persones (en Lluís i la Sílvia amb fill), un de dos (parella amiga d'en Màrius) i dos de unipersonals. Es constata també certa relació entre la categoria socioeconòmica i la mitjana del nombre de persones que hi conviuen: quan més alt és el nivell d'ingressos, més elevat és també el nombre de membres.

Com ja sabem, Natàlia quan torna a Barcelona viu –de forma transitòria- al pis de la tia Patrícia, a la dreta de l'Eixample (a la Gran Via entre Bruc i Girona)<sup>85</sup>, espai urbà barceloní escenari fonamental de la producció literària de ficció de M.Roig. El seu retorn és l'excusa literària per retratar l'ambient d'aquest barri i per caracteritzar el seu espai domèstic, tot i que la protagonista no s'identifiqui amb ell. De bon principi, fa una descripció minuciosa de l'*escala típica* d'aquest barri, que no havia canviat d'ençà que va marxar:

---

<sup>85</sup> Part de la ciutat que l'autora coneixia molt bé ja que hi va néixer i va viure fins la seva mort, ocorreguda el novembre de 1991.



<<La mateixa escala de marbre, la barana que recolzava cap a l'esquerra, la figura modernista de bronze que sostenia un globus, la gàbia de la portera, el sostre cromat, els agafadors daurats i lluents, els vidres esmerilats, la peça de ferro treballada per a treure el fang de les botes –quan els senyors de Barcelona ni somiaven amb els carrers asfaltats-, la llarga i estreta catifa de color magrana una mica ratada per les vores (...). El principal problema tenia els agafadors daurats, ben lluents, i també l'espiera i el Sagrat Cor. Tot havia estat passat i repassat amb Netol. La Natàlia va somriure >> (21).

També ens caracteritza el pis de la tia que continuava igual que abans<sup>86</sup>, tot i que el temps havia passat i, per tant, la decadència del mobiliari (modernista, rococó, etc.) i l'ornamentació (cristallera de Sèvres, la vaixel·la de Llemotges, etc.) reflecteixen l'estatus social de la burgesia de l'Eixample en el passat i que el present convergeix en caduc. En efecte, la història de Patrícia forma part d'aquesta <<història grotesca dels anys de la dictadura: la misèria dels pisos de l'Eixample juntament amb les seves llogateres, velles i decadents>>, i amb moltes dificultats per sobreviure (Duplóa, 1996 pp.126). El pis es troba deteriorat, fosc i vell (40). Solament en la memòria existeixen temps millors, com li succeeix a la Natàlia quan els records de la infantesa aflueixen i inunden la seva percepció visual d'aquest espai domèstic. Com ens adverteix Duplóa, solament explicant i escoltant històries del record es viu una mica menys amargament. La decadència de la burgesia de l'Eixample es manifesta simbòlicament en el pis i es relaciona amb la memòria personal de M. Roig.

Aquesta decadència econòmica i familiar igualment es materialitza en les transformacions sofertes en els jardins dels pisos de l'Eixample: durant la seva absència, la tia Patrícia s'havia venut el jardí. Per a M. Roig entre els anys 1960 i 1970 es produïren les remodelacions urbanístiques en les illes interiors del barri: la major part del veïnatge va vendre una part del jardí als magatzems del costat, ja que volien ampliar el negoci posant oficines. La transformació<sup>87</sup> del jardí de la Patrícia suggereix l'evocació de sensacions i vivències de la infància de la pròpia autora que s'expressen a través de la protagonista (24-25). A partir dels anys 60, els interiors de les illes van estar les trinxeres dels especuladors: l'especulació del sòl i el negoci de la construcció van ser completament incontrolats (Roig,

---

<sup>86</sup> Aquesta percepció de la Natàlia és correcta amb una excepció: la televisió en els anys 70 ja està incorporada a la llar, objecte domèstic que creiem que no era habitual a principis dels anys 60.

<sup>87</sup> Segons ens recorda Natàlia havia estat un jardí atapeït on hi havia dos llimoners, les buguenvíl·lees, els baladres i dos mimoses; i enmig hi havia un estany ovalat amb un cigne a cada cantó; ara al lloc de l'estany hi havia les claraboies voltades de quitrà.

1991 i 1985). Un cop més, M. Roig recrea literàriament en les seves obres de ficció temes que a ella la preocupaven com a ciutadana.

A través de Natàlia, l'autora també ens caracteritza les olors i els sorolls de l'espai dels celoberts dels pisos de l'Eixample. Se'ns recorda que el celobert reflecteix el ritme que té la vida quotidiana entre el veïnatge i que l'autora coneixia tan bé per experiència personal:

<<Veus apagades, l'oli que fregia algun tocaradà, l'espetec en tirar la carn a la paella, soroll de batre ous, converses intercalades per algun crit de criatura, i, com a punt final, el terrabastall d'un rentavaixella. Després va venir una curta estona de silenci, i tot seguit, veus llunyanes de la televisió, algun plor, alguna riulla, algun xiscle, el to era baix però remuntava de tant en tant i se sentia una conversa entre un home i una dona. En acabat, el gotellam d'una aixeta mal tancada i l'eixordadissa d'un dipòsit de wàter que es buidava. Per fi, a les dotze de la nit, la Natàlia es va adormir.>> (28)

D'altra banda, la Judit, quan després de la guerra queda impossibilitada, l'espai que ocuparà a la casa i en el qual construirà el seu món serà la *galeria interior* dels típics pisos de l'Eixample. Com sabem per Roig (1991) i Dupláa (1996), aquest és un espai assignat a les dones burgeses a partir de la segona meitat del s.XIX, ja que els balcons havien quedat relegats al servei domèstic i les habitacions d'aquesta part del pis eren on s'instal·laven els homes amb els seus despatxos. És en aquesta galeria o pati interior on restaran tancades generacions de dones burgeses, com la Judit, en un món marcat per uns valors burgesos en franca decadència. En aquest sentit, entre la generació de la Judit i la de la seva filla s'ha produït una evolució: la Natàlia ja ha guanyat un altre espai, el de l'àmbit públic de la societat, el carrer. Per aquesta conquesta social ha calgut però trencar amb la casa familiar i les relacions patriarcals que s'hi establien.

En la part alta de la ciutat viuen el seu germà Lluís i la seva dona, la Sílvia Claret, en un dúplex (concepció de l'espai més modernitzada) al carrer Calvet (a prop de la Via Augusta). És un pis concebut i decorat solament per en Lluís -arquitecte com el seu pare-, i els seus decoradors de l'estudi els quals fins i tot van dissenyar els mobles del *living-room*. Tots els objectes van ser pensats amb meticulositat. La descripció del dúplex trasllueix una

concepció i una decoració interior avantguardista i còmoda per l'època, opinió corroborada per les amigues de la Sílvia (la Teresa, la Dolors i la Merche).

<< A la part de dalt, hi havia el menjador-*living*, la cuina-*office*, el *hall* i els serveis. Al menjador, una xemeneia de ferro negre penjava del sostre i dividia dos ambients. El *living* era una mica més alt que l'espai que feia de menjador, el terra era de fusta i grans daus d'escuma i folrats de pana en diverses tonalitats de marró s'escampaven per arreu. Al menjador, emmoquetat, hi havia una taula de melis fosc amb dos bancs allargats. A les parets, lleixes d'obra amb llibres d'art i una col·lecció de mussols en petites figures de ceràmica. (...) les reproduccions de Vasarely, Mondrian, Hoyland, Nicholson, línies fredes, colors metàl·lics, grans panys de paret de color blanc, tons apagats. La biblioteca era al costat del menjador, els prestatges eren de noguera, també la taula enorme, les butaques de cuir i de color negre (...). Les llibreries eren farcides de llibres d'art, d'arquitectura i de tota l'enciclopèdia Espasa. La biblioteca, en conjunt, deixava anar un clima més aviat greu i contrastava amb el menjador i el saló. A baix hi havia els dormitoris. >> (59-60)

D'aquesta descripció, se'n desprèn que és un espai que dóna molta importància a la biblioteca d'estil clàssic, que contrasta amb les parets de línies cubistes, línies geomètriques i colors freds. Ens assabentem que la burgesia il·lustrada barcelonina (representada per en Lluís i na Natàlia) havia canviat la concepció arquitectònica i decorativa de l'espai casa durant aquesta època i ens remarca que en Lluís va ser dels primers a usar els tons clars i l'art suposadament pobre al seu dúplex, abans que els daus d'escuma substituïssin els sofàs i les lleixes d'obra les llibreries de fusta de pi en molts pisos d'aquesta burgesia (215).

Dins la part alta de la ciutat, la novel·la també fa referència a un altre espai domèstic: el petit àtic de l'Harmonia, prop de la Diagonal, les dimensions del qual són reduïdes. Tenia llogat a dalt un estudi i d'allí observava <<els terrats impassibles de Barcelona>> (35) La Natàlia ens descriu el microcosmos domèstic (llar unipersonal) de la seva amiga pintora i bohèmia així:

<< Tenia el pis, menudíssim, tan desordenat com abans. Un dels panys de paret era ple fins a vessar de penjolls, màscares i vasos d'estil asteca. Enmig, un calendari del Sol i, al costat, un cartell de l'Alexandre de Riquer. Un enorme tapís omplia tot l'altre pany de paret mentre que a la vora de la finestra hi havia tres lleixes amb llibres. Però també trobaves llibres per terra, barrejats amb piles i piles de revistes i de diaris. Damunt d'una calaixera, a sota mateix de la finestra, hi havia el retrat del pare de l'Harmonia: un home de bigotis blancs que recordava una mica en Francesc Macià >>(35-36).

També se'ns caracteritza un pis –se suposa que és de lloguer- on viu gent jove “hippy” (els amics d'en Màrius, fills i filles de gent treballadora) situat en el carrer de Flassaders (en el cor de Ciutat Vella, en el barri de Santa Maria del Mar):

<< Era un pis gran, amb cornises i motlures al sostre blanc, sense mobles. En una cambra per on s'esquitllava l'aire del carrer, hi havia l'estufa de butà i una estora a terra. En un racó, una màfega coberta amb una flassada marroquina. A les parets, hi havia clavats amb quatre xinxetes uns cartells d'en Jimi Hendrix i la Janis Joplin, són els meus morts, va dir el noi del cabell de patge, tot mirant-los amb melangia>> (235)

En definitiva, *la segregació social de la ciutat se'ns manifesta en el contrast entre els barris i les llars que li integren*. Natàlia ens fa observar les diferències socials entre els pisos de l'Eixample, els de la part alta de la ciutat i els de Ciutat Vella (barri de Santa Maria del Mar), que corresponen a grans trets a les tres generacions presents a la novel·la. Constatem l'absència d'una descripció detallada dels nous barris obrers perifèrics, tot i que al llarg de l'obra es donen algunes pinzellades paisatgístiques i alguna referència.

#### **8.3.4.2.- La tipologia de les llars**

Una vegada vist el procés de disminució del nombre de membres de la llar entre 1962 i 1974 i les descripcions d'alguns habitatges, vegem ara quines són les característiques en la seva composició.

Gairebé la totalitat de les llars exemplificades a principis dels anys 60 estan formades per *famílies nuclears*, encara que entre elles també hi ha variacions: un cas de parella amb criatures i servei domèstic (família Miralpeix), un cas de parella sense criatures (Patrícia i Esteve), una parella amb una sola criatura (Lluís i Sílvia) i una llar unipersonal (Harmonia). Es constata una manera transitòria de viure a les grans ciutats: la residència d'estudiants on en els anys 60 va viure l'Emilio, l'estudiant andalús “comunista”, amant de la Natàlia. Durant els anys 70 continua sent la família nuclear la més representada, encara que també hi trobem altres situacions: tenim dos exemples de llars unipersonals (el de la tia

Patrícia amb el servei domèstic, i el d'Harmonia) i un de parella sense criatures (els amics d'en Màrius).

La novel·la aplega, doncs, una diversitat en la tipologia dels habitatges que trasllueix poc les transformacions ocorregudes en la societat catalana d'aquells anys.

### **8.3.4.3.- El cap de família**

La tradicional divisió del treball en funció del gènere, a grans trets, continua vigent: els homes queden associats al món de la “producció” i a l'àmbit públic de la societat, mentre a les dones se'ls assigna l'espai domèstic i privat. Tot i això, hi ha una minoria de dones que amb les seves pràctiques i actituds espacials transgredeixen els patrons tradicionals de comportaments. Són anys en què el paper de cap de família és atribuït als homes en gairebé totes les situacions d'aparellament heterosexual, malgrat que en la novel·la es poden verificar dues llars –la de la Patrícia i la de l'Harmonia- on el cap de família són dones.

L'estructura familiar té l'autoritat màxima i el centre neuràlgic en el cap de família i en ella prevalen els principis d'autoritat i jerarquia que atorguen als homes la capacitat de manar i, en contrapartida, a la majoria de les dones la capacitat de sotmetre's i obeir. Recordem que els postulats ideològics del règim franquista entenen l'autoritat paterna com un dogma que se sostenia des de la mateixa estructura de l'Estat i que tenia la seva màxima expressió en les ressonàncies paternals que adornaven la figura del *Caudillo* (Comas d'Argemir i altres, 1990). Les famílies retratades per l'autora participen d'aquesta ideologia patriarcal i el cap de família és l'amo i senyor de la llar com és el cas de l'avi, el pare i el germà de la Natàlia. Tots ells mantenen uns comportaments i actituds patriarcals, per exemple, en Lluís quan llença la cendra de la cigarreta a la catifa del pis o quan decideix la concepció de l'espai domèstic i la seva decoració interior. La majoria dels personatges femenins repeteixen en el seu matrimoni el que han vist a casa seva, com és el cas de la Sílvia, i tracten el marit de la mateixa manera que la mare tractava el pare: l'home primer de tot; abans de res, l'home. Estava encara vigent allò que l'home manava d'una manera “natural”.

L'onada liberalitzadora dels anys 60 i 70, citada anteriorment, afectà entre d'altres aspectes a l'estructura familiar tradicional. Molta gent jove, com la Natàlia, deixa la casa paterna en busca de mitjans de subsistència i d'una vida pròpia i independent. A poc a poc, l'autoritat patriarcal comença a trencar-se i perd poder. I d'aquesta manera, la família es

va fent més permissiva i les dones –especialment les joves- comencen a mostrar-se menys sotmeses als costums tradicionals.

En aquest context, les relacions entre la Natàlia i el seu pare eren fredes i distants perquè la noia considerava que ell era un covard i <<només el preocupaven els diners i la respectabilitat>> i, fonamentalment, pel tracte discriminatori i desigual respecte al seu germà, que com sabem és un costum familiar molt arrelat des de generacions enrere. El pare exerceix un control social més estricte sobre la Natàlia, provocant la rebel·lió de la noia i convertint-se en la raó fonamental per la qual no voldrà assumir tenir cura de la seva mare ferida.

<<Jo no estic per enterrar la meua vida ocupant-me d'un tros de carn que respira!>> havia cridat aleshores.>> (137)

Aquesta actitud rebel va costar l'acció violenta de l'autoritat patriarcal i la fredor en les relacions pare-filla, que arribarà al seu màxim quan la Natàlia avortarà i el seu pare la vol denunciar. Tot i que en aquella època dins de la família els nois com en Lluís eren més consentits, al fer-se grans tant un com l'altra van començar a qüestionar l'autoritat paterna (188)<sup>88</sup>. En resum, pel que fa als drets del cap de família i la injustícia de les lleis patriarcals amb les seves conseqüents desigualtats per raó de gènere solament són qüestionats per la Natàlia.

#### **8.3.4.4.- La mestressa de casa i el treball domèstic**

Les protagonistes del treball domèstic són indiscutiblement les dones. En aquesta societat es considera “natural” que siguin elles les qui facin les feines de la casa perquè l'àmbit domèstic és de domini exclusiu femení. La llar és l'espai on s'evidencia millor la *segregació de rols* entre homes i dones, la qual cosa implica la divisió de responsabilitats i

---

<sup>88</sup> La pèrdua del poder reservat al cap de família es produeix paral·lelament als seus problemes professionalspeculatiu.

d'activitats: certament, el treball reproductiu és exclusiu de les dones i mai es comparteix amb els homes. Les noies són educades mitjançant la família i l'escola en unes obligacions respecte a la llar en què no ho són els nois. Moltes joves d'aquells anys han manifestat que els nois no feien mai les feines domèstiques i <<ho trobaven normal, natural, perquè ni el meu pare ni els meus oncles tampoc no ho feien...>><sup>89</sup>. Així, en cas d'existir "l'ajuda" en la realització d'aquestes activitats gairebé sempre provindrà d'altres membres femenins de la família o a través de persones assalariades (dones-cangurs, treballadores domèstiques...) o de serveis socials.

Els personatges femenins que representen millor l'*estereotip tradicional de mestressa de casa* són la Patrícia i la Judit, és a dir, la generació anterior a la de la Natàlia. La seva, en canvi, ens ofereix dos models: mentre la Sílvia i les seves amigues són les típiques mestresses de casa, la Natàlia i l'Harmonia són *mestresses de casa presents en el mercat laboral*. Per tant, es podria afirmar que la novel·la reflecteix els canvis socials que a poc a poc s'estan introduint en la societat catalana entre una generació de dones i l'altra.

S'han verificat tres tipus de *tasques domèstiques*: les relacionades amb la cura i criança de les criatures, les feines de manteniment de l'habitatge i, finalment, les d'administració i gestió. Durant la postguerra era habitual que la burgesia i la classe mitjana-alta de l'Eixample tingués servei domèstic que visqués amb ells. A casa de la Natàlia i en Lluís tenien dues criades ( l'Encarna i una cuinera). En aquestes circumstàncies, la mestressa de casa dirigia el servei, l'administració i la gestió.

L'autora reflecteix la varietat de treballs que es realitzen en la llar. En efecte, a través de l'esmorzar del nucli familiar de Sílvia Claret observem en què consisteixen les *feines diàries d'una mestressa de casa de la burgesia barcelonina* durant els anys 70, els comportaments patriarcals que s'hi donen, i la quotidianitat, la reiteració i la simultaneïtat del treball domèstic. La majoria tenen servei domèstic, com la Felisa, la interina, que dorm fora de la casa però hi treballa tot el dia. A les vuit del matí arriba amb el pa i <<La Vanguardia>>. Mentre la Felisa preparava l'esmorzar segons indicacions de la mestressa, la Sílvia despertava en Màrius i en Lluís, i després estenia la confitura de maduixa a les

---

<sup>89</sup> Roca (2001, pp. 131).



torradetes del marit, tal com li agradava. En acabat d'esmorzar elaborava la llista dels encàrrecs que la Felisa havia de comprar al supermercat o a la plaça.

<<En Lluís tenia la dèria de llençar la roba interior per terra a mesura que avançava cap a la cambra de bany (...) Li agradava canviar cada dia de muda i dos cops de camisa, al matí i a la tarda. Els colls, amb el frec de la pell, s'embruten, deia a la Sílvia. Però les camises d'en Lluís que la Sílvia tirava a la rentadora eren impecables i no calia passar-hi abans el dit amb la crema especial per a colls i punys que anunciaven a la tele. (...) Mentre s'ajupia [la Sílvia], va veure un forat a la moqueta, <<tan net i no és capaç de llençar la cendra al cendrer>>. (41-42;50)

Altres feines que comportava el treball domèstic que no ocupaven el mateix temps ni la mateixa periodicitat<sup>90</sup> també hi són presents. A tall d'exemple, la roba dels homes la compraven les dones juntes (les amigues del col·legi) i així aprofitaven per anar a berenar.

També es fa palesa una *crítica al treball domèstic* que per obligació social han de realitzar el col·lectiu femení. En el següent paràgraf, les dones de la burgesia barcelonina es queixen del treball domèstic i que els homes no comparteixen aquesta feina. Malgrat les protestes, no es planteja cap actitud de trencament:

<< ... ells rai, deia la Sílvia, tot el dia són fora de casa. Nosaltres, que hem de carretejar les criatures d'un costat a l'altre, féu la Teresa. (...) La Merche digué a la Teresa, tinc els xiscles de les criatures dins dels timpans de les orelles, em passo el dia netejant candelles i traient pixums.>> (221-222)

La concepció i el disseny de l'espai domèstic d'en Lluís i la Sílvia es executada sota les ordres i els criteris de l'home, però la veu narradora ens fa saber que el manteniment de la casa (netejar, comprar, cuinar, rentar i planxar la roba...) és un treball reservat a la Sílvia i, per extensió, a les dones. Dedicar-se a preservar l'*standing* és un treball de dones<sup>91</sup>. I en qualsevol cas les tasques quotidianes de la llar sempre es presenten com a esgotadores, alienants i absurdes, característica que -segons Charlon (1990)- és comuna a les obres literàries de totes les novel·listes catalanes de la postguerra. De fet, en Lluís <<volia la casa polida, una casa sempre a punt per ésser fotografiada en una revista de decoració, com deia

---

<sup>90</sup> Cal tenir present que hi ha activitats del treball reproductiu que són diàries, altres setmanals, mensuals, etc. (Ascón i altres, 1988).

<sup>91</sup> En l'actualitat el manteniment de l'espai construït encara és una funció que desenvolupen majoritàriament les dones en les societats desenvolupades, encara que hi hagi escassa consciència social (Durán, 1998).

ell>>. Segons la veu irònica de la narradora, <<calia mantenir la casa, reducte de l'amor perdut, en una aparença notable >> (216).

La col·laboració masculina en el treball domèstic es pot qualificar de nul·la, perquè ni tan sols és ocasional ni es redueix a alguna tasca molt concreta. En Lluís no se'n preocupava, del treball domèstic, ja que <<tenia molta feina i el *bricolage* no era del seu tarannà>> (215). I és més, les regles morals de l'època eren assumides i recolzades - conscientment o inconscientment- pels homes i una majoria de dones, especialment de la burgesia catalana, al considerar i acceptar que les criatures s'han de criar amb les mares i no pas a les guarderies o tenint una “*baby sitter*”. En aquestes circumstàncies, és evident la *càrrega mental* (Coutras, 1988) afegida que suposa per a elles la realització de totes les activitats derivades del treball domèstic si ho comparem amb els homes i el seu comportament-patriarcal dins la llar.

L'experiència vital de dues generacions ens ha permès copsar una part de l'*evolució tecnològica d'utensilis domèstics* que creiem importants per ambientar les distintes èpoques. Un exemple és la utilització del braser en les cases riques durant els fredolencs nadals de postguerra, quan la Natàlia i en Lluís eren petits. En els anys 70, en canvi, la burgesia i classe mitjana-alta barcelonina ja té per costum utilitzar la rentadora i el rentavaixelles, les remors dels quals són escoltats per la Natàlia a través del celobert. Durant aquella època, les dones burgeses van posar de moda les reunions del “*Tupperware*”. Segons la novel·la, els avantatges d'aquest objecte domèstic –signe de modernitat entre les dones- són les següents: <<va millor que el paper de plata, més pràctic, més barat, a la llarga, i hi cap el líquid i tot.>> (221). Finalment, la Natàlia fa ús del “*kleenex*”, evidenciant que s'inicien canvis en altres tipus d'hàbits tradicionals.

S'han constatat *característiques de gènere en l'acte de comprar*. Són les dones les que s'encarreguen de comprar la major part dels objectes necessaris per al desenvolupament de la vida quotidiana, especialment la roba i el menjar. Quan alguna vegada, la Sílvia i en Lluís van anar a veure a Londres la Natàlia, les que sortien de compres i museus eren elles dues. Abans de tornar a Barcelona, la Natàlia havia adquirit a Londres una faldilla llarga de pana negra per a ella i els regals per a la Patrícia i l'Encarna

(29). Són les dones, també, les que s'encarreguen d'anar a comprar el menjar per les festes de Nadal, com en el cas de la Judit que regira botigues en el mercat de la Boqueria, xarcuteries bones de Barcelona i era la que preguntava les darreres novetats a les *Mantequerías Leonesas* i encarregava a *can Prats i Fatjó* les neules i torrons(180). I no oblidem que moltes dones compren la roba dels seus marits.

Al llarg de la novel·la sovint se'ns especifiquen algunes *receptes culinàries*, totes elles elaborades per les dones. Durant la postguerra, pel sopar de la nit de Nadal, les dues mestresses de casa, la Judit i la Patrícia, feien els fiambres, més gustosos que no pas els de les botigues. Per fer-los, es tancaven a la cuina dels Miralpeix uns dies abans i hi feinejaven sense deixar entrar ningú, tret de les minyones. Un cop enllestits, la família entrava per admirar-los i els col·locaven en unes safates de plata damunt la taula com si fossin peces de museu. Deixem que la veu narradora ens els descrigui:

<<N'hi havia un que era llom farcit d'orella de porc, pit de gallina, carn picada de porc i de vedella barrejada amb tòfones, un altre que era un coll d'ànec farcit de carn picada, ou dur i tòfones, també hi havia carn freda farcida de pernil dolç i cansalada, rostida uns dies abans.>> (174)

Tant a la Natàlia com a la Sílvia els hi agradava cuinar i intercanviar-se receptes de menjars com el pollastre rostit (11), el llom amb ametlles (61) i els peus de porc.

#### **8.3.4.5.- La sexualitat**

La lectura d' *El temps de les cireres* fa palesa que per la generació del pare i de la mare de la Natàlia (Miralpeix i Claret), l'organització familiar vigent de la burgesia i classe mitjana catalana continuava basant-se, un cop més, en l'estructura patriarcal. La submissió i obediència a aquesta jerarquia es pot constatar en diversos aspectes i personatges de la seva vida quotidiana. Poques pensaven que podien rebel·lar-se. Una situació habitual on s'evidencia aquesta submissió és a l'hora d'*escollir promès* o marit, tot i que no és el cas de la Patrícia amb l'Esteve: pubilla d'una casa tan bona com era cal Casamitjana i, malgrat

l'amenaça del seu pare de desheretar-la, la Patrícia s'hi va casar i va tenir tot l'aixovar i el que li pertocava familiarment.

<<El vell Miralpeix el definí [a l'Esteve, el promès] amb una sola frase:<<És un gandul.>> <<Amb què compta>>, preguntava a la Patrícia, <<que no veus que es vol casar amb tu per la fortuna?>> (76).

Dos anys abans d'esclatar la guerra, es van traslladar a Barcelona a la casa que la mare de l'Esteve li havia deixat com a herència (a la Gran Via entre Bruc i Girona). Poc després, la Patrícia fou *desheretada pel seu pare* –a l'igual que la seva germana i germà- *perquè no tenia criatures*, però, el vell Miralpeix poc abans de morir-se va modificar el seu testament:

<<deixava la casa de Gualba per als dos fills grans, la Patrícia i en Joan, i a la Paquita [les velles del poble deien que era una puta], la petita, uns boscos del Turó de l'Home>>(80).

La masia de Gualba amb el temps va patir un procés de decadència i enfonsament, fins que l'Esteve Miràngels va vendre la part de la Patrícia al seu cunyat, en Joan Miralpeix, el qual la hi comprà perquè no volia que la seva germana es morís de gana (80). Aquí, implícitament, M.Roig, reflecteix la *incapacitat jurídica de la dona casada* respecte al seu marit, és a dir, que elles continuaven totalment subjectes a la potestat del marit.

S'ha constatat la *violència masculina en la llar* especialment des del punt de vista sexual. En Joan Miralpeix quan era petit observà pel forat del pany de la porta com el seu pare violava la minyona (Remei):

<<Per què el seu pare havia lligat la Remei al capçal del llit i semblava com si li gratés l'esquena mentre anava a cavall? El que grinyolava era el llit, potser tenia les molles fluixes. El Sagrat Cor que hi havia al capçal (...) avançava i reculava, i en acabat es movia a petits intervals, com si el sacsegessin. El zim-zam depenia del pare, de si gratava l'esquena molt fort, o del somiqueig de la Remei. Per què anaven tots despullats i ell li deia, quieta, quieta, muleta meva? Per què la Remei feia un xiscle que no sabia si era de plorar o de riure i era com la Pintada quan el gall la rondava? >> (183-184).

L'endemà el noi va rebre una pallissa de mans del pare (*maltractes*)<sup>92</sup>, la qual cosa evidència el poder de l'autoritat patriarcal. Ja vell, en Joan Miralpeix el van haver de treure del Cafè de l'Opera perquè havia agredit sexualment (<<li va donar un petó als llavis>>) una nena de catorze anys que s'estava menjant un gelat (261). És el mateix personatge que en els anys 60, recordem-ho, volia denunciar la seva filla per avortament.

Coincidim amb Dupláa (1996, pp.115) que l'eix temàtic que uneix tots els personatges de la novel·la és la *repressió sexual* i, de nou, la manca d'amor. En aquella època els nois i, especialment, les noies no rebien una educació sexual. La sexualitat, en general, era un tema tabú i, per tant, no se'n sabia gairebé res. Les dones tenien un desconeixement absolut de tot el que feia referència al seu cos i al de l'home que, a la vegada, era tan ignorant com ella. Com bé afirma Roca (2001), les mares tenien per costum silenciar el tema i tampoc parlaven massa sobre l'amor. La Patrícia ignora tot el que fa referència tant a la seva pròpia sexualitat –i per suposat, la masculina també– com sobre l'amor o la vida. A través de la descripció –fil per randa– de la seva nit de noces (primera relació sexual), amb la consegüent decepció, M.Roig ens mostra, amb una certa dosi de ficció, la repressió sexual que va viure la generació anterior a la d'ella (78-79).

Un altre dels trets més característics de l'època era la *dobla moral sexual* que practicaven bàsicament els homes, especialment els burgesos. Les dones de la burgesia socialitzades en la procreació, van ser educades per a no mostrar els seus sentiments i per a comprendre els excessos dels marits, que mantenien <<querides>> i s'escapaven, d'amagat, al Paral·lel (Roig, 1991, pp.152). Una constant en l'amor dels homes serà la seva infidelitat, malgrat estar casats i ser catòlics practicants. Al costat de la dona legítima, l'home casat manté una amant. La funció d'aquesta és lleugerament diferent a la de l'esposa-mare: ha de procurar el plaer i el descans del "guerrer". Certament, a excepció del pare de la Natàlia i de la generació jove (en Màrius), tots els personatges masculins de la

---

<sup>92</sup> Aquest fet ens indica que l'autoritat patriarcal també la patien els nois adolescents o joves de la família. Cal tenir present que la subordinació i obediència a l'autoritat paterna per part de les dones es per a tota la vida i, en canvi, per als nois és temporal, fins que arriben a l'edat adulta. Convé tenir present que la historiadora Lerner (1990) assenyala que una de les maneres d'exercir l'autoritat patriarcal sobre les dones en les societats humanes ha estat controlant la seva sexualitat.

novel·la són infidels o mantenen relacions adúlteres<sup>93</sup>. El vell Miralpeix (pare de la Patrícia i d'en Joan) no solament havia tingut diverses amants sinó també fills i filles il·legítimes a Gualba i a Sant Celoni (79). Òbviament, el seu fill, en Joan, segueix els costums sexuals del seu pare (186) i també freqüentava de jove els prostíbuls fins que es va casar amb la Judit. Fins llavors no creia en l'amor i pensava que les dones eren bestioles. Quan va conèixer la Judit, va considerar que l'amor era una cosa i el sexe una altra: <<el sexe eren escenes brutes i tristes>> (186) i sovint l'identificava com a pecat. La Judit, en canvi, creia que el sexe i l'amor es podien ajuntar, i el va estimar com la flamada: era sexe i idea alhora; era l'únic alè de vida que va tenir després de la guerra. A partir de la nit d'amor al Cau Ferrat de Sitges, va gaudir de l'amor i el sexe amb la dona que estimava, i que el podia fer feliç. Mentre va viure la Judit, no va tornar als prostíbuls, tot i que els seus amics de la penya comentaven entre ells sobre les noves adquisicions de *madame* Rita<sup>94</sup>. En definitiva, manté unes relacions amoroses diferents (a la de la Patrícia i l'Esteve; la Sílvia i en Lluís) ja que representen la "passió amorosa".

El seu cunyat, l'Esteve, també va tenir amants, fins i tot va prendre la "fulana" al senyor Claret, el pare de la Sílvia. Es tractava de l'actriu que es deia *Dorita* i que ballava rumbes a la *Bohèmia*, quedant-se nua en l'escenari. Segons la mateixa Patrícia, l'Esteve es va enamorar d'ella i fins i tot li va dedicar un llibre de poemes que es deia *Sonets a Teresa*<sup>95</sup>. En aquella època Dorita era considerada:

<<la rumbera típica y cálida de la República Dominicana. (...) Havia nascut a la Barceloneta (...) La Dorita no arribava ni a la sola de les sabates de la Raquel Meller, que era divina quan cantava allò d'*El Relicario*, a l'Arnau >>(88).

Als homes de la generació de la Natàlia, com en Lluís, arquitecte amb renom, acostumen a tenir diverses amants prostitutes alhora perquè no s'engelosissin (55). Encara que la Sílvia sap que el seu marit li és infidel en cap moment es planteja la separació o el

---

<sup>93</sup> L'Esteve es casa amb la tia Patrícia no per amor sinó per la seva fortuna; en Lluís es casa amb la Sílvia perquè admirava el seu pare arquitecte i la seva obra.

<sup>94</sup> El prostíbul que freqüentaven en el Paral·lel.

<sup>95</sup> La pròpia Patrícia ens explica que com a l'Esteve no li <<agradava el nom de Dorita, el canvià per Teresa, <<tot recordant la Teresa de *La Ben Plantada*>> (89).

divorci<sup>96</sup>, prefereix preservar les aparences i mantenir la institució familiar o matrimonial. També en Ramon, el marit de la Merche (amiga de Sílvia) té moltes amants (196). I l'Emilio abans de tenir relacions amb la Natàlia, tenia fama entre els amics d'haver tingut diferents amants i poca moral en qüestions de relacions afectives (117).

Hi ha poques referències de la generació d'en Màrius: el seu amic ha tingut relacions amb una dona de quaranta anys (Roser Roura) que fa l'amor meravellosament en comparació amb la Lola, la seva promesa actual.

En tots els casos, es tracta d'una *infidelitat crònica*, erigida en principi de la vida conjugal, proclamada com l'exercici normal de la llibertat masculina. Malgrat aquesta actitud, la majoria de personatges femenins creats tant per M.Roig com per les novel·listes catalanes posteriors a la Guerra Civil, no poden evitar de creure en l'amor (Charlon, 1990, pp.139).

Encara que l'heterosexualitat s'imposa com a forma de sexualitat dominant, també se'ns fa palesa l'*homosexualitat masculina* entre l'Esteve i el Gonçal, descoberta per la Patrícia un dia qualsevol al tornar a casa més aviat del compte i de la que se sent avergonyida.

D'altra banda, els homes encara que siguin teòricament hostils al franquisme, s'adapten molt bé a les traves imposades a la llibertat femenina: que les converteix en éssers sotmesos, sense autonomia ni llibertat. En general, assumeixen les màximes del règim franquista. Demanen a les dones dues qualitats: submissió i absència d'intel·ligència. En Lluís comenta: <<Si et cases amb mi has de deixar el ball: ella el deixà >> (44). Aquesta submissió que es demana a la dona sovint porta a viure les relacions conjugals com una relació paterno-filial. Sílvia és el model de *dona-objecte*; és l'esposa de l'home "triomfador" i, per tant, simbolitza un signe exterior de riquesa i d'èxit. Quan Lluís es casa amb ella significa per a ell la prova del seu èxit social: és jove, guapa i la filla del seu soci. Un cop casats, ella acumula les funcions d'objecte i de criada. Així es reflecteix, literàriament, el costum de la burgesia catalana de considerar les seves *filles com objectes*

---

<sup>96</sup> En aquella època encara no existia una legislació sobre el divorci.

*d'intercanvi en un mercat*, la qual cosa porta a valorar excessivament la bellesa i l'aspecte físic –úniques qualitats apreciades en el mercat- per tal d'aconseguir casar-les amb aquell que més ofereixi. Les excursions que la parella realitza a Perpinyà permet a l'autora ironitzar sobre el que significà "l'alliberament sexual" en els darrers anys del franquisme. Només els homes de la seva colla d'amistances senten interès per les pel·lícules pornogràfiques, sota la mirada irònica o perplexa de les dones. Per tant, "l'alliberació sexual" no ha aportat gran cosa a les dones.

Tot i constatar una alliberació dels costums, de fet, *no han canviat pas les regles del joc en les relacions entre homes i dones*<sup>97</sup>. Les dones es veuen com a objectes sexuals que s'agafen o es deixen o sobre les que s'exerceix un dret de propietat. Res no ha canviat. Potser el que sí s'ha transformat progressivament durant el franquisme és la possibilitat de parlar de sexualitat.

#### **8.3.4.5.1.- La sexualitat de les dones**

Segons Charlon (1990), una de les característiques de la narrativa femenina de la segona generació de la postguerra, la dels anys 70, és la de denunciar l'ordre moral imposat a les dones pel franquisme, en què jugà un paper fonamental l'Església. La reserva i el pudor són els dos imperatius morals més importants imposats al sexe femení. I la por del que diran i la religió són dos factors de pes considerable que sovint indueixen a comportaments d'autocensura. És, precisament, en les novel·les que escriuen les dones educades en la rígida moral franquista on surten els traumes provocats per aquesta moral ja que estan farcides d'experiències que no són sinó el record dolorós d'una adolescència reprimida.

---

<sup>97</sup> Una excepció és l'amor entre la Kati i el Patrick: és la història d'un amor ideal entre una dona i un milicià (combatent de les Brigades Internacionals), dos éssers iguals que defensen el mateix ideal de construir un món nou.



Des d'aquest enfocament, *El temps de les cireres* incorpora també les vivències de la pròpia autora respecte a la moral imposada pel franquisme a través dels col·legis religiosos que abundaven en lliçons morals, sermons amenaçadors i confessions inquisidores, tot i que creiem que no és la seva obra de ficció més prolífica en aquest aspecte. La Patrícia, la Sílvia Claret i el seu grup d'amigues d'escola de monges, són personatges que expressen literàriament el profund malestar que sentí una generació que va sofrir un rentat de cervell en el qual les paraules impuresa, castedat, pecat de la carn eren paraules incomprensibles. I aquesta educació, que assimilava sistemàticament plaer i sexualitat al "pecat", les va traumatitzar i se'n derivaren conseqüències diverses com la incapacitat de viure sense assimilar qualsevol plaer o joia al pecat, el pànic a la sexualitat i als homes (Patrícia). La *por*, doncs, és un dels conceptes clau que defineixen el clima d'aquesta època i podria ser un dels factors explicatius sobre el que va passar amb la Sílvia quan la Natàlia va avortar. També ens ajuda a interpretar l'escena en que la Sílvia rep cada dissabte la visita de les seves tres millors amigues del col·legi; un vespre, que els seus marits han anat a veure un partit de futbol, es posen a beure i es lliuren a un psicodrama en el qual expressen totes les seves velles angoixes i els fantasmes nascuts en els seus anys de col·legi: lesbianisme, sadisme, vergonya.

Aquesta generació de dones, òbviament, van tenir una vida sexual infeliç i insatisfactòria; bloquejades entre la por del "pecat" i la d'estar embarassades, havent de suportar les crítiques o els riscos d'un avortament en condicions abominables; les dones, i encara més les adolescents, només tenen records dolorosos d'aquest període i quan, posteriorment, algunes es converteixen en escriptores hi ha un desig evident de mostrar els prejudicis soferts. Aquestes vivències personals alhora que generacionals estan recollides en el personatge de la Natàlia, la *identitat sexual de la qual passarà per simbolitzar el canvi en la concepció de les dones sobre la sexualitat femenina*. És la veu del jo narradora convertida en nosaltres generacional.

Des del punt de vista sexual i afectiu, mentre la major part de les seves amigues es casen<sup>98</sup> i tenen criatures, ella manté relacions sexuals amb l'Emilio de les quals quedarà

---

<sup>98</sup> La novel·la també reflecteix que les noies burgeses dels anys 60 continuaven casant-se amb homes grans (20 anys més) i un dels "requisits" que encara prevalia per a les noies era el d'arribar verges al matrimoni.

embarassada i haurà d'avortar. La seva història sentimental ens ofereix una visió de les relacions afectives de parella heterosexual durant la dècada dels anys 60 molt sensual i eròtica (110-112), i evidencia un cop més les dificultats de l'adolescència i la joventut a superar la moral imposada. I un cop ultrapassades aquestes dificultats, com se'ls en presenten altres, derivades de voler viure els seus desitjos, que així mateix deixaran la seva empremta: no tenir un espai propi a la ciutat on fer l'amor quan ets jove. No oblidem que l'Emili vivia en una residència d'estudiants, la parella no tenia cotxe i la Natàlia no volia anar a un *meublé* (117). Per això, les seves relacions afectives en la ciutat acostumen a ser furtives – en una portalada-, fetes a corre-cuita i poc relaxants fins que a la fi, un cap de setmana els deixen una casa a Llanvaneres.

La Natàlia, experimentada sexualment i afectivament, ha tingut una vida heterosexual rica<sup>99</sup> si ho comparem amb les protagonistes de les novel·les d'escriptores catalanes analitzades en la nostra recerca al llarg del s.XX. És el primer personatge femení que té una identitat sexual i, és més, en gaudeix. La seva sexualitat ha passat per diversos homes: l'Emili a Barcelona, en Sergio a París i en Giny a Anglaterra. Cadascun li havia aportat una cosa: l'amor de l'Emilio li havia obert els ulls i s'havia iniciat en una presa de consciència; en Sergio representa l'amor feliç i descobreixen juntament el pacifisme, el feminisme i la sexualitat, i amb en Jimmy havia descobert els sentits (17). La Natàlia, doncs, *va practicar l'amor lliure* com la Kati (l'amiga de la Judit) ja que va viure als carrers de París el mític maig del 1968 amb en Sergio i el que això va suposar sobre l'alliberament sexual<sup>100</sup>, el cos i el desig del seu cos (106).

Natàlia es diferencia dels altres personatges femenins per la seva actitud i les seves relacions amb els homes. És l'únic personatge (a excepció de la seva mare, Judit) que viu

---

<sup>99</sup> Un altre personatge femení de la novel·la que representa un model de vida heterosexual rica és l'Harmonia, tot i que tenim una informació més subliminal.

<sup>100</sup> L'anteriorment citada crisi de la família estava vinculada a importants canvis en les actituds públiques a l'entorn de la conducta sexual, la parella i la procreació, tant oficials com extraoficials que es van donar ens els anys 60-70. Aquesta va ser una època d'alliberació extraordinària tant per a la gent heterosexual (sobretot per a les dones com la Natàlia que fins llavors havien gaudit de menys llibertat que els homes) com per a la gent homosexual, a més a més de per a les restants formes de dissidència en matèria de cultura sexual. Una legislació més permissiva a diversos països occidentals va fer més fàcils uns actes fins llavors prohibits i va donar més publicitat a aquestes qüestions. Aquestes tendències no van afectar de la mateixa manera a totes les parts del món, malgrat que idèntiques transformacions poden detectar-se per tot el món <<en vies de modernització>> (Hobsbawm, 1995, pp.324-325).

de manera sana les relacions amoroses. Ella estima. *Creu en la relació amorosa igualitària entre dones i homes*, ja que aquests darrers no són el centre del seu univers, com en el cas de Patrícia i Sílvia. Evoca els seus amics amb afecte i tendresa, com a resultat d'unes relacions sexuals que han suposat una font d'enriquiment a tots els nivells. La Natàlia viu, doncs, plenament la seva sexualitat. És l'exponent d'una altra generació: *la generació del canvi*. Per això, quan retorna a Barcelona no té cap problema en un moment determinat de masturbar-se quan el seu cos ho desitja (244).

La Sílvia, en canvi, com ja hem citat anteriorment, representa un altre model de dona de la mateixa generació que no viu la sexualitat amb plaer. Com a dona-objecte, no tenim notícies de la seva vida sexual anterior a la d'en Lluís. Té una "història de vida" condicionada per la seva submissió i obediència a la jerarquia patriarcal familiar. Consent la infidelitat del seu marit i manté unes relacions sexuals amb ell censurables que tradueixen la dominació de l'home sobre la dona. Ara bé, és un personatge que incorpora aspectes de la sexualitat femenina d'aquella època que cal tenir en compte en el context dels anys 70. Les converses amb les amigues de col·legi remarquen que les dones de la burgesia catalana comencen a controlar la seva sexualitat amb la utilització de *pastilles antiovlutòries* o bé del *diafragma*. Tant en un cas com en l'altre se'ns destaca les immediates conseqüències: les pastilles engreixen i provoquen mal de fetge; el diafragma era <<fastigós>> i a vegades es movia, i et podies quedar <<prenyada>> (194). La Sílvia viu una sexualitat imposada i feridora: el seu marit, en Lluís, com la majoria dels homes, busca en la relació sexual solament el seu plaer sexual i no es preocupa dels desitjos i plaers d'ella.

Segons Charlon (1990), M. Roig és una de les poques novel·listes catalanes que no ha escrit històries de violació, però les seves obres de ficció estan plenes d'*obsessions sexuals* que els personatges masculins imposen a les dones amb absolut menyspreu. En la parella Lluís-Sílvia, per exemple, l'actitud sexual d'en Lluís té el seu origen en la mania sexual del seu pare i avi, comportament sexual que l'autora identifica amb la pel·lícula d'*El último tango*. Una altra obsessió que s'incorpora és la violació legal, autoritzada per la llei i l'Església, en la nit de noces de Patrícia. No oblidem que la violació és el símbol absolut – tant en l'imaginari sexual d'homes com de dones, encara que elles la

identifiquen amb el terror- de l'exercici del poder de l'home sobre la dona. Parlar de violació per les dones és com cridar el refús d'una concepció de la sexualitat basada en la violència i el menyspreu de l'altre. També és cert però que hi ha diferents tipus de violència que moltes dones pateixen a desgrat seu en l'àmbit públic de la societat com, per exemple, quan els homes tiren floretes a les dones pel carrer o la violència derivada de les carícies o els petons imposats a les noies en espais urbans públics (com el cas del vell Miralpeix amb la nena al Cafè de l'Òpera).

Sobre la maternitat de les dones burgeses la novel·la destaca la seva defensa malgrat els inconvenients pràctics de la socialització de les criatures. La concepció social predominant sobre la maternitat comporta no solament la procreació pròpiament dita sinó també l'obligació exclusivament femenina d'educar els infants. Encara que entre elles es queixen d'aquesta feixuga funció, en cap moment se'ls acut plantejar-ho als homes, de manera que siguin feines que es comparteixin. Igualment se suggereix la problemàtica en el cicle vital de la mestressa de casa que, com la Sílvia, quan té els fills grans i estan a punt de deixar la casa o ja ho han fet, s'esdevé una etapa dolorosa per a elles ja que prenen consciència punyent del buit de la seva existència, i per això, algunes pensen en la possibilitat de tenir una altra criatura per omplir-lo.

M.Roig, a l'igual que altres escriptores catalanes coetànies, tendeix a ressaltar el parlar de les dones entre elles, els lligams de tendresa, de complicitat, fins i tot d'amor, que les uneixen. L'harmonia, segons Charlon, és la paraula que defineix el clima de les *amistats femenines*. En la novel·la hi ha relacions de tendra intimitat que podrien derivar a situacions realment lèsbiques. Les reunions de la Sílvia i les seves amigues del col·legi sovint acabaven en unes relacions eròticosensuals entre elles que es poden qualificar de *relacions lèsbiques*:

<<[Mentre feien la pantomima de com renyaven la Sílvia en el col·legi de monges, després d'haver-se begut dues ampolles, la de xerès i la de conyac], la *madre* Socorro besava els llavis de la Sílvia i la consolava, li descordava els sostenidors estripats i li acariciava les sines (...) La Merche feia de dimoni, amb banyes i cua i estrafeia una cara esgarrifosa (...) el dimoni descordava la brusa de la noia impúdica (...); la Merche besava les sines de la Teresa, *¡vete, vete, diablo, no me hagas pecar!, quiero conservar mi pureza*. La Teresa encreuava les mans damunt del pit, però el dimoni, amb banyes i cua, s'havia llançat damunt de la noia i l'esgarrapava mentre udolava. La besava i li feia mossegades per tot el cos. En un racó, la Dolores acariciava la Sílvia. Tot d'una, la Merche s'aixecà i digué, *niñas*,

*niñas, ¿qué hacéis? ¡Estáis pecando!*, i separava amb fúria la Dolors i la Sílvia que llançaven esgarips de sorpresa.>> (226-227)

Sílvia mantindrà un lesbianisme camuflat amb les seves amigues: els desitjos o pulsions sexuals entre elles són latents quan actuen inconscientment (ajudades per l'alcohol) i en grup, però la repressió sexual vigent en l'Espanya franquista impedeix que les pràctiques sexuals lesbianes siguin acceptades socialment i, per tant, totes elles no les assumeixen ni públicament ni de forma privada. En aquesta societat, l'homosexualitat masculina i, per suposat, la femenina són temes tabús o opcions sexuals silenciades ja que són motiu de vergonya, exclusió i marginació social pels o per les qui ho practiquen. És la por al què diran, la que les indueix a comportaments d'autocensura i a no acceptar el seu lesbianisme. És per tot això que la Sílvia en la vida quotidiana considera que el lesbianisme es quelcom brut, rebutjable i que és una pràctica sexual silenciada –tabú– pels mitjans de comunicació respecte a algunes dones públiques famoses, com ara la Maria Schneider (56).

El personatge femení de la Judit gaudeix de manera plaentera d'una sexualitat plena<sup>101</sup>, ja que la viu no en funció solament de la reproducció sinó també del plaer. I la demostració d'aquesta filosofia és la descripció d'una nit d'amor en l'hotel del Cau Ferrat a Sitges on ella es manifesta sexualment activa i sensual, i ell, en Joan Miralpeix, passiu i inexpert. Judit encarna la dona que viu la sensualitat sense sentiment de culpa ni de pecat, elements tan poc habituals en la societat franquista. I aquesta característica qüestiona la concepció cultural que té la societat sobre les dones. Tant en l'imaginari sexual masculí com femení de l'època, la figura de dona seductora i sensual correspon més a la imatge d'Eva, que s'associa al món del pecat, del perill i, per tant, assimilable a la prostitució. En canvi, l'estereotip de dona que es reprimeix el plaer de la sexualitat, s'identifica majorment amb la imatge de Maria, la Verge, lligada al món de la castedat, a la figura de la dona-mare que ha de tenir la futura esposa. Per això, a partir del moment que ell coneix sexualment la Judit, ja no anirà de prostitutes amb la colla d'amics, perquè ella aconsegueix aquesta funció seductora i sensual alhora, tot i que ho pagarà bastant car amb la seva malaltia.

---

<sup>101</sup> És un dels tres personatges femenins de l'obra de ficció de Roig juntament amb les Marias de *L'òpera quotidiana*, que gaudeixen d'una sexualitat plena. Totes tres, curiosament, no són catalanes. La Judit és

Un altre aspecte de la sexualitat femenina relacionada amb la vida quotidiana que recull la novel·la és l'angoixa que suposa la consulta ginecològica a la major part de les dones i, en especial, en les circumstàncies de la Natàlia: la seva visita té per finalitat informar-se per realitzar un avortament il·legal. Acompanyada d'una amiga, la Blanca, se'ns transmet el nerviosisme d'abans de la visita i se'ns explica que era la primera vegada que la Natàlia anava a la consulta d'un ginecòleg. Feia onze anys, quan li va venir per primera vegada la menstruació, l'havia mirada la llevadora de la seva mare. Un dels objectius de l'autora es narrar les vivències d'aquesta exploració ginecològica, la qual li provoca intimidació i vergonya. També es pretén evidenciar el desconeixement sobre el propi cos i el context social repressiu (148).

D'aquesta seqüència narrativa, la lectora o lector s'assabenta dels mètodes anticonceptius<sup>102</sup> que s'utilitzaven durant els anys 60, que eren: *el coitus interruptus*, *l'ogino i rentar-se*. No obstant, el ginecòleg no els recomana per la seva inseguretat; ell és més partidari de *l'ús de diafragmes* que en aquella època començaven a arribar d'Amèrica i d'Anglaterra, malgrat que la Blanca explica que una companya es va quedar prenyada amb aquest mètode, comentari que no va agradar al ginecòleg (145). El metge li va trobar bolets ("tricomones") i que estava embarassada de tres mesos i no volia arriscar-se a donar-li cap informació o coneixença per poder avortar, recomanant-li tenir la criatura perquè <<els dos que coneixia són a la presó, ara>> (149)

Les dificultats per avortar en l'Espanya dels anys 60<sup>103</sup> es fan paleses en la novel·la en els tres intents, frustrats, d'establir contactes il·legals. Solament a través d'unes prostitutes Natàlia aconsegueix entrar en relació amb una llevadora. Aquestes escenes mostren perfectament la realitat viscuda per les dones que atemptaven directament contra la seva salut: dificultats a procurar-se una adreça, cites en un lloc sòrdid, llevadora que treballa sense condicions higièniques ni cap precaució per reduir el dolor, i sovint la

---

d'origen francès i jueu; les altres dues són emigrants. Existeix una llarga tradició literària de la dona jueva com a desinhibida i sensual (Nichols, 1989, pp.178).

<sup>102</sup> No oblidem que en aquella època entre la població, homes i dones, hi havia una manca d'informació sobre els anticonceptius.

<sup>103</sup> La legalització sobre l'avortament no es va produir fins el 1985 (Solsona, 1996). Durant el "*desarrollismo franquista*" el govern desenvolupà una política de no intervenció pel que fa a la informació i difusió del

pacient té una hemorràgia i està a punt de perdre-hi la vida, com li succeeix a Natàlia. De fet, però, ella és afortunada, perquè el metge que la tracta accepta declarar que és un avortament natural. Ella tampoc tenia problemes de diners, cosa que no sempre succeïa<sup>104</sup>.

Les seves vivències sobre la pràctica avortiva són les següents:

<<Una suor gelada que venia del fons de l'espina i l'embolcallava tota, i després notà molta escalfor i el cor a punt d'estavellar-se, dóna-li coramina, digué l'home dels ulls de corb que no deixava de burxar dins d'ella. Ja no li quedava res, dins del cos, s'havia convertit en una caixa buida que ressonava. Per fi, el corb endinsà un cotó amb les seves urpes, i un altre, i un altre, tot de cotons plens de sang anaren caient per terra. Quan acabà, la Casilda l'acompanyà fins a la porta. Li donà una caixa de sulfamides. Són quatre mil pessetes, va dir.>> (151)

Sovint les condicions de l'avortament eren mèdicament inadequades i, en altres circumstàncies, podien arribar fins i tot a tenir seqüeles psíquiques posteriors irreversibles. En el cas de la Natàlia, tot es va poder solucionar en una clínica privada i amb l'amenaça del pare de denunciar-la a la policia (150-153).

Finalment, per acabar aquest subapartat, remarcar que en el banquet de boda de l'Encarna i en Jaume es descriu una atmosfera andalusa en el sentit d'un ambient desinhibit, més sensual alhora que groller, i no tant encotillat com ambients bàsicament de parla catalana on dominaven més les rígides normes morals. També, amb un xic de "vulgarisme picant". En mig del banquet, per exemple, el regal que es va fer als nuvis va ser una botifarra crua amb un ou a cada cantó, després d'haver ensenyat un plàtan als assistents, motiu pel qual tothom reia (214).

#### **8.3.4.5.2.- La imatge i la valoració del cos**

S'ha observat que de les tres generacions descrites la que té una major preocupació per la imatge, representació i valoració del cos és la de la Natàlia, tant pel que fa a les

---

control de natalitat, la qual cosa a la pràctica portarà a una discriminació contra les dones amb poc accés als mitjans d'informació i distribució legals o semilegals de control de la natalitat.

<sup>104</sup> Més tard, es desenvoluparà el sistema del <<viatge a Londres>>, la qual cosa significarà una discriminació entre les que se'l poden pagar i les que no.

dones com als homes. D'entrada, la veu narradora dóna molta importància a la descripció física i psicològica dels personatges, tant femenins com masculins: és el cas d'en Jaume -el nuvi de l'Encarna (209)- i de la Patrícia. Tot i que ella, per exemple, no havia estat mai bufona i feia les ulleres dels Miralpeix, tenia unes mans meravelloses i tothom les envejava, la descripció sensual de les quals és un dels passatges sorprenents de la novel·la (71).

L'educació que havia rebut en Lluís dels jesuïtes condiciona que tingui cura del cos – i també de l'esperit- i per això, entre d'altres raons, va al Club de Tennis. Vol donar una imatge àgil i jove del seu cos. Però encara és un aspecte de la vida de les persones que està molt *més arrelada entre les dones que no pas entre homes*. Per exemple, la Sílvia i les seves amigues tenen una preocupació molt profunda per la imatge i manteniment del seu cos, constituint-se en un bon indicador (de gènere) del costum après gràcies a la vigència i al domini de la societat patriarcal. Amb aquest objectiu van regularment al gimnàs (on practican sauna o gimnàstica), a la perruqueria i segueixen diferents dietes per aprimar-se, encara que la Sílvia té passió pels dolços:

<<Havia de fer un gran esforç quan encetava un règim per aprimar-se i passava davant d'una pastisseria. La flaire del sucre cremat, la sentor de la llet dolça i de pasta fullada, les lioneses que vessaven de nata, els *marron glacé*, els braços de gitano, nevats de sucre fi, els tortells, els Sarah Bernhardt, els pastissos de coco i crema, els borratxos, els borregos que desprenien aroma de comí... Divendres al matí, la Sílvia només havia pres un iogurt. Estava desesperada, s'havia posat la cinta mètrica al voltant de la cintura, cinc centímetres! S'havia engreixat cinc centímetres! (...) Un iogurt, només, i es moria de gana>> (193).

Les converses femenines en el gimnàs sovint tenen com a referència el seu cos i els mètodes que podrien seguir per mantenir la figura, embellir-la i/o aprimar-la (bombatxos de goma, cremes, etc.), la qual cosa suposava una despesa de diners que només una minoria de dones podia permetre's. Una altra de les preocupacions és el seu envelliment. Com a dones en una societat patriarcal pateixen d'una manera molt més accentuada que els homes els seus efectes físics i psicològics. Els remeis que proposen és fer-se massatges per treure's la cel·lulitis o bé operar-se. Observem com se'ns descriu:

<<Encara tinc els pits joves, jo, pensà la Sílvia en veure les mamelles caigudes de la Merche, que havia tingut quatre fills. Mira la meva panxa, va dir la Merche, la tinc tota clivellada, la carn se'm



trencà al tercer embaràs (...). [La Sílvia] mirà el ventre arrugat de l'amiga, que ara s'havia assegut, el ventre li feia tot de plecs, menuts, sembla un acordió, pensà la Sílvia.>> (196)

La novel·la recull la valoració social, especialment masculina, que provoquen les imatges femenines i les peces interiors de les dones. La seva lectura proporciona moltes seqüències que traspuen sensualitat pel cos femení. En unes ens ho descriu la veu narradora amb la sola descripció d'una part: les mans de la Patrícia (71-72) o en com es posa les mitges (96). En altres, la sensualitat es demostra amb alguna peça interior de dona (les cotilles, el portalligues, etc.) i, sobretot, les connotacions eroticosexuals que desprèn en l'imaginari masculí de J.Miralpeix –i per extensió, de tots els homes- unes mitges de seda de la dona estimada (249-250). El maquillatge de les dones també es profusament descrit, destacant la lascívia en l'acte de maquillar de l'Emilio la Natàlia per a una representació teatral quan encara no són parella i ell l'està seduïnt (109).

La passió sexual entre l'Emilio i la Natàlia en diverses ocasions dóna al text un to luxuriós important. I no diem de les relacions lèsbicoeròtiques de les amigues de col·legi de la Sílvia. També hi ha un personatge femení, el de l'Encarna, que tot el que fa referència a ella és vulgar, ordinari i poc refinat. Fins i tot quan intenta descriure l'embelliment del seu cos o el plaer que suposa donar-se un bany (205), resulta grotesc i esperpèntic, la qual cosa ens fa pensar en una visió classista. Per la seva boda es pinta les ungles de color verd com les de Liza Minnelli a *Cabaret* i el resultat del seu maquillatge suscita un comentari prou eloqüent: <<sembla un pallaso>> (209). Segons Aichouba (1986), Encarna satisfà la tradició però, inconscientment, maquillant-se com ho ha fet desmitifica el matrimoni i mostra la poca alegria que té per casar-se.

### **8.3.5.- L'espai extradomèstic**

#### **8.3.5.1.- L'educació**

Les característiques socials, econòmiques i familiars condicionen l'educació assolida per les persones en aquella època i, en especial, les dones. Es constata que els homes han tingut més oportunitats educatives (més instrucció) que no pas les dones i, per tant, s'ha observat una *desigualtat educativa* per raó de gènere. És el cas de la Patrícia i del seu germà en Joan Miralpeix; també d'en Lluís i la Natàlia. Des d'un punt de vista global, però, es reflecteix com un fet real la tendència a la generalització en matèria educativa de les nenes en els nivells primaris i secundari.

Veiem, ara, quins avenços generacionals s'han donat des d'aquest prisma i quin és el context cultural en què es mouen els personatges de la novel·la. En temps de la República, en Joan Miralpeix es reunia amb els seus amics de la penya per enraonar d'art, de política i de la literatura-document d'en *Dos Passos*, en *Hemingway*, en *Mark Rampion* (amb *Point Counterpoint*). Tenien gustos diversos i discutien sobre un món que somiaven diferent. En aquest context cultural, aquests homes tenien una doble moral que reafirmava el patriarcat:

<<Sabeu que m'han dit? Doncs que *madame* Rita, la que val tres duros, té noves adquisicions. M'han dit, agafeu-vos bé, que hi ha una franceseta que té el forat més fi que una mitja de seda!.>> (161)

El pare de la Natàlia havia tingut contactes amb els arquitectes progressistes del GATCPAC (Grup d'Artistes i Tècnics Catalans per al Progrés de l'Arquitectura Contemporània) que van adoptar una política urbanística, concretada en el *Pla Macià*<sup>105</sup>, que pretenia ordenar de forma racional el creixement de Barcelona i en el qual va intervenir l'arquitecte racionalista francès *Le Corbusier*. El seu itinerari laboraleducatiu es caracteritza perquè va estudiar arquitectura una mica tard, cap als vint-i-cinc anys, aconseguint el títol abans d'esclatar la guerra. Els seus projectes però, es van enfonsar de

sobte. En la postguerra es dedicà a l'especulació immobiliària i s'enriquí fent cases obreres a les zones suburbials de la Verneda i la Trinitat. Té el costum de llegir "La Vanguardia", diari conservador.

Patrícia, la seva germana, en canvi, pel fet de ser dona no havia estat educada ni per al camp ni per a la ciutat, sinó que se la va instruir a saber cuinar, tocar la *Marxa Turca* i fer puntes de coixí. Més tard, es va convertir en *pubilla* de cal Casamitjana (a Gualba) quan en Joan se'n va anar sense deixar petja i es va casar amb el poeta Esteve Miràngels -de família arruïnada per la fil·loxera- perquè era rica.

Els personatges femenins tant de la generació de la Natàlia com de la seva mare han rebut una educació encaminada, bàsicament, al matrimoni. A diferència de les seves avantpassades, Natàlia és un personatge que emprèn una opció de vida diferent a la imposada, ja que per ser subjecte i no objecte, ha hagut de rebutjar "ser dona" tal com s'ha definit en la seva cultura (Nichols, 1992, pp.36). Segurament hi havia en aquella època altres alternatives possibles a la que ella va escollir. La seva opció se situa en els marges del que la societat benpensant considera que són els models adequats d'una noia jove, filla d'arquitecte. Viurà, doncs, un ambient familiar i social hostil per l'itinerari vital, laboral i familiar que prendrà la seva vida. Optarà per ser fotògrafa.

La Natàlia i en Lluís van anar a col·legis religiosos: ella a Jesús Maria i ell als jesuïtes. Es constata la repressió educativa i lingüística d'aquestes escoles<sup>106</sup> i les possibles relacions eròtiques que mantenien les monges amb les noies (225-226). Durant els anys 60, quan la Natàlia va conèixer l'Emilio<sup>107</sup>, ella no estudiava a la Universitat (no se'ns informa de per què). Feia ceràmica, estudiava anglès i francès a l'*Institut Francès*, activitats formatives que només s'ho podien permetre les noies de la burgesia barcelonina. Al matí feia multituds d'activitats però sense una planificació o projecte elaborat. En Lluís havia

---

<sup>105</sup> Per aprofundir en el tema de la ciutat funcional proposada en el Pla Macià consulteu Miralles (1997).

<sup>106</sup> Aquest és un tema recurrent en l'obra literària de M.Roig. Com ella mateixa manifestà els i les de la seva generació van patir diglòssia perquè no van ser educats en català; la llengua parlada i la llengua escrita entraven en fricció. Identificava la llengua del poder amb el castellà parlat en «l'habitable tancat del convent de monges... La llengua castellana (...) jo la identificava amb el llenguatge esotèric de la repressió (Roig, 1991, pp.38).

estat un bon alumne, però havia tingut feina per treure's de sobre la irracionalitat que li havien encomanat els capellans. Odiava la mare perquè no l'encoratjava mai en les bones notes que treia a l'escola, ni el trobava intel·ligent ni brillant. Més tard, va estudiar arquitectura, com el seu pare. No creia en la religió, deia que era per als «badocs, per a les dones, els febles i els fracassats (...) Aquest país és un país de beates.» (54). Tampoc creia en les ideologies, però sí en la raó, la tècnica i el progrés científic. La seva ideologia política era de centre i la mort d'en Puig Antich el va deixar indiferent. Al considerar-se un home europeu i no «carpetovetònic» estava en contra de la pena de mort. Considerava que l'oposició política al franquisme d'aquells anys era obra de «quatre exaltats que surten al carrer [que] faran malbé les coses i no acabarem d'entrar al Mercat Comú» (66).

Des d'un punt de vista educatiu, doncs, la novel·la reflecteix el *tracte diferent entre germans dels dos sexes*. Mentre hi havia interès que el noi estudiés, la noia no calia. Aquesta discriminació era un costum arrelat de generacions enrere, que la República no va tenir temps de canviar i que el franquisme va potenciar i treballar a fons amb l'ajuda de les dones de la Secció Femenina. També se'ns fa palesa l'existència en els anys 70 de la censura en la conversa entre l'editor, Arcadi Segura, i la Natàlia.

En Màrius va a l'institut d'ensenyament secundari i escriu poesia, motiu pel qual es fa del grup de poetes joves d'*El Manifiesto*. És un adolescent que té una base cultural literària elevada: sabia qui era Rimbaud, Baudelaire i Artaud, Vicente Aleixandre i Novalis entre d'altres. Però aquesta generació jove ignora la història i la cultura del seu propi país, Catalunya, perquè el franquisme intencionadament l'ha silenciada i exclòs de la seva formació. Per això, desconeix qui és en Pitarra<sup>107</sup>, segurament tampoc en Russiñol amb el seu senyor Esteve ni què significa el Fossar de les Moreres.

De les novel·les objecte de la nostra investigació, creiem que *El temps de les cireres* és la que conté un imaginari o referent cultural més ampli, la qual cosa també denota les

---

<sup>107</sup> L'Emilio, fill d'una família molt rica d'Almeria, estudiava a la Universitat. Havia començat tres carreres però les havia deixat totes a la meitat.

<sup>108</sup> En la producció teatral de la *Renaixença* destacà Frederic Soler (1839-1895), conegut amb el sobrenom de "Serafi Pitarra", que era partidari del "català que es parla". La producció de Pitarra evolucionà des d'un teatre essencialment popular i humorístic ("gatades") a un de més seriós i més pròxim als Jocs Florals, restaurats en 1859.

conquestes educacionals que les dones han anat assolint al llarg del segle. Certament, la vida quotidiana que M.Roig ens descriu està farcida de *referències culturals*. Pel que fa a les musicals tenim que la generació dels avis i àvies d'en Màrius, durant la II República, pertanyen a una cultura musical clàssica com per exemple, els concerts d'en Pau Casals (160) i en plena postguerra, quan l'Esteve i la Patrícia anaven al Liceu a veure *Madame Butterfly* i *Lohengrin* (87). Els referents musicals dels adolescents dels anys 70, com en Màrius i les seves amistats, en canvi, són fruit de la manifestació cultural característica de la joventut occidental de finals dels anys 60: la música rock. Dos dels cantants més mítics seran en *Jimi Hendrix* i *Janis Joplin*<sup>109</sup>. Les amistats d'en Màrius tenen en el pis cartells amb les seves imatges clavats amb quatre xinxetes i entre ells comenten que les actuacions d'en *Frank Zappa*<sup>110</sup> eren espectacles crítics i molt provocatius. També es parla dels *Rolling i dels Blood, Sweat & Tears*<sup>111</sup>. En aquests context, el “porro” està integrat i la ciutat de Barcelona oferia diferents espais musicals, entre els quals, la novel·la destaca el *Zeleste* (en el barri de la Ribera) on tocava en Toti Soler i on la Natàlia percep el seu distanciament (d'edat, mentalitat i sensibilitat) respecte a la gent jove i a l'espectacle.

Quant a les referències literàries, en Joan Miralpeix és un home culte que coneix la literatura francesa: abans de la guerra havia llegit *Marcel Proust* que li havia regalat el seu oncle Joan Antoni. De Proust havia après <<a estimar les coses no pel que eren sinó pel que significaven>> (188). Més tard, quan va conèixer la Judit estava llegint *El roig i el negre* de Sthendal (186). També hi ha referències al model literari de dona creat pel Noucentisme: la *Ben Plantada* d'Eugeni d'Ors<sup>112</sup>.

També s'han trobat referències cinematogràfiques constants. Per exemple, el vestit de boda de l'Encarna era semblant al que <<duia la Romy Schneider a la pel·lícula *Sísi emperatriz*, li havien dit a Pronovias.>> (86). El cinema, com ja sabem, és una de les activitats de lleure més importants de la burgesia barcelonina dels anys 70 (les anades a

---

<sup>109</sup> *Jimi Hendrix* fou el guitarrista més legendari de l'era del rock que va morir per sobredosi en 1970. *Janis Joplin*, considerada una de les millors veus blanques de *blues* de la història de la música, va morir també en 1970 suposadament per excedir-se en el consum de drogues i alcohol.

<sup>110</sup> Valorat com una de les mentes més lúcides que ha donat la història de la música rock.

<sup>111</sup> Va ser la primera macrobanda de jazz-rock progressiu novedosa dels anys 70, que va deixar una petjada imborrable.

Perpinyà)<sup>113</sup>. La Sílvia comenta amb la Natàlia les impressions íntimes (sexuals) que li va causar la pel·lícula *El último tango*, en versió castellana:

<<¿saps que em vaig quedar d'una peça quan vaig veure que en Marlon Brando feia a la noia –i que tothom diu, quina marranada- el mateix que en Lluís m'ha fet a mi des que ens vam casar? A en Lluís, només li agrada fer-ho per darrera i jo em pensava que això passava a molts matrimonis. Però quan ho vaig veure a la pel·lícula, fora de mi, vaig sentir tant de fàstic...>> (203).

Roig utilitza la memòria visual cinematogràfica com un recurs literari per descriure un personatge, un ambient, una manera de fer, de relacionar-se, etc. Així, per exemple, en la boda de l'Encarna una veu “ambiental” critica que la núvia porti les ungles pintades de color verd, <<com la Liza Minnelli a *Cabaret*.>> (204). I la Sílvia s'enamorà d'en Lluís entre d'altres coses perquè feia la <<mateixa baixada de parpelles que en Clark Gable a *Lo que el viento se llevó*>>.

La vida de la Natàlia també està lligada a una cultura cinematogràfica. La pel·lícula que la va fer enamorar-se del barri de Hampstead va ser *The Collector*; quan aprèn fotografia havia vist *Blow Up* d'Antonioni. Fins i tot l'acció de la novel·la ens remet a un concurs televisiu molt important en l'Espanya dels anys 70 i que, posteriorment, es va exportar a altres països: *Un, dos, tres responda otra vez* (212).

Al llarg de la narració, l'autora se serveix d'imatges culturals que estan immerses en l'univers culturalartístic de la nostra civilització per descriure aspectes de la vida quotidiana dels seus personatges. Com, per exemple, <<l'*Odile del Llac dels Cignes o una adolescent de Degas*.>> (251). En un altre moment, quan en Joan Miralpeix va conèixer la Judit, la veu narradora conta el seu aspecte físic comparant-lo amb el d'una noia <<de pell de neu i ulls de *Modigliani*>> (186). Molts dels seus personatges estan envoltats de reproduccions artístiques: el pis de la Patrícia i l'Esteve conté un *Casas* i un *Nonell* autèntics (74); en el de la Sílvia i en Lluís hi havia reproduccions de *Vasarely*, *Mondrian*, *Hoyland*, *Nicholson* (línies fredes, colors metàl·lics); també hi tenien un *Utrillo*, un *Madrazo* i un *Paul Klee* (60).

---

<sup>112</sup> Per aprofundir en l'anàlisi de la Ben Plantada com a model a seguir per les dones catalanes de principis de segle (a partir de 1911) consulteu Dupláa (1988 i 1996).

### **8.3.5.2.- El treball remunerat**

Al llarg del franquisme la legislació i la mateixa concepció social sobre el treball remunerat femení va evolucionar. I si en la immediata postguerra, no era ben vist que les dones treballessin fora de casa i, per tant, només el realitzaven per obligació les de classes populars, posteriorment, durant el “*desarrollismo franquista*” (1960-1975) el treball femení va deixar de ser una excepció per esdevenir cada cop més una regla, en particular perquè l’evolució econòmica i social de l’Estat espanyol -igual que la dels altres països europeus- exigia un augment de la presència femenina en el món del treball remunerat<sup>114</sup>, especialment en el sector terciari.

Des del punt de vista del món laboral, en *El temps de les cireres* es contraposaran dos tipus de model de dones i homes: per una banda, les actituds i comportaments tradicionals, que representen la continuïtat històrica i que s’exemplifiquen en la parella de la Sílvia i en Lluís, i la generació del seu pare i de la seva mare, malgrat l’excepció de la Kati; d’altra banda, les ruptures vindran representades en les actituds i els comportaments de Natàlia, d’Harmonia i, fins i tot, d’Arcadi Segura.

El treball remunerat femení és vist com un factor d’alliberament per les dones ja que permet la seva independència econòmica i la seva autonomia, encara que no resolgui tots els problemes. De forma implícita i explícita, apareix també com una font de satisfacció personal, de plaer, com un factor d’equilibri, perquè els permet sentir-se vives plenament. Es més, segons Charlon (1990), en les novel·les femenines de finals dels anys 60 el treball remunerat forma part de la vida normal de les dones.

Se’ns ofereix dos models d’*itineraris laboralfamiliars* per la generació anterior de la Natàlia que responen a un patró tradicional (Solsona, 1991): l’activitat laboral s’interromp

---

<sup>113</sup> Segons la novel·la, Perpinyà era l’anomenada “ciudad del pecado”.

definitivament en el moment del matrimoni (Judit) i les dones que no han treballat mai en el món laboral (tia Patrícia). La generació de la Natàlia, en canvi, presenta quatre possibles models: les dones que no han treballat mai (algunes amigues de la Sílvia), les que no han deixat mai l'activitat laboral (Harmonia i Natàlia), les que interrompen l'activitat laboral per casar-se (Sílvia) i, finalment, les que no han treballat i manifesten el seu desig d'exercitar-ne un i, fins i tot, alguna s'inicia en alguna feina temporal parcial (amiga Sílvia), quan els nens i les nenes s'han fet grans. En canvi, el model de l'Encarna és el de dona de classe popular que ha de treballar per subsistir, i que al casar-se ja gran ho deixa. La seva vida no canviarà massa perquè continuarà fent la mateixa feina però sense cobrar, i no serà independent econòmicament.

Els homes, però, de la burgesia catalana tenien una mentalitat que no permetien encara que les seves dones treballessin fora de casa, com en el cas del marit de la Sílvia. Tot i això, sovint ella i les seves amigues expressen verbalment els inconvenients i les injustícies de gènere de la moral franquista respecte al mercat laboral, la qual cosa constitueix, per ella sola, una prova de la revolta femenina i un dels temes essencials, segons M.Roig, de la novel·la. Paradoxalment, segons la història "oficial" comença a veure's amb bons ulls que les dones entrin en el món laboral, la qual cosa ajuda a augmentar els ingressos familiars i la capacitat adquisitiva, i afavoreix els nous hàbits de consum generats pel desenvolupament econòmic. Simultàniament, cal tenir present que en aquesta etapa de transició cap a una nova societat, s'estava produint un fenomen més general en el món occidental: la segona onada feminista, iniciada als anys 60.

#### **8.3.5.2.1.- Les situacions professionals**

Les situacions professionals de les dones es concentren en uns *tipus de treballs típicament femenins i poc qualificats*. Segons extrèiem de l'obra, les de classe baixa estan, majoritàriament, treballant en el servei domèstic com a minyones (l'Encarna, la Felisa i la

---

<sup>114</sup> Segons Domínguez & García-Nieto (1991, pp.647) les dades són les següents: 8,3 per 100 en 1940 – inferior a la de 1930-, 15,8 per 100 en 1950, 20 per 100 en 1960, 24 per 100 en 1965 i 27,5 per 100 en 1970.



Remei) o, com en diem avui dia, treballadores domèstiques, feina específicament femenina. El canvi de terminologia pot respondre també a una transformació qualitativa: les dones de “fer feina” ja no dormen a la llar dels amos com era el costum tradicional, com en el cas de la Sílvia. També se’ns informa de l’existència, ja en els anys 60, de dones de “fer feines” per netejar els bars. La majoria d’aquesta mà d’obra (barata, il·legal, etc.) eren dones immigrades, d’extracció humil, que no tenien estudis ni possibilitats de treballar en altres activitats. Sabem que un gruix important de la població femenina de classe baixa i mitjana treballarà com a secretària i/o mecanògrafa, tot i que no és un model recreat literàriament per M.Roig. Un altre ofici que apareix sovint en *El temps de les cireres* és el de la prostitució i és recurrent en les diferents èpoques que recrea literàriament Montserrat Roig. No obstant, en cap moment caracteritza les condicions de vida i de treball d’aquest ofici.

Quant a les noies de la burgesia barcelonina o, fins i tot, de la classe mitjana, en canvi, es dedicaran a professions liberals com: pintora-escultora i mestra (Harmonia), fotògrafa (Natàlia), ballarina (Sílvia), professora de piano (la Judit de jove), infermera, cangur de criatures (*baby sitter* com deien les dones de la burgesia), perruqueres.

Les situacions professionals dels homes, en canvi, són més qualificades i variades: arquitecte (en Joan Miralpeix i el seu fill, Lluís), ginecòleg, sastre, decorador o dissenyador, aparellador, delineant, fotògraf marí, directiu d’empresa (en Mateu, directiu de la Roca), poeta (l’Esteve), editor (Arcadi Segura), taxista, obrer de “La Maquinista”, treballador al moll, escombriaire i estudiant-“señorito”.

*La professió representa una referència temporal:* ella correspon al present pels homes (el que ells són) i al passat per a les dones (per a mostrar el que elles han sigut), menys en el cas de Natàlia, Harmonia i Encarna. Solament els personatges masculins són arquitectes (J.Claret, J. Miralpeix i Ll. Miralpeix) i no oblidem que l’arquitectura simbolitza la solidesa (Aichouba, 1986).

Convé citar la història laboral del poeta Esteve perquè ens evidencia el funcionament d’una part de la vida quotidiana d’un matrimoni realitzat per conveniències econòmiques.

Representa una classe social en extinció ja que rebutja tota activitat laboral a causa del seu suposat origen noble. Viu de les rendes de la seva dona, sense professió real.

#### **8.3.5.2.2.- Les condicions socials del treball remunerat**

Els homes de la burgesia barcelonina dels anys 70 (cas d'en Lluís), com ja hem citat anteriorment, encara es mostren hostils al treball remunerat de les dones casades i més quan són mares, malgrat que un sector important d'elles manifesten la seva voluntat d'entrar en el mercat laboral (actitud diferent a feia uns anys).

En la novel·la constatem *tres històries laborals* que corresponen a dues generacions: la de la protagonista, Natàlia, i la dels homes del nucli familiar (en Joan i el seu fill Lluís). La veu narradora ens explica la *vida laboral* de la jove Natàlia, caracteritzada pel fet que no sabia el que volia fer i va provar molts tipus de feina, mentre les seves amigues es casaven (138). Més tard, es consciencià que havia de tenir un ofici propi. Educada en la narració d'imatges gràcies a Harmonia, aprendrà fotografia en la seva llarga estada a Londres, amb l'oncle d'en Jimmy, Mr.Philip Hill<sup>115</sup>. Aquest li va donar més que ningú en aquest món: la va educar en una professió, la fotografia, ensenyant-li a argumentar una fotografia i a donar valor a una imatge (17-18) i, per tant, li proporcionà les eines per guanyar-se la vida. La fotografia és un art que fixa el temps, els esdeveniments, la vida. És un art testimoni d'una mirada, la de la Natàlia, que a través d'ell mostra el que ha vist, el que ha comprès i fa compartir la seva coneixença.

Natàlia és un personatge modern que, a l'igual que Harmonia, realitza una professió tradicionalment poc femenina i es desmarca dels altres personatges femenins, ja que pertany a una categoria de dones amb independència d'esperit i d'acció. La seva professió li permet ser independent, mirar al futur i no al passat com altres personatges femenins (Judith i Sílvia) que van deixar les seves professions per casar-se. Ella rebutja el destí

---

<sup>115</sup> Ell s'havia especialitzat en la fotografia marina i s'havia passat mitja vida amb els bacallaners que navegaven pel nord d'Anglaterra i per les costes de Noruega.

traçat a les dones, vol decidir per ella mateixa el que vol fer. L'endemà d'arribar a Barcelona la Natàlia, fotògrafa, fa un pensament i projecta el seu futur laboral a la ciutat. Es belluga per buscar una feina i, així, aconseguir independència econòmica amb la finalitat de trobar un pis, petit, per a ella sola (29). Amb aquest objectiu entra en contacte amb Harmonia i amb Arcadi Segura, el qual li encarregarà una sèrie de fotografies per a la seva editorial i li promet contactar amb el cap de redacció d'una nova revista que havia de sortir públicament al poc temps (109). Tot i això, en la novel·la el futur professional de la Natàlia resta obert i, possiblement, tindrà una feina de *free-lance* amb el seu ofici de fotògrafa.

Una de les feines característiques que algunes dones burgeses i de classe mitjana realitzaven ens els anys 70 era la venda comercial dels anomenats "*Tuperware*", feina que presentava dues avantatges importants: permetia una flexibilitat horària i eixamplava el ventall de relacions socials. Era una activitat laboral que proporcionava i consolidava xarxes de relació social entre les dones. La mateixa autora ens explica les condicions d'aquesta feina: es reuneixen les coneixences (amigues del col·legi) en un berenar, que costea la treballadora, a canvi de rebre una comissió per la venda i fer un regal a la mestressa que posa la casa. (222)

Volem assenyalar que la doble jornada (domèstica i assalariada), element característic del treball de les dones, és més habitual en aquest context del "*desarrollismo*" que no pas en la postguerra, no solament entre les classes populars, sinó també entre les classes benestants i professionals. No obstant, aquest aspecte no està tractat ni de forma implícita ni explícita en la novel·la<sup>116</sup>.

L'altra història laboral mostrada és la d'en Joan Miralpeix (pare de la Natàlia) com a arquitecte. És narrada per la jove Natàlia amb un to crític i sarcàstic, ja que la seva història va formar part de l'*especulació immobiliària* dels suburbis barcelonins durant els anys 60, quan els immigrants se'ls treien de les barraques (139).

---

<sup>116</sup> Potser una biografia sobre aquesta escriptora ens ajudaria a interpretar aquestes significatives absències des d'un punt de vista actual.

Estem d'acord amb Aichouba (1986) quan afirma que la visió parcial que dóna del seu pare es justifica per la voluntat inconscient de combatre a través d'ell allò que ella veia de corrupció en la societat i també de la burgesia catalana. Pels voltants de 1960, s'associà amb en Joan Claret, el pare de la Sílvia, i ambdós van muntar una immobiliària que va construir grans hotels en la Costa Brava. En 1961, eixamplaren el negoci i posaren una sucursal a Lloret de Mar, localitat on va succeir l'accident que va significar el seu enfonsament professional. Transmetrà al seu fill, Lluís, la professió d'arquitecte, costum molt arrelada en les famílies patriarcals catalanes. En Lluís criticava professionalment el pare perquè no li agradava gens l'arquitectura que realitzava:

<<espais reduïts, colors cridaners a les façanes, balcons estrets, eixides diminutes, estil funcional, rajoles barates, mals acabats, fòrmica a la cuina, empaperats a les parets, canonades que aviat deixen de funcionar... Això és el que demana el mercat, què vols que t'hi faci?>> (139-140)

Se'ns proporciona una idea de com era l'estudi d'un arquitecte en els anys 60 i principis del 70. Treballen per a ell més de vint persones, entre arquitectes, aparelladors, delineants, secretàries, i mecanògrafes i un parell d'estudiants d'arquitectura. Tots plegats dissenyaven els plànols que ell signava. En Lluís es va convertir en un arquitecte amb renom ja que havia projectat i realitzat un xalet dúplex (casa amb celler) que va tenir molt èxit per la zona d'el Vallès. La seva clientela, cada cop més nombrosa, era gent que feia diners fàcilment i que invertia en una segona residència. Estimava la seva professió i li agradava passejar per Catalunya per treure idees de la pròpia tradició arquitectònica. Creia que la masia tenia una distribució d'espais quasi perfecta. Era partidari d'una arquitectura racionalista per a la ciutat de Barcelona, per salvar-la del desastre arquitectònic que suposava la influència gaudiniana. Des d'un punt de vista constructiu, considerava que vivia en un país de retardats mentals i que s'estava a les beceroles. La seva arquitectura simbolitza "l'obertura" d'Espanya, la il·lusió de la llibertat que apareix en l'estil de les construccions.

### **8.3.5.3.- Els espais de relacions socials i les xarxes de relacions personals.**

En general, s'ha trobat que tant els personatges masculins com femenins participen d'un tret comú que és la *coexistència* de dos tipus de relació social: d'una banda, el *model tradicional* vinculat a la comunitat més immediata (la família i la seva parentela més o menys àmplia) i, d'altra, un *model molt més modern* de relació en què la base fonamental és l'amistat i la companyonia i també les relacions derivades del món laboral.

Una de les aportacions fonamentals de la novel·la és considerar l'amistat i la companyonia com un tipus de relació social tant o més fonamental que el parentiu i/o el veïnatge. És a dir, que l'autora atorga un paper fonamental a les relacions d'amistat (bàsicament entre dones). En la generació de la mare de la Natàlia, observem la forta amistat entre la Judit i la Kati; quant a la generació de la Natàlia, cal destacar la relació entre ella i l'Harmonia i amb l'Arcadi Segura. I en la generació d'en Màrius, els seus amics del local de Santa Maria i els d'*El Manifiesto*.

Malgrat que les situacions contemplades són molt diverses, el parentiu serà un dels vincles relacionals importants en l'univers literari de M.Roig. En *El temps de les cireres* cal assenyalar una absència qualitativament important pel que fa al marc de sociabilitat i de la vida quotidiana de les persones: són les relacions de veïnatge (barri) que, com sabem, poden generar relacions d'amistat. El veïnatge i el parentiu encara constituïen els dos marcs més importants d'interacció social i sociabilitat entre les dones, especialment les casades, sense oblidar el seu paper com a sistema d'ajut i, sobretot, de control social (Comas d'Argemir i altres, 1990).

En plena postguerra, quan la Natàlia, la Sílvia i en Lluís (catalanoparlants) eren criatures i adolescents van estudiar el castellà a l'escola, convertint-se així en una llengua imposada en l'espai públic. En l'escola –centre de socialització franquista– s'utilitzava el castellà com a vehicle de socialització. A més a més, era el *primer espai de relació social*, és a dir, on les criatures estableixen les seves primeres relacions personals fora de la família. I en alguns casos, com el de la Sílvia, sorgiran unes relacions d'amistat que

perduraran al llarg del temps i formaran un grup d'identitat pròpia: les amigues del col·legi. En la joventut l'escola o l'institut crearà llaços d'amistat entre l'alumnat i el professorat (relació de solidaritat i ajut entre Natàlia i Harmonia).

La relació afectiva de la Natàlia amb l'Emilio ampliarà els seus cercles de relació social i les seves percepcions sobre la realitat ciutadana que l'envolta. A partir d'aquesta relació coneix els ambients universitaris tensos d'aquells anys, participa en una manifestació estudiantil i és detinguda. Així, entra en contacte amb sectors de l'oposició política i social al règim franquista. Per tant, l'Emilio no solament engrandeix el seu cercle d'amistats, sinó que gràcies a ell coneix altres barris i sectors socials de la ciutat: la porta dues o tres vegades a casa d'uns amics que feien teatre popular pels barris obrers. En definitiva, l'ajuda a descobrir la realitat social d'aquells anys.

#### **8.3.5.3.1.- Les xarxes de solidaritat**

Les xarxes de solidaritat i d'ajuda generades a partir de les dificultats quotidianes donen el protagonisme tan als vincles de parentiu com els de l'amistat. El tipus de conflictes observats són diversos: quan el pare de la Natàlia a través dels "contactes" del seu soci, el Sr. Claret, la treu de la presó; quan va amb una amiga al ginecòleg i després avorta, i quan, després d'avortar, demana ajut a la seva cunyada Sílvia; quan torna d'Anglaterra acudeix als seus amics Harmonia i Arcadi Segura per buscar feina, i no pas a la família; quan el pare va tenir l'"affaire" de Lloret no va ser ajudat per cap membre de la família. Val a dir que quan li succeeix al pare aquest conflicte, la Natàlia i en Lluís eren joves i en aquesta etapa de la vida els lligams de parentiu s'afluixen i són substituïts per les relacions d'amistat. També es podria interpretar com un element més que evidencia la pèrdua del poder patriarcal i les noves actituds menys sotmeses als costums tradicionals.

En definitiva, se'ns proposa un model de relació social d'homes i de dones on *els vincles de parentiu perden protagonisme i en guanyen altres com l'amistat*, que es corresponen més a una societat urbana (postindustrial) i que s'estableixen tant en l'àmbit

públic com privat de la societat. Tot i una major permissivitat, aquest model de relació era transgressor respecte a la normativa social que el règim franquista emfatitzava.

### **8.3.5.3.2.- L'associacionisme**

Un de les objectius que pretén la novel·la és el de reflectir l'existència i el protagonisme social d'una oposició política al franquisme: el moviment obrer i els moviments estudiantils dels anys 60 i de meitats dels 70.

El personatge que exemplifica l'oposició al règim és l'Emilio, que era comunista i ja havia estat empresonat un cop a Madrid. Segons la família de la Natàlia (molt conservadora des d'un punt de vista polític i afí al règim), els roigs eren dolents i cremaven esglésies; el seu pare, no en volia ni sentir a parlar (111). Doncs bé, l'Emilio -com molta joventut de l'època- pensava que la fi del franquisme havia arribat ja que en la vaga d'Astúries es comptabilitzà més de seixanta mil obrers i s'estengué a Lleó i a Bilbao. I creia que aquesta seria l'espurna per fer parar la Universitat.

Natàlia no entra en els moviments estudiantils o en els partits polítics de l'època per iniciativa pròpia, sinó que ho fa per amor o per mimetisme. Com ella mateixa afirma, la seva actitud serà la d'*espectadora dels esdeveniments*. Així podrà retratar la infidelitat, la inconstància, fins i tot la inconseqüència, com a característiques dels homes militants d'aquells anys d'oposició al franquisme de qualsevol tendència política. Més que militant és companya de militant (cas també d'Agnès en *L'hora violeta*). El paper de la companya de militant es fa més nítid quan l'Emilio és a la presó: fidelitat, coratge, paciència, donen a la dona un sentiment d'importància, però es tracta una vegada més d'una missió subalterna (Charlon, 1990, pp. 136).

### **8.3.5.3.3.- Altres vincles de relació personal**

Les *cartes*, el *telèfon* i en menor mesura el *telegrama*, constitueixen els vincles de relació a través dels quals es poden establir contactes personals fora de l'àmbit quotidià, especialment les primeres. Mentre la Natàlia està a Anglaterra té notícies de la família a través d'alguns viatges escadussers d'en Lluís i la Sílvia i d'algunes cartes d'aquesta i la Patrícia, escrites en castellà ja que en els anys 60 encara no era permesa la utilització del català (20-21). Durant els dotze anys d'estada a l'estranger, no va escriure mai al seu pare, tampoc ho va fer ell. Recordem que les relacions entre el pare i la filla eren tan tenses que quan la mare, la Judit, va morir d'un atac de feridura, ella no va anar a l'enterrament, la qual cosa en Joan Miralpeix no perdonà mai.

La relació entre la Natàlia i l'Harmonia, que havia estat mestra de la protagonista, s'havia refredat arran de la seva detenció en els anys 60. Mentre estava a l'estranger, alguna vegada s'havien escrit i sabia que havia canviat d'amant dues o tres vegades durant la seva absència.

### **8.3.5.4.- Els espais i les formes de lleure a la ciutat**

Un dels elements a destacar en aquest apartat és la voluntat explícita de M.Roig de recuperar la memòria col·lectiva dels espais i les formes de lleure de la ciutat de Barcelona. Se'ns descriu la ciutat com part de la nostra memòria alhora que vivint-la es creen llaços afectius amb ella. Es relaciona una part dels espais urbans que recorren els personatges amb la seva història, que enllaça amb la intenció de recobrar part de la Història de Catalunya.

S'ha constatat una divisió sexual de l'espai urbà i de les activitats de lleure dins la casa i també a fora, alhora que Barcelona es va configurant al llarg del s.XX en una ciutat funcional on cada cop més el centre urbà (Gòtic, Ribera, Rambles, Passeig de Gràcia,



Paral·lel) es consolida com un dels espais d'oci i de consum per excel·lència de la seva ciutadania. Encara que el seu ús continua sent *discriminatori i desigual per raons de gènere* per una gran majoria de dones, s'ha pogut observar les *conquestes espacials i les diferències en la mobilitat urbana de les dones entre la generació de la Natàlia i la de la seva mare*.

#### **8.3.5.4.1.- El lleure a dins la casa**

Les activitats de lleure dins la casa dels homes madurs durant la postguerra eren jugar a escacs i xerrar mentre les dones seien a prop d'ells i brodaven estovalles i feien ganxet. Pel que fa a la generació de la Natàlia, observem que quan la Sílvia i les seves amigues del col·legi es reuneixen el diumenge a la tarda amb els seus respectius marits, estableixen *activitats d'oci diferenciades* i, a més, en espais de la casa també diferenciats, la qual cosa ens fa pensar en espais sexualitzats. Mentre els homes s'entretenen discutint sobre assumptes públics en el despatx (218), les dones feien una reunió de *Tupperware*, en el living-room. Més tard, els homes se'n van al futbol i les dones es queden a la casa i s'entretenen xerrant o també jugant a cartes. Òbviament, són comportaments i pràctiques espacials pròpies de la burgesia benestant dels anys 70. Totes elles tenen un tret comú: són activitats de lleure col·lectives i no pas individualitzades.

#### **8.3.5.4.2.- El lleure fora de casa**

Durant els anys 60 i 70, les activitats de lleure fora de casa de les tres generacions, especialment la de la Natàlia, eren: passejar pels carrers cèntrics de la ciutat (Gòtic, Passeig de Gràcia i les Rambles); anar al cinema o altres espectacles com la *Scala*; anar a bars o granges a prendre alguna cosa i xerrar; anar a restaurants, etc.

En el seu passeig pel barri Gòtic, Natàlia evoca els anys 60 quan amb l'Emilio s'aturaven en una tasca del carrer Banys Nous i prenien alguna tapa, mentre ell xerrava sobre la política del país i ella tenia el costum de pagar habitualment, comportament femení poc freqüent en aquella època. A més a ella li agradava l'olor de sardines fregides i de vi emmagatzemat en barrils que feia la tasca (110).

Ja en els anys 70, les dones estaven conquerint els espais públics de la ciutat. Cada cop era més freqüent que dues dones com la Natàlia i la Sílvia quedessin en una bar com el *Samoa*<sup>117</sup> per xerrar. És viu com un espai d'oci i de relacions socials (201) des del qual es pot observar la població barcelonina. Les dones de la generació de la mare també sortien plegades algun cop, sense els marits, com la Patrícia i la Sixta que quedaven per passejar, i entre d'altres activitats anaven a l'*Orxateria Valenciana* i gaudien del plaer d'observar (97).

Fins i tot, un tipus de dones barcelonines passen per l'espai públic de nit (les Rambles) i no transmeten al lector o la lectora la sensació d'inseguretat:

<<La Rambla, en aquella hora [quasi a l'alba], tenia un color blanquinós i la gent que hi caminava ho feia com si somiés. Homes i dones dormien tot fent capcinades a les cadires en filera, i un escombriaire recollia la brossa de la nit. Van seure en una cadira... >> (242).

A meitat de les Rambles (espai urbà d'oci per excel·lència de la ciutat d'aquella època i també de relacions socials), una mica més avall del *Liceu* un dels bars més freqüentats i emblemàtics de la ciutat és el *Cafè de l'Òpera*, on en Joan Miralpeix i la Judit anaven sovint i hi deixaven morir el vespre (259), a l'igual que feien i han fet moltes barcelonines i barcelonins al llarg del temps. Altres vegades, el pare i la mare de la Natàlia, quan eren joves, passejant per les Rambles arribaven al *bar Núria*, espai de relació social freqüentat per la gent jove.

Algunes de les activitats de lleure de la burgesia barcelonina dels anys 70 queden ben reflectides en el matrimoni d'en Lluís i la Sílvia i per extensió al seu cercle d'amistats. Els

---

<sup>117</sup> Avui dia encara s'ubica en una cantonada del Passeig de Gràcia/ Rosselló.

homes anaven al *Club de Tennis*<sup>118</sup>; seguien els *Grand Prix* i els *Fórmula 1* ja que els agradaven els cotxes (54); anaven al *futbol* amb els amics; freqüentava els *bars de la carretera de Sarrià* (alta prostitució), però li agradaven més els cotxes que no pas les dones (55). També estava apassionat pel *cinema*. Com ja hem analitzat, sempre que podien se n'anaven, amb altres parelles d'amics, a Perpinyà o a Ceret. Podien visionar en un sol dia fins a sis pel·lícules (55). Fins i tot, de vegades es reunien tots els matrimonis amics els diumenges a la tarda (o als estius a Pineda) i passaven pel·lícules pornogràfiques. Un dels seus amics, l'Albert Mateu, que representa la nova burgesia enriquida, entre les activitats de lleure que realitza amb la seva parella és la de fer un *creuer per les illes gregues* (regal d'aniversari) (218). En canvi, la Merche i en Ramon tenen una segona residència a Pineda i hi van els caps de setmana. Altres activitats fora de casa eren anar al *Liceu*; anar a *dinar o a sopar a un restaurant*.

Pel que fa al lleure de les dones, la Sílvia representa perfectament les pràctiques espacials de dona burgesa: va al gimnàs, a la perruqueria, de compres amb les amigues i li encanta menjar dolços. De jove, li agradava la dansa, però ho va haver de deixar quan es va casar amb en Lluís per exigències d'ell.

<<L'adéu [de la Sílvia] a la dansa va ser veure *Les Sílvides* pel Royal Ballet de Londres. (...) Ara, quan sentia *Cascanueces* o *El Llac dels Cignes* de Txaiovski, els ulls se li humitejaven>> (44).

El *gimnàs* (sauna) és un espai urbà de lleure en què s'estableixen relacions socials i on es poden generar llaços d'amistat. És un dels escenaris en què les dones donen la seva opinió –lliurement– sobre els homes, les relacions socials i les relacions sexuals de parella. És un espai on la Sílvia es troba amb les seves amigues i mentre xerren entre elles ens assabentem dels seus projectes de vida més immediats i de les seves preocupacions. És aquí on se'ns informa que la Merche i en Ramon tenien per costum anar un cop per setmana (dijous), sense les criatures, a un espectacle o a un restaurant; on les dones verbalitzaran la seva preocupació per mantenir-se en forma i de manera continuada

---

<sup>118</sup> Tot i que en Lluís cada vegada feia menys esport, el Club de Tennis era una de les seves passions. Era un espai on establia relacions socials que li convenien i, per això, ell i la Sílvia van assistir al sopar d'homenatge al president del Club, i no van poder anar al casament de l'Encarna (204).

sotmetre's a diversos règims per aprimar-se, gastant-se molts diners. És també on ens assabentem que la Dolors i la Teresa utilitzen mètodes anticonceptius (les pastilles i el diafragma); on la Sílvia exterioritza el seu desig de tenir una altra criatura i treballar però en Lluís, no ho vol; on s'expliquen les activitats de lleure que han fet el cap de setmana, etc. En la sauna amb els cossos despullats aquestes dones burgeses mostren també preocupació per l'envelliment i enraonen sobre els remeis que hi posa cadascuna.

En els anys 60, la parella jove de la Natàlia i l'Emilio se'n va un cap de setmana a una casa a Llavanes, que els havia deixat un amic. Era la *segona residència* de la burgesia barcelonina en el Maresme i l'espai on la jove parella mantindrà unes relacions sexuals plenes. També se'ns relata algunes de les activitats de lleure d'una parella de joves burgesos ( el pare i la mare de la Natàlia) abans de la guerra quan van anar amb cotxe a Garraf i a Sitges.

I, finalment, en els anys 70, les activitats de lleure que realitzaven els nois adolescents com en Màrius, fill de la burgesia barcelonina, eren escoltar música i reunir-se amb els seus amics. Era feliç anant amb la moto de trial tal com l'havien educat el seu pare i la seva mare, entreteniment molt més habitual en els nois que no pas en les noies (243). Un tret caracteritzador d'aquesta generació és la seva cultura musical sortida del rock. Per a ella els *Rolling Stones* amb el seu *Goats head soup* encara són un grup en alça. Un dels símbols fonamentals generacionals continua sent en *Jimi Hendrix* i en *Frank Zappa*, en canvi, els diverteix per la seva crítica social, l'humor de l'absurd i la sàtira. Tots ells són figures estel·lars dins la cultura musical del rock dels anys 60 i 70, i les seves actuacions sempre anaven acompanyades d'escàndols generats per la tenència i consum de drogues (64).

#### **8.3.5.4.3.- Els espais de lleure a la ciutat**

El carrer, les cases particulars, els espais urbans d'esbarjo (parcs, bars, cafès, restaurants, espectacles, gimnasos, tennis...) són els espais de lleure que ofereix Barcelona

a la seva ciutadania. Malgrat saber que la seva utilització és discriminatòria i desigual per raons de gènere, la veu narradora de M.Roig estableix una diferència qualitativament important entre la generació de la Natàlia i la de la seva mare.

S'han extret dades en aquest sentit. Durant la postguerra, la generació dels pares i de les mares de la Natàlia, els diumenges a la tarda, per exemple, mentre els homes es reunien, les dones sortien a passejar juntes, a prendre alguna cosa a l'*Orxateria Valenciana* i després se n'anaven al *Coliseum* a veure una pel·lícula<sup>119</sup>, abans però hi passaven un documental summament didàctic sobre l'Alemanya nazi. El que és important del documental no és el tema sinó el model d'home que el franquisme imposa a tothom amb una diferència qualitativa, que les dones gairebé sempre han d'estar subordinades al col·lectiu masculí. Veiem quins són el model i l'antimodel que les dones de classe benestants accepten i, sovint, potencien: els *Superhombres* i els *Infrahombres*<sup>120</sup>.

<<Adolescents clàssics i bells, rossos com Parsifals que feien un metre vuitanta, o més, d'ulls blaus i que practicaven l'esport a la vora d'un riu. Tenien la pell tibant, estiraven els seus cossos damunt de la gespa i els raigs de sol els feia ombres. La pell era dura i lluent. Després, venia una altra escena en què sortien els *Infrahombres*, uns presoners russos, espellifats i descalços, que caminaven amb el pas lent cap a un camp de concentració. Eren baixos, malgirbats, lleigs, portaven barbes de dies, arronsaven l'espatlla i semblava que el front els anés a tocar a terra >> (97-98).

Acte seguit d'aquest paràgraf, veiem com l'autora fa prendre consciència al personatge de la Patrícia de la seva pròpia realitat afectiva i sexual. Per tant, hi ha un discurs ideològic que evidencia que la realitat de les dones s'aparta cada cop més del model proposat per l'aparell propagandístic del règim franquista. Però, en aquella època la seva actitud encara era de submissió a l'heterosexualitat, a la doble moral bàsicament masculina i a tot allò que prové dels homes. L'Esteve, el seu marit, té la mirada fosca com els *Infrahombres* que simbolitzen l'antimodel del franquisme o l'antiheroi. Aquella mateixa nit, recordem que, quan arriba d'improvís a casa, s'assabenta de les relacions homosexuals del seu marit.

---

<sup>119</sup> Única referència cinematogràfica de l'autora de què no s'especifica res, potser amb la sana intenció de ressaltar allò que més l'interessava: el documental.

<sup>120</sup> En castellà i en cursiva per la pròpia M.Roig (98-99).

Per a la generació de la Natàlia, nascuda durant la guerra (1938), l'autora proporciona també dues maneres de viure els espais de l'oci ciutadà en la societat del “*desarrollismo*”. Una la de la burgesia catalana (Sílvia-Lluís), que segueix bastant els comportaments tradicionals segons els quals les activitats de lleure són sovint sexualitzades i/o diferenciades pels homes i per les dones, tot i que en fan de conjuntes (anar a restaurants, sortir de cap de setmana, etc.). L'altra, el model de la Natàlia que trenca amb els comportaments espacials de la generació de la seva mare i tia, ja que utilitza sense cap tipus de restricció l'àmbit públic de la societat i, per tant, és un indicador que una minoria de dones de la seva generació es mou per l'espai urbà d'una manera més desimbolta i, fins i tot, hi accedeixen habitualment. Barcelona ofereix a la nostra protagonista, els seus carrers medievals, portuaris i la Rambla per passejar de dia o de nit sola o acompanyada. El Passeig de Gràcia proporciona bars, cafeteries i restaurants per quedar amb les amigues i xerrar. El barri Xinès es tipifica com barri d'oci decadent i míser, on es donava molta prostitució. I el Paral·lel s'identifica com l'espai urbà lligat al món dels espectacles i de les infidelitats masculines.

## **8.4.- Recapitulació**

Les escriptores de la generació dels 70 (M.Roig, C.Riera, M.A.Oliver, I.C.Simó, M.A.Anglada, A.Moix...) són les nascudes després de la Guerra Civil, que arriben a l'edat adulta educades exclusivament en castellà i, moltes d'elles, no estan disposades a assumir el paper que la societat franquista els proposava. Una generació (nascuda entre 1930–1950) que visqué la postguerra en el si d'unes famílies intensament afectades pel conflicte bèl·lic, amb una infància i adolescència marcada per un rígid autoritarisme, dins i fora de la família, i amb uns mitjans de subsistència precaris. Són dones que van créixer en un món organitzat partint d'una forta jerarquia dels grans respecte a les criatures, i entre la gent madura, dels homes respecte a les dones.

Protagonitzaren, al mateix temps, el profund canvi de la vida social espanyola en la dècada dels anys 60 i 70, ja que van haver de pensar en com modificar i millorar les condicions de vida de les seves mares (anti-models) a partir dels estereotips de dones que ofería la publicitat, el cinema, els serials radiofònics, l'incipient turisme i la gent que viatjava. Van viure en un context en què la major obertura de les lleis laborals les facilità l'entrada en l'economia de mercat i propicià un seguit de canvis socials posteriors. No obstant, la pervivència d'aspectes discriminatoris de la legislació del primer franquisme reafirmarà les actituds patriarcals i farà possible que el treball femení fora de la llar no sigui considerat encara com un mitjà per desenvolupar el potencial humà de les dones i poder independitzar-se, sinó com una opció personal, una manera transitòria de complementar el salari del marit (incrementant la renda familiar i la seva capacitat d'accés als béns de consum), fet amb què es justificarà –ideològicament- la desigualtat salarial entre homes i dones pel mateix treball.

En el terreny literari, Capmany i Rodoreda dominaran la producció narrativa catalana escrita per dones i exerciran una enorme influència sobre aquesta nova generació literària. Ara bé, a principis dels 70, a Catalunya, el panorama literari havia canviat respecte a la immediata postguerra, ja que s'havia iniciat un cert redreçament general de la cultura

catalana, fruit de la relativa obertura del règim franquista durant aquest període. En aquest context, la generació adulta d'escriptors i escriptores catalans d'aquells anys (Capmany, Rodoreda, Espriu, Pedrolo, etc.) aconseguiran publicar els seus llibres al mateix temps que ho feia la generació jove dels anys 70, mentre que, simultàniament, a Barcelona s'havia consolidat un important nucli literari en llengua castellana amb la creació dels premis Nadal, Planeta i Ciudad de Barcelona.

Les narradores dels anys 70, a l'igual que la generació precedent, són hereves de la *misogínia* dominant en la societat que van viure. Conviuran amb una crítica literària patriarcal (catalana i castellana), que plena de prejudicis sobre la literatura escrita per dones, infravalorarà la seva producció i, en conseqüència, continuarà mantenint la tradicional actitud sexista de no reconèixer ni estudiar les seves autores (a excepció de C. Albert i M. Rodoreda), afavorint-ne la seva ommissió de la memòria col·lectiva.

El feminisme els proporcionà un cos teòric i fou un estímul important per a la difusió i l'estudi de la seva producció literària i la de Capmany -pionera del feminisme català de postguerra-. Per a Roig, fou una ètica en què se sentia involucrada perquè suposava solidaritzar-se amb la resta de dones i incorporar a l'univers mental de la creació literària aspectes de la vida quotidiana que durant anys havien estat desvaloritzats, alterant d'aquesta manera l'escala de valors vigent o, millor dit, els cànons de la creació literària masculina.

Gairebé totes les escriptores d'aquesta generació es coneixen i moltes d'elles eren i són amigues des de fa temps, fins i tot han compartit lectures –especialment, les narradores de postguerra-, experiències i/o relacions professionals. Una generació que es plantejarà l'ofici d'escriure d'una forma professional i viuran en un context en què les dones lluitaran més en grup, tot i que la batalla en solitari ningú els l'estalviarà. Dones que buscaven entendre el seu present a través del passat històric i, d'aquesta forma, descobrir els seus senyals d'identitat personal i col·lectiva. Per això, utilitzaran l'ofici d'escriure com un mitjà d'expressió per mostrar literàriament l'existència d'una nova identitat femenina -diferent a la traçada segons els estereotips imposats pel franquisme-i, també, per denunciar l'ordre moral imposat a les dones per la dictadura.



*El temps de les cireres* narra la història d'una dona, Natàlia, que retorna a Barcelona després d'haver viscut dotze anys a l'estranger (1962-1974). Un retorn que serveix per oferir-nos una crònica del franquisme que abraça l'evolució moral de la societat catalana entre els finals de la guerra i l'execució de Puig Antich, mentre se'ns va dibuixant l'eix vertebrador de la trajectòria vital de la família Miralpeix, en un fil narratiu sembrat de *flash-backs*, que ens situen en els anys 60 i en el present de la protagonista. En aquesta evolució, la protagonista entra en conflicte amb l'entorn repressiu (social i familiar) i transgredeix el model de dona establert pel franquisme al buscar noves perspectives a la seva identitat, fora del país i de la casa paterna. Simbolitza una identitat femenina ideal que incorpora unes actituds i comportaments socioculturals i espacials que posen en joc un sistema de valors articulat segons una visió del món des del compromís cívic i ètic d'una dona progressista d'esquerres (comunista), nacionalista i feminista. Perspectiva que es tradueix en la novel·la en la defensa d'un nou paper de la sexualitat femenina i de la família, i que, enfront de la tradicional reivindicació de la igualtat entre l'home i la dona, el seu discurs literari i social posa l'èmfasi en la recerca i difusió d'una identitat femenina diferent dels vells models tradicionals de domini/submissió.

La novel·la emmiralla la ruptura cultural que viu personalment l'autora i la seva generació, i és l'expressió literària del trencament que ha hagut de fer del model oficial imposat de dona. Natàlia és un personatge "modern" que surt de les situacions clàssiques de l'heroïna ja que rebutja el destí traçat a les dones de la seva condició social i decideix el que vol fer. El seu retorn ve marcat per la seva alliberació com a dona, amb uns nous valors sobre l'amor, el plaer i la vida, amb els quals se sent molt identificada. És portadora d'una altra forma d'entendre les relacions amoroses amb els homes i de concebre la pròpia sexualitat femenina. Natàlia és el mirall d'una alternativa a la frustració femenina. *Natàlia és la veu del jo narradora convertida en nosaltres generacional.*

Les narradores dels 70 inclouen altres preocupacions temàtiques, a més a més de les ja citades per les seves avantpassades, relacionades amb l'anàlisi de la qüestió femenina com són la d'aprofundir en la pròpia sexualitat femenina i, sobretot, interessar-se pel destí dels seus personatges d'edat avançada. Roig n'afegeix d'altres com el tracte familiar

discriminatori entre germans dels dos sexes, la crítica social, les condicions de vida dels malalts i malaltes mentals, l'oposició antifranquista, el pas del temps, el fracàs, la soledat i el desamor entre d'altres. Tot i això, l'element protagonista de la narrativa roigiana són els sentiments i la voluntat d'incloure totes les relacions humanes en l'àmbit familiar.

Les narradores dels 70 inclouen altres preocupacions temàtiques, a més a més de les ja citades per les seves avantpassades, relacionades amb l'anàlisi de la qüestió femenina com són la d'aprofundir en la pròpia sexualitat femenina i, sobretot, interessar-se pel destí dels seus personatges d'edat avançada. Roig n'afegeix d'altres com el tracte familiar discriminatori entre germans dels dos sexes, la crítica social al matrimoni, les condicions de vida dels malalts i malaltes mentals, l'oposició antifranquista, el pas del temps, el fracàs, la soledat i el desamor entre d'altres. Tot i això, l'element protagonista de la narrativa roigiana són els sentiments i la voluntat d'incloure totes les relacions humanes en l'àmbit familiar.

Finalment, el marc temàtic i espacial de les narradores s'amplia respecte a la generació anterior ja que les dones estan guanyant -altre cop- llibertats i, a poc a poc, conquereixen nous espais d'actuació, malgrat que la mentalitat social i familiar encara els hi restringeix l'accés a l'àmbit públic de la societat. L'acció, per tant, es desenvolupa fonamentalment en espais urbans més oberts en comparació amb les escriptores de la postguerra.

## 8.5.-Referències bibliogràfiques

- AICHOUBA, Djamilia** (1986), *Les personnages féminins: objets ou sujets littéraires dans <<El tiempo de las cerezas>>*, Memoire de Maitrise d'Espagnol, Villateneuse (focotopiat), Fons documental Montserrat Roig (UI.5)
- ALCALDE, Carmen** (1996), *Mujeres en el franquismo. Exiliadas, nacionalistas y opositoras*, Ed. Flor del Viento, Col. Del Viento Terral, nº 3, Barcelona.
- ASCÓN, Rosa & EDO, M<sup>a</sup> Josep & ALBALADEJO, Gine & BASTIDA, Anna & SÁEZ, Esther** (1988), *Trabajo, producción y espacio industrial*, Vol. 3, Ed. Crítica, Col. Enseñanza/Crítica, Barcelona.
- BALCELLS, Albert (coord.)** (1980), *Història dels Països Catalans. De 1714 a 1975*, Ed. Edhasa, Barcelona.
- BENERÍA, Lourdes** (1977), *Mujer, economía y patriarcado durante la España franquista*, Ed. Cuadernos Anagrama, Serie Documentos, nº 151, Barcelona.
- BISQUERT, Adriana** (1995), “La ciudad como lugar y el lugar de la mujer “, dins **BISQUERT, Adriana & NAVARRO, Isabel**, *Ciudad y Mujer*, Actas del curso: Urbanismo y Mujer. Nuevas visiones del espacio público y privado, Seminario Permanente <<Ciudad y Mujer>>, Ed. Adriana Bisquert, Madrid, pp.171-177.
- CAPMANY, Maria Aurèlia** (1991), “Montserrat Roig, ofici i plaer de viure i escriure”, *Cultura*, Abril, pp.13-26.
- CHARLON, Anne** (1990), *La condició de la dona en la narrativa femenina catalana (1900-1983)*, Ed. 62, Llibres a l'Abast, nº 256, Barcelona
- COMAS D'ARGEMIR, Dolors** (1988), “El cicle de vida familiar: condició social i imatges culturals sobre les dones”, dins **NASH, Mary (eds.)**, *Més enllà del silenci: les dones a la Història de Catalunya*, Comissió Interdepartamental de Promoció de la Dona, Barcelona, pp.265-282.
- COMAS D'ARGEMIR, Dolors & BODOQUÉ, Iolanda & FERRERES, Sílvia & ROCA, Jordi** (1990), *Vides de dona.Treball, família i sociabilitat entre les dones de classes populars (1900-1960)*, Ed. Alta Fulla, Fundació Serveis de Cultura Popular, nº 9, Barcelona.
- DALE MAY, Bárbara** (2000), “Maria Aurèlia Capmany y el activismo polifacético” dins **ZAVALA, Iris M. (coord.)**, *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua catalana, gallega y vasca)*, Vol.VI, Ed. Anthropos, Col. Pensamiento crítico/ Pensamiento utópico, nº 112, Barcelona, pp.92-99.

- DOMÍNGUEZ, Pilar** (1991), “La Segunda República”, dins **ANDERSON, Bonnie S. & ZINSSER, Judith P.**, *Historia de las mujeres: una historia propia*, Vol. 2, Ed. Crítica, Barcelona, pp.634-640.
- DOMÍNGUEZ, Pilar & GARCÍA-NIETO, M<sup>a</sup>Carmen** (1991), “Franquismo: represión y letargo de la conciencia feminista, 1939-1977”, dins **ANDERSON, Bonnie S. & ZINSSER, Judith P.**, *Historia de las mujeres: una historia propia*, Vol. 2, Ed. Crítica, Barcelona, pp.640-648.
- DE ESPAÑA, Ramón** (2001), “Amigos y vecinos: Víctor Jou”, *El País* 22 de Abril, pp.12
- DE SEGARRA, Joan** (2001), “Con vino y azúcar”, *El País* 29 de Junio.
- DOMINGO, Miquel & BONET, María Rosa** (1998), *Barcelona i els moviments socials urbans*, Ed. Mediterrània, Fundació Jaume Bofill, Barcelona.
- DUPLÁA, Christina** (1988), “Les dones i el pensament conservador català contemporani”, dins **NASH, Mary** (eds.), *Més enllà del silenci: les dones a la història de Catalunya*, Comissió Interdepartamental de Promoció de la Dona, Generalitat de Catalunya, Departament de la Presidència, Barcelona, pp.173-189.
- DUPLÁA, Christina** (1996), *La voz testimonial en Montserrat Roig*, Ed. Icària, Col. Antrazyt, n<sup>o</sup>98.
- DUPLÁA, Christina** (1999), “Vida, literatura y Barcelona: las tres patrias de Montserrat Roig”, dins **ZAVALA, Iris M.** (coord. gral.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua catalana, gallega y vasca)*, Vol. VI, Ed. Anthropos, Col. Cultura y Diferencia. Pensamiento crítico/ Pensamiento utópico, n<sup>o</sup>112, Barcelona, pp.141-151.
- DURÁN, M<sup>a</sup> Angeles** (1998), *La ciudad compartida. Conocimiento, afecto y uso*, Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España, Madrid.
- FONS DOCUMENTAL MONTSERRAT ROIG (UI. 10-17), (UI.75)**, Arxiu Nacional de Catalunya, San Cugat del Vallès.
- GAITE MARTÍN, Carmen** (1994), *Usos amorosos de la postguerra española*, Ed. Anagrama, Barcelona.
- GATELL, Cristina** (1993), *Dones d'ahir, dones d'avui*, Ed. Barcanova, Biblioteca bàsica d'història de Catalunya, n<sup>o</sup> 39, Barcelona.
- GRAU, Elena** (1993), “De la emancipación a la liberación y la valoración de la diferencia. El movimiento de mujeres en el Estado español”, dins **DUBY, Georges & PERROT, Michelle** (eds.), *Historia de las mujeres. Vol.5: el siglo XX*, Taurus Ed., Madrid, pp.672-683.
- HOBSBAWM, Eric** (1995), *Historia del siglo XX*, Ed. Crítica, Serie Mayor, Barcelona.

- LERNER, Gerda** (1990), *La creació del patriarcado*, Ed. Crítica, Col. Historia y Crítica, Barcelona
- MIRALLES, Carme** (1997), *Transport i ciutat. Reflexió sobre la Barcelona contemporània*, Universitat Autònoma de Barcelona, Ciència i Tècnica, n° 10, Bellaterra.
- MONK, Janice & HANSON, Susan** (1989), “Temas de Geografía feminista contemporánea”, *Documents d’Anàlisi Geogràfica*, n° 14, UAB, pp.31-50.
- MORENO, Amparo** (1988), “La réplica de las mujeres al franquismo”, dins **FOLGUERA, Pilar (comp.)**, *El feminismo en España: dos siglos de historia*, Ed. Pablo Iglesias, Madrid, pp.85-110
- MURILLO, Soledad** (1996), *El mito de la vida privada. De la entrega al tiempo propio*, Ed. Siglo XXI, Madrid.
- NASH, Mary** (1988), “T treball, conflictivitat social i estratègies de resistència: la dona obrera a la Catalunya Contemporània”, dins **NASH, Mary (eds.)**, *Més enllà del silenci: les dones a la Història de Catalunya*, Comissió Interdepartamental de Promoció de la Dona, Barcelona, pp.243-264.
- NICHOLS, Geraldine C.** (1989), *Escribir, espacio propio: Laforet, Matute, Moix, Tusquets, Riera y Roig por sí mismas*, Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature, n° 7.
- NICHOLS, Geraldine C.** (1992), *Des/cifrar la diferencia. Narrativa femenina de la España contemporánea*, Col. Lingüística y teoría literaria, Ed. Siglo XXI, Madrid.
- PESARRODONA, Marta** (2001), “La dona viatgera”, dins *T’estimem i és veritat*, Homenatge-Simposium a M.Roig en el desè aniversari, Residència d’Investigadors, 10 de novembre, Barcelona.
- PONS, Agustí** (2000), *María Aurèlia Capmany. L’època d’una dona*, Ed. Columna, Col. Biografies, Barcelona.
- REEVES, Dory** (1998), “Las compras en la ciudad”, dins **BOOTH, Chris & DARKE, Jane & YEANDLE, Susan (coord.)**, *La vida de las mujeres en las ciudades. La ciudad, un espacio para el cambio*, Ed. Narcea, Madrid, pp.147-166.
- ROCA, Maria Mercè** (2001), *El món era a fora. L’educació sentimental de les dones catalanes durant el franquisme*, Ed. Planeta, Col. Ramón Llull, n° 27, Barcelona.
- ROIG, Montserrat** (1989), “De finestres, balcons i galeries”, dins **VV.AA.** *Barcelldones*, Ed. de l’Eixample, Barcelona, pp.159-187.

**ROIG, Montserrat** (1991), *Digues que m'estimes encara que sigui mentida. Sobre el plaer solitari d'escriure i el vici compartit de llegir*, Ed. 62, nº 59, 5<sup>a</sup>ed., Barcelona.

**ROIG, Montserrat** (1992), *El temps de les cireres*, Cercle de Lectors, Barcelona.

**RUBIO, Ana** (1997), *Feminismo y ciudadanía*, Instituto Andaluz de la Mujer, Junta de Andalucía, Sevilla.

**SOLSONA, Montserrat** (1991), *Anàlisi demogràfica i territorial de l'activitat femenina. Espanya 1970-1986*, Tesi Doctoral dirigida per la Dra. Anna Cabré i Pla, Departament de Geografia, Universitat Autònoma de Barcelona.

**SOLSONA, Montserrat** (1996), "La segunda transición demográfica desde la perspectiva del género", dins **SOLSONA, Montserrat (ed.)**, *Desigualdades de género en los viejos y los nuevos hogares*, Centre d'Estudis Demogràfics, UAB, Instituto de la Mujer, Ministerio de Asuntos Sociales, Madrid i Bellaterra, pp. 17-46.

**WOOLF, Virginia** (1999), *Dones i literatura. Assaigs de crítica literària*, Ed. Columna, Biblioteca d'idees literàries Lumen, Barcelona.