



UNIVERSITAT
JAUME·I

Perspectives sobre la masculinitat.
La narrativa femenina catalana i la seua
percepció de l'home



Tesi doctoral presentada per Sergio Trigueros Navarro
Dirigida per Adolf Piquer Vidal



**UNIVERSITAT
JAUME·I**

Programa de Doctorat en Llengües Aplicades, Literatura i Traducció

Escola de Doctorat de la Universitat Jaume I

**Perspectives sobre la masculinitat.
La narrativa femenina catalana i la seua percepció de l'home**

**Memòria presentada per Sergio Trigueros Navarro per a optar al grau
de doctor per la Universitat Jaume I**

**Doctorand:
Sergio Trigueros Navarro**

**Director:
Dr. Adolf Piquer Vidal**

Castelló de la Plana, juliol de 2021

TOTS ELS DRETS RESERVATS

Finançament rebut

- Subvenció per a contractes predoctorals del programa de suport a la formació i incorporació del personal investigador de la Universitat Jaume I (PREDOC/2017/43).

- Ajuda DRAC Formació Avançada curs 2017-2018 per a assistència a congrés.

- Ajuda DRAC Formació Avançada curs 2018-2019 per a assistència a congrés.

Agraïments

Al meu director, Adolf Piquer, per donar-me l'oportunitat i haver-me guiat al llarg d'aquest viatge amb tanta paciència.

A Vicent Salvador, per encoratjar-me i conduir-me fins ací.

A Maria Àngels Francés, per acollir-me durant l'estada a la Universitat d'Alacant.

A totes i tots els companys del Departament de Filologia i Cultures Europees, per la seua generositat. Menció especial per als «becariets» Adéla, Diana i Juan, els quals han fet que el camí haja estat més senzill.

A la meua mare, al meu pare i a la meua germana per haver cregut en mi quan jo no ho feia.

I a Fran, la meua meitat, per tot.

Índex

Resum.....	13
Introducció.....	15
Objectius i hipòtesis.....	17
Capítol 1. Raons d'una proposta.....	19
1. 1. Dones i escriptura.....	21
1. 2. A la recerca d'una genealogia femenina.....	28
1. 3. Els estudis sobre les masculinitats.....	36
Capítol 2. Quatre narradores del segle XX: experiència i ficció.....	41
2. 1. Caterina Albert.....	41
2. 1. 1. La dama de L'Escala.....	42
2. 1. 2. Els drames rurals i la subversió.....	44
2. 1. 3. La primera generació: el feminisme conservador.....	47
2. 2. Mercè Rodoreda.....	49
2. 2. 1. Les flors i les bombes.....	50
2. 2. 2. Novel·la psicològica i altres camins.....	52
2. 2. 3. La segona generació: malgrat tot, feminista.....	54
2. 3. Maria Aurèlia Capmany.....	56
2. 3. 1. Dona, doneta, donota.....	57
2. 3. 2. Una escriptura polièdrica.....	60
2. 3. 3. La tercera generació: llums en la foscor.....	62
2. 4. Montserrat Roig.....	63
2. 4. 1. La filla de l'Eixample.....	63
2. 4. 2. La mirada bòrnia: una narrativa vivencial.....	67
2. 4. 3. La quarta generació: l'hora violeta.....	70
Capítol 3. La història de Catalunya narrada per dones.....	73
3. 1. La crisi colonial i l'esfondrament del sistema (1898-1931).....	73
3. 2. La Segona República i la Guerra Civil (1931-1939).....	82

3. 3. El franquisme i la Transició Democràtica (1939-1988).....	91
Capítol 4. Fonaments teòrics: estereotip i discurs.....	101
4. 1. Personatges i estereotípia.....	102
4. 1. 1. En el taller de l'escriptor.....	102
4. 1. 2. L'estereotípia i altres conceptes clau.....	106
4. 2. Societat i discurs.....	111
4. 2. 1. Les identitats socials.....	111
4. 2. 2. Doxa i discurs.....	114
4. 3. Recepció lectora i enfocament.....	118
4. 3. 1. Lectura dels estereotips.....	118
4. 3. 2. L'enfocament epistemològic.....	120
Capítol 5. Les masculinitats hegemòniques.....	123
5. 1. El concepte d'hegemonia.....	124
5. 2. Homes, poder i riquesa.....	129
5. 2. 1. La recerca dels fesolets màgics.....	130
5. 2. 2. Els rics-hòmens.....	137
5. 3. La creu i l'espasa.....	151
5. 3. 1. Homes de fe.....	152
5. 3. 2. Homes de metall.....	160
5. 4. Víctimes i còmplices.....	168
5. 4. 1. L'últim bastió.....	169
5. 4. 2. Les filles d'Eco.....	180
5. 5. Síntesi: aspiracions masculines.....	191
Capítol 6. Les masculinitats subalternes.....	193
6. 1. El concepte de subalternitat.....	193
6. 2. Homes i contrapoder.....	199
6. 2. 1. El fal·lus, la falç i el martell.....	200
6. 2. 2. La virilitat exiliada.....	211
6. 3. La masculinitat absent.....	219

6. 3. 1. Marcats per l'estigma.....	220
6. 3. 2. Les edats de l'home.....	232
6. 4. Gèneres superposats.....	239
6. 4. 1. L'home femení.....	241
6. 4. 2. La dona masculina.....	258
6. 5. Síntesi: les masculinitats múltiples.....	270
Conclusions.....	273
Bibliografia.....	283

Resum

L'escriptura d'autoria femenina ha obert la possibilitat de rellegir el món a partir d'una perspectiva diferent. Des de la perifèria d'un ordre social que es defineix per ser androcèntric, la literatura feta per dones ens convida a estudiar el tema de la masculinitat des de fora. Aquesta tesi se centra en la idea de diferència sexual i analitza els personatges creats per quatre escriptores en llengua catalana del segle XX: Caterina Albert, Mercè Rodoreda, Maria Aurèlia Capmany i Montserrat Roig.

Els objectius que han conduït a estudiar l'home des de la perspectiva d'aquestes quatre narradores es vinculen amb els conceptes de genealogia, alteritat i masculinitat hegemònica. Concretament, al llarg dels capítols veurem com la identitat de sexe/gènere ha exercit un paper fonamental en la constitució dels subjectes creadors, fet que ens condueix a defensar l'existència d'uns trets comuns que s'agrupen sota el paraigua de l'escriptura de dona. A partir d'aquest plantejament, hem tractat d'establir un nexa d'unió entre les quatre autores seleccionades a través de l'estudi d'un aspecte concret: la construcció dels personatges masculins.

El resultat de la investigació ens ha permès parlar d'un paradigma de masculinitat que organitza els individus en relació amb el lloc que ocupen dins d'una escala de poder. Des de l'hegemonia fins a la subalternitat, hem classificat els personatges a partir d'una anàlisi que incideix sobretot en el caràcter performatiu de la identitat de gènere/sexe. D'aquesta manera, atenent el caràcter polifònic de la narració, hem situat les figures masculines en funció dels discursos socials atribuïts, tasca que ha donat lloc a una visió calidoscòpica de l'home present en la narrativa femenina catalana del segle XX.

Introducció

Tot i que va ser Stendhal qui va fer cèlebre la relació entre la literatura i els espills, és ben cert que l'art de narrar històries sempre ha estat connectada amb l'entorn. Tant per als partidaris d'entendre l'art com ho feia Stendhal com per als que pensen com els preraphaelites, els quals tractaren de fugir de la seua realitat sense massa èxit, el context que envolta els escriptors sempre ha estat la pedra angular de la seua producció. Paga la pena en aquest sentit recuperar la llegenda de *La dama de Shalott*, convertida en un poema per Alfred Tennyson i traslladada a la pintura per John William Waterhouse. Aquest poema, inspirat en la Matèria de Bretanya, ens presenta la dama de Shalott, una dona que viu aïllada del món dins d'una torre pròxima a Camelot. Sense cap alternativa vital aparent, hi dedica la seua existència a teixir imatges en un tapís, sota l'amenaça d'una estranya maledicció. Així, la dama no pot veure el món a través de la finestra, sinó mitjançant un espill que reflecteix l'exterior distorsionadament. Però, farta de viure en les tenebres, un bon dia adverteix en el reflex la presència de Sir Lancelot, temptació que la impulsa a veure el món directament des de la finestra. Arran d'aquesta decisió se n'escapa, i malgrat que mor navegant el riu tot just abans d'arribar a Camelot, la dama es dona a conèixer al món gràcies a la inscripció que deixa gravada en la barca. Paradoxalment, el poema enaltit per l'escola Preraphaelita no fa més que constatar la relació inevitable entre l'artista i el món que l'envolta.

De finestrons foscos, espills trencats, vidrieres i balcons en sabien molt les escriptores que hem seleccionat per al present estudi: Caterina Albert, Mercè Rodoreda, Maria Aurèlia Capmany i Montserrat Roig. Des dels diferents corrents estètics que van emprar per expressar-se, totes quatre escrigueren en relació amb les seues circumstàncies vitals, des del seu context històric i social. A través del filtre del modernisme, el psicologisme, l'existencialisme o el realisme social, cada una de les narradores imprimeix sobre el paper una visió del món única influïda per la

confluència d'opcions ideològiques i experiències vitals pròpies. En aquest sentit, les visions que hi coincideixen són el motiu de l'elecció temàtica de la tesi, mentre que aquelles que les diferencien ens ajudaran a desterrar els principals tòpics que graviten al voltant de l'escriptura de les dones.

La motivació d'aquesta tesi és, doncs, veure com l'escriptora es relaciona amb la seua realitat. Hom es preguntarà, però, per quin motiu només hem decidit parlar d'escriptores. Aquesta decisió no ha estat arbitrària, fet que hem justificat àmpliament en el primer capítol de l'estudi, just després de l'apartat introductori. Tanmateix, sintèticament assenyalarem que, com la dama de Shalott, la trajectòria literària de les quatre escriptores seleccionades ha estat condicionada per la seua identitat de gènere. Fet i fet, aquest és, juntament amb la nacionalitat, l'element comú que ha unit quatre dones separades en el temps i amb diferents opcions polítiques, estètiques i vitals.

És així com arribem a la justificació del tema concret d'aquesta tesi, és a dir, l'anàlisi de les masculinitats en la Catalunya del segle XX. Si, com veurem, el fet que la dona es dedique a l'escriptura ha suposat que hi esdevinga el centre de la seua narrativa, aquest fet implica, en conseqüència, que l'home ocupe el lloc de la dona, és a dir, se situe com «l'altre» respecte del subjecte artístic. Fent referència a la crítica realitzada pel col·lectiu Guerrilla Girls al MoMA a través del cartell que denunciava la presència de les dones al museu, limitada al seu paper com a objecte artístic, en aquest estudi hem capgirat els papers i hem convertit els homes en l'objecte exposat i sotmés a l'anàlisi més precisa. En un temps en què es revela que la revolució feminista no funcionarà si l'home no abandona la seua posició privilegiada, ens proposem comprendre les claus de la masculinitat a través d'un punt de vista extern, que hi pose de manifest els fonaments del bastió que volem desconstruir.

Objectius i hipòtesis

L'estudi es posiciona en l'espai dels feminismes amb el propòsit de connectar els discursos i accions derivats de la identitat amb el sexe/gènere dels individus. A partir d'aquest plantejament, se'n deriven els següents objectius:

1. Hem volgut continuar la tasca encetada per la crítica feminista que porta en actiu des dels anys setanta a Catalunya i que des dels inicis es va proposar la missió de teixir una genealogia femenina en català. El present estudi recull el testimoni d'aquests treballs que han aconseguit visibilitzar el paper de les dones en la història de la literatura catalana contemporània, i conscient que aquest és només l'inici d'una nova etapa, s'ha proposat aprofundir en les relacions de verticalitat existents entre les diferents generacions d'escriptores. En definitiva, el nostre objectiu ha estat el de reforçar els fils d'aquesta genealogia.

2. A diferència del que ha estat la tendència general en els estudis sobre dones i literatura, en els quals es reivindica el procés d'autognosi establert entre identitat personal i escriptura, en aquest estudi hem desplaçat el focus d'atenció cap al concepte d'alteritat. Considerem que les obres produïdes per dones són un testimoni clau per comprendre la masculinitat, la qual, històricament, ha estat situada en el centre de la cultura i ha emprat mecanismes d'invisibilització per tal de crear una imatge d'universalitat. Per tant, el nostre objectiu ha estat el de mostrar com, a través de l'escriptura de les dones, el discurs emés pels homes es troba tan marcat per la identitat de sexe/gènere com el de l'altre sexe.

3. Els anteriors propòsits ens condueixen fins al tercer objectiu. A través dels textos de les quatre escriptores seleccionades ens hem trobat amb les masculinitats. La nostra finalitat ens ha conduït fins a una galeria molt extensa de personatges que, sota la marca d'un sexe comú, presenten històries molt diverses. Fruit d'haver constatat aquest fet, ens hem proposat la tasca de classificar els personatges, especialment a través dels seus discursos, en diferents categories, per tal d'oferir una visió calidoscòpica de la masculinitat.

Quant a les hipòtesis de la tesi doctoral, tal com hem assenyalat adés, ens situem en el marc dels feminismes, concretament en els plantejaments que veuen el sexe/gènere com una identitat construïda culturalment i significada a través de les pràctiques i els discursos. A partir d'aquest posicionament, se'n deriven les següents hipòtesis:

1. Les dones han escrit una literatura diferent de la dels homes en el darrer segle perquè han partit d'una posició social prescrita per l'ordre de gènere patriarcal que les ha situades en un espai de marginació.

2. Les quatre escriptores que hem seleccionat pertanyen a generacions diferents i no comparteixen una mateixa ideologia respecte del feminisme, fet que ha de reflectir-se en la manera amb la qual tracten els discursos socials.

3. La masculinitat, com la feminitat, no és una identitat monolítica, i aquest fet implica que els homes també puguem ocupar espais subalterns dins de l'ordre de gènere vigent.

4. En els seus textos, les escriptores construeixen els personatges a partir del seu entorn i els atorguen vida a través dels discursos socials coneguts. Per aquesta raó, la literatura és una eina valuosa per provar les teories feministes que defensen el caràcter performatiu del sexe/gènere, i alhora ens permet falsar els plantejaments essencialistes del patriarcat.

Capítol 1. Raons d'una proposta

Ella no ho va escriure.

Ho va escriure, però no hauria d'haver-ho escrit.

Ho va escriure, però mira sobre què va escriure.

Ho va escriure, però ella no és realment un artista i això no és realment seriós, ni és del gènere literari apropiat, és a dir, no és realment art.

Ho va escriure, però només en va escriure un.

Ho va escriure, però només és interessant i està inclòs en el cànon per una sola raó, i molt limitada.

Ho va escriure, però n'hi ha molt poques com ella (Bartrina, 2006: 207).

Joanna Russ resumeix en aquest paràgraf els entrebancs que les escriptores van haver de superar al llarg de la seua carrera literària en el darrer segle XX. Es tracta de set actituds crítiques generades al voltant d'un fenomen que ha alterat per sempre més les concepcions existents sobre de la idea de literatura. Ens referim al valor que pren el concepte d'autoria en relació amb l'obra. Així, l'entrada de la dona al món de l'escriptura, junt amb altres veus pertanyents a l'esfera de la marginalitat o perifèria, van posar en dubte la noció d'universalitat que el patriarcat havia atorgat a literatura feta pels homes. En aquesta línia, fou Virginia Woolf en el seu assaig *Una habitació pròpia* (1929) una de les primeres veus a desafiar el concepte de cànon universal. Ella especulà al text sobre la possible existència d'una «germana de Shakespeare», és a dir, una dona amb qualitats excepcionals per a l'ofici d'escriure, però que hauria passat desapercibuda en la història pel fet de ser dona.

Les paraules escrites per Russ al llibre *How to Suppress Women's Writing* (1983), que hem citat a l'inici, sintetitzen a la perfecció el paper que l'androcrítica ha exercit en la darrera centúria a Catalunya. Després de llegir el text, un dels possibles noms que venen a la ment és el de Caterina Albert, més coneguda com Víctor Català. L'ús del pseudònim és un dels aspectes que més atenció ha generat en els estudis sobre l'autora (Nardi, 2005: 33). El seu origen el trobem, com ella va relatar, lligat a l'incident dels Jocs Florals d'Olot de 1898, quan va ser premiada pel polèmic monòleg de *La infanticida*. L'escriptora mai no va recollir aquell premi, perquè quan

es va conèixer l'autoria de l'obra es va produir un escàndol. Parafraçant Russ, ella «ho va escriure, però no hauria d'haver-ho escrit. Ho va escriure, però mira sobre què va escriure» (Bartrina, 2006: 207).

En els següents apartats tractarem d'explicar la importància de continuar aprofundint en el fenomen de l'escriptura en femení. Estudiar la literatura feta per dones posa en relleu la necessitat de revisar alguns conceptes. A diferència de la producció lligada als homes, és a dir, aquella literatura que es defineix a si mateixa com a universal, quan estudiem la literatura escrita pels «altres», pels perifèrics, pels marginals, mai no ignorem la seua condició al món, la seua experiència. En definitiva, trobem necessari per començar aquest trajecte situar les autores en el seu context. L'aproximació a les coordenades identitàries de les nostres autores ens condueix fins a dos aspectes fonamentals: el sexe/gènere i la nacionalitat.

El concepte sexe/gènere fou utilitzat per primera volta l'any 1975 per l'antropòloga Gayle Rubin (Bartrina, 2005: 92). Fins als anys huitanta el feminisme angloamericà utilitzava només el terme «gènere» per referir-se a aquella part de la identitat cultural i social que s'imposava sobre la identitat sexual biològica. Per tant, només es considerava una construcció la faceta del gènere. Als anys noranta, però, aquesta concepció sintetitzada per Simone de Beauvoir amb la reconeguda frase «no es neix dona, s'arriba a ser-ho» (Capmany, 1975: 127), va ser profundament revisada des de la teoria feminista. Veus de filòsofes com Judith Butler i Teresa de Lauretis alertaren que, en realitat, tant el gènere com el sexe eren construccions culturals i que, per tant, calia tractar els conceptes com sinònims (Bartrina, 2005: 92). Quant a la qüestió de la nacionalitat, Marta Pessarrodona recupera la teoria sobre la doble opressió de les dones en els països dits socialistes durant la Guerra Freda i ho trasllada a la qüestió catalana (2005a: 14). Així, explica que l'escriptora catalana del segle XX ha hagut de superar dos grans obstacles, dues qüestions identitàries que, com acabem de referir, ens porten a reflexionar al voltant de les relacions que han estat establides entre els conceptes de sexe/gènere, nacionalitat i literatura.

Partint d'aquesta realitat, hem dedicat el primer capítol del treball a contextualitzar i reflexionar sobre aquestes relacions. D'una banda, a través dels apartats «Dones i escriptura» i «A la recerca d'una genealogia femenina» revisarem l'estat de la qüestió relativa al treball que s'ha dut a terme en el marc de la crítica literària feminista als Països Catalans per tal d'edificar les bases de la nostra recerca. D'altra banda, en l'apartat «Els estudis sobre les masculinitats» veurem quines han estat les principals aportacions en l'àmbit català respecte al tema concret de la tesi, és a dir, l'estudi dels personatges masculins en la narrativa femenina catalana.

1. 1. Dones i escriptura

Per començar amb el següent apartat llegirem aquest fragment de Montserrat Roig: «No hi ha dubte que els esforços de les crítiques feministes, de les bones crítiques feministes, ens han afirmat a les dones que escrivim com a escriptores» (2009: 101). L'autora feia aquesta reflexió en el llibre d'assaig *Digues que m'estimes encara que sigui mentida*. La idea que subjau d'aquest fragment parla molt sobre les dificultats existents entre dona i escriptura, i dona un valor especial a la tasca que ha realitzat la ginocrítica en els darrers quaranta anys per transformar aquesta situació. Reprement el text de Joanna Russ, podem establir una relació entre el fragment de Roig i aquesta afirmació: «Ho va escriure, però ella no és realment un artista i això no és realment seriós, ni és del gènere literari apropiat, és a dir, no és realment art» (Bartrina, 2006: 207). Tant un fragment com l'altre reivindiquen el paper del subjecte femení com a creador d'art, en contraposició a l'androcrítica, que històricament ha rebutjat la visió del món que han ofert a través de la seua producció artística. Cal entendre aquest refús mitjançant l'aproximació a l'òptica de la cultura patriarcal, segons la qual, la dona ocupa un lloc restringit en la societat, l'esfera privada, en què les possibilitats a l'hora d'escriure queden reduïdes, per tant, al paper que elles ocupen dins d'aquest cosmos.

Quan es parla d'una escriptura femenina, l'androcrítica etiqueta aquesta amb temàtiques limitades, amb gèneres considerats de caràcter menor i amb un

llenguatge marcat per les restriccions. Mary Ellmann, una de les veus més representatives del corrent «Crítica d'imatges de la dona», aborda en la seua obra *Thinking about Women* (1968) aquesta qüestió. L'aspecte més destacat del seu estudi parla sobre el concepte d'autoritat. Ellmann arriba a la conclusió que la crítica masculina, en saber que l'autoria d'una obra pertany a una dona, resta importància al seu nivell d'autoritat i etiqueta l'obra amb adjectius com «encantadora» i «dolça». L'autora considera que la distinció binària home/dona i autoritat/sensibilitat plantejada per la falocrítica ja no és aplicable per a la literatura contemporània. A més, tampoc considera que el to autoritari siga la característica de les millors obres que han escrit molts homes, com *El Quijote* o *El lazarillo*.

En l'obra *A literature of Their Own* (1977), Elaine Showalter, després de fer un recorregut des de la generació de les Brontë fins al seu temps, mostra com la tradició literària de les dones ha funcionat de forma similar a altres subcultures literàries, concepte manllevat del crític canadenc Northrop Frye. Showalter fou qui va proposar el terme «ginocrítica» o «ginecocrítica» (*gynocriticism*) per referir-se a l'estudi de la dona com a escriptora. La literatura amb autoria femenina, analitzada com a subcultura, es pot definir per uns trets comuns que es deriven de la identitat de gènere/sexe del subjecte. L'estil, els temes o els gèneres literaris seleccionats tindrien per tant una explicació que ens porta fins al context històric en què es desenvolupen les obres. Showalter adverteix, però, que la literatura de dona és «bitextual», perquè és fruit del diàleg entre la tradició masculina i la pròpia, ambdues marcades pel gènere/sexe. D'una manera semblant, Hélène Cixous aborda el concepte de «bisexualitat». L'autora parla d'una forma d'escriure bisexual a *The Laugh of the Medusa* (1976):

Pero escribir es trabajar; ser trabajado; (en) el entre, cuestionar (y dejarse cuestionar) el proceso del mismo, y *del* otro sin el que nada está vivo; deshacer el trabajo de la muerte, deseando el conjunto de uno-con-el-otro, dinamizando al infinito por un incesante intercambio entre un sujeto y otro; sólo se conocen y se reinician a partir de lo más

lejano de sí mismo, del otro en mí, Recorrido multiplicador de miles de transformaciones (Cixous, 1995: 47).

Des del feminisme de la diferència es reivindica l'existència d'una escriptura pròpiament femenina, coordinades en les quals se situa Montserrat Roig. Rebutjant tot biologisme, la literatura de dona troba en la seua diversitat un conjunt de característiques comunes que tenen com a origen la condició del subjecte oprimint que escriu. Per exemple, la crítica francesa Luce Irigaray, en l'obra *Spéculum de l'autre femme* (1974), assenyala que aquesta condició es defineix com l'absència o negació de la normalitat masculina. Aquest sistema cultural s'expressa a través d'un discurs masclista que es descriu a si mateix com a tal. En aquest ambient, la dona queda fora dels espais de representació. Les opcions que tenen les dones dins d'aquesta lògica especular masclista han estat poc encoratjadores: romandre en silenci o dur a terme una representació d'elles mateixes com a éssers masculins inferiors. La solució implica seguir la teoria derrideana, segons la qual per deconstruir no hi ha més camí que dur a terme una pràctica parasitària del discurs que es vol derrocar (Moi, 1981: 149).

Enfront d'aquesta visió, Kristeva nega directament qualsevol definició de «dona» (1981: 138). Si bé declara que la dona és allò sobre el que no es parla ni es pot representar, una idea semblant a la d'Irigaray, Kristeva relaciona aquestes etiquetes amb l'espai de la marginalitat. A partir d'aquesta idea dissenya una estratègia diferent de la de les feministes de la diferència. La seua visió de la feminitat com a marginalitat la porta a rebutjar la idea d'una escriptura «femenina» o un parlar «de dona» inherent femení o de la dona. Les peculiaritats estilístiques o temàtiques en obres fetes per dones es trobarien lligades, en realitat, a un mercat que afavoreix i selecciona d'entre el total del potencial femení. A l'hora d'analitzar la producció textual d'una escriptora, Kristeva insta a estudiar l'individu a partir de molts elements, entre els quals estaria inclòs el sexe, afegint que és necessària una concepció de la feminitat que implique tants «femenins» com dones. També explica que el subjecte, encara que revolucionari, no pot parlar des d'altre lloc que no siga el

de l'Ordre Simbòlic. Fer escriptura revolucionària, tant les dones com els homes marginals, consisteix a fer impulsos semiòtics que escapen com allò simbòlic, a partir de l'*expulsió* i el *refús*. Aquesta subversió es projecta en la producció textual mitjançant la negativitat, a través de la ruptura amb el llenguatge i la temàtica.

En l'àmbit català, escriptores contemporànies com Carme Riera han reflexionat sobre les implicacions que acompanyen la possibilitat de parlar sobre una literatura femenina. L'escriptora mallorquina tracta de donar respostes a aquesta qüestió polèmica a l'article «*Literatura femenina: ¿Un lenguaje prestado?*» (1992), arribant a concloure que no hi ha una resposta ferma. Però, hi aporta arguments per definir aquesta particularitat marcada per una condició d'inferioritat històrica i cultural. L'autora aborda en la seua reflexió les diferències del llenguatge:

LOS circunloquios, vueltas, perífrasis, eufemismos para evitar tabúes, el rechazo de las blasfemias, palabrotas e insultos, están ligados a aspectos fundamentalmente educacionales. La mujer tenía que «medir» sus palabras, para no salirse del lugar que la sociedad le impone (Riera, 1992: 12).

Com observem, l'escriptora elabora un diagnòstic que coincideix amb el de la ginocrítica estrangera. Així, les particularitats en la literatura de dones respecte al to i el llenguatge només es poden entendre en relació amb l'espai de marginalitat des d'on els subjectes reproduïxen el seu discurs. En el seu article, a més, reflexiona entorn de l'existència d'unes línies temàtiques determinades. La pedra de toc de la literatura femenina és la reflexió sobre la identitat pròpia i, per tant, el món que es deriva d'aquesta recerca interior és el que hi trobem reflectit. Aquest qüestionament, també present en la literatura feta per homes, té una raó de ser concreta, perquè tracta de donar resposta a una crisi d'identitat relacionada amb la condició de gènere/sexe. Riera cita Beauvoir, qui ja havia analitzat aquesta diferència entre homes i dones: «El hombre en cambio, no se cuestiona en función de su sexo,

lo recuerda Simone de Beauvoir, sino como persona, ya que está seguro de pertenecer a los dominadores» (1992: 12).

En aquest sentit, Neus Real afirma que la narrativa catalana del segle XX produïda per dones presenta unes característiques compartides. Remarca, però, la importància de no caure en simplificacions genèriques en tots els sentits del qualificatiu, perquè tant la diversitat com les diferències entre les autores, les obres i els seus contextos historioliteraris no es poden negar (Real, 2005: 80). Argumenta que les escriptores catalanes han introduït en els seus textos la perspectiva de gènere, a diferència dels seus coetanis masculins. Una de les mostres més visibles d'aquest enfocament queda expressada mitjançant el protagonisme majoritari de personatges de dones. En situar-les en el centre dels relats, la resta dels elements són travessats pel seu punt de vista. La conseqüència d'aquest desplaçament ha donat lloc a textos en què els temes presents en els homes escriptors han estat sotmesos a una revisió i, fins i tot, han arribat a ser subvertits.

Francesca Bartrina destaca la tasca de reflexió que han portat a terme Maria Aurèlia Capmany, Montserrat Roig i Maria Mercè Marçal al voltant de la crítica literària feminista a Catalunya. Les idees de Virginia Woolf i Simone de Beauvoir, seguides posteriorment per les de la ginocrítica nord-americana i francesa, arriben al país a través de les seues narracions, assaigs i poemes. Bartrina destaca especialment el paper de Capmany pel seu caràcter pioner. Sobre la relació entre dona i escriptura, l'autora va assenyalar que «una dona no escriu com un home perquè ve d'una història diferent» (Charlon, 1990: 14). L'autora de *Feliçment, jo sóc una dona* (1969) i *La dona a Catalunya* (1966), fa de l'activitat literària un exercici de militància en el qual la situació de la dona a Catalunya esdevé l'eix temàtic central. Montserrat Palau (2002: 147) defineix el feminisme de l'escriptora com a *multigenèric* i especialment influït per Beauvoir, Friedan i Woolf. Un dels elements destacables és la seua aplicació del materialisme històric en la narrativa, que marca l'estructura d'obres com l'anteriorment citada o *Quim/Quima* (1971), obra de caràcter didàctic basada en la novel·la anglesa *Orlando* (1928).

Quant a Montserrat Roig, hi parteix en els inicis d'un plantejament molt proper al de Capmany, a qui considera un punt de referència important. Tanmateix, en *Digues que m'estimes encara que sigui mentida* els seus postulats s'acosten al de les feministes franceses de la diferència, com Hélène Cixous. Amb el concepte de la «mirada bòrnia», Roig tracta de fer una definició sobre l'escriptura de dona en la qual aquest nou enfocament del feminisme resulta palés:

En un ull, hi duem un pedaç, i això ens permet seguir mirant cap endintre, escoltar la nostra veu, la no expressada o no admesa com la Gran Veü, la dels Sacerdots que regeixen els cànons a seguir, tant a la crítica com a les universitats, mentre que l'altre ull mira cap enfora, vola lliure, activament, sense ulleres fosques, ni càmeres, ni binocles (Roig, 2009: 80-81).

Al fragment l'escriptora fa un plantejament molt pròxim a les idees de «bitextualitat» i bisexualitat presents en la literatura de les dones. A més, tal com demostra en la seua obra, la dona deixa de ser parlada per començar a parlar. Aquest fet té com a resultat la subversió de les relacions entre els sexes. Així, si bé la dona no pot evitar emprar un discurs que no siga el de l'home, pot dur a terme una reescriptura sobre aquest. El discurs androcèntric es troba impregnat per un fenomen que l'americana Mary Ellmann denomina «pensament per analogia sexual», segons el qual es classifica la realitat mitjançant les analogies sexuals (Moi, 1981: 45). Per tant, el paper de la dona escriptora, en tant que manlleua aquest discurs, consisteix a corregir les imatges creades entorn de les diferències sexuals. Així, afirma: «La dona ja no és, en relació a ells, ni santa, ni prostituta, ni mare» (Roig, 2009: 67).

Aquest és un dels aspectes en què Roig mostra la seua aproximació a les feministes franceses. Per a Hélène Cixous, l'analogia sexual s'expressa mitjançant un seguit d'oposicions binàries: activitat/passivitat, Sol/Lluna, cultura/natura, dia/nit, pare/mare, cap/cor, intel·ligible/sensible, *logos/pathos*. Com es pot comprovar, totes les categories mostren el sistema de valors masclista, que a més de funcionar amb

l'oposició masculí/femení, s'organitza a partir d'una visió jerarquitzant, en la qual els atributs femenins sempre es consideren més dèbils, irracionals o negatius.

L'objectiu de Cixous en la seua obra quan aborda el pensament binari masculista és destruir-lo, mitjançant exemples en què es mostra la dona com un subjecte que també pot ser actiu i racional, fet que trenca amb el binarisme. A més, també s'enfronta al concepte de diferència binària mitjançant el concepte de diferència derridiana. En contra de la idea que els significats es constitueixen per oposicions, com exposen els primers estructuralistes, Derrida explica que el significat es produeix a partir de la lliure combinació de significants, on la significació es pren respecte a un altre múltiple, què l'obliga a variar infinitament (Moi, 1988: 116).

La darrera veu que considerarem en aquest apartat per reflexionar sobre l'existència d'una escriptura pròpiament femenina és la de Maria Mercè Marçal. A l'obra poètica *Bruixa de dol* (1977), l'escriptora duu a terme una revisió sobre el tractament que la tradició ha donat a la figura de les bruixes: «Les bruixes porten dol per una llarga història de repressió i de marginació col·lectiva a què les ha condemnades la societat normal per la seua dissidència» (Francés, 2016: 265). Marçal desafia amb el seu concepte de bruixa l'oposició originada a partir d'una idea de diferència binària, en la qual la dualitat s'establiria entre el Bé i el Mal. En el seu lloc, l'escriptora selecciona un nou significat, en què es concep a les dones bruixes com figures transgressores des d'un punt de vista positiu.

Marçal també troba en la narrativa un espai on comprometre la seua labor feminista. En una entrevista amb Jordi Muñoz (2014: 193), l'escriptora reflexiona sobre el paper que la identitat sexual té sobre la producció artística de l'individu. A propòsit de la publicació de la seua primera i única novel·la, l'autora afirma:

[*La passió segons Renée Vivien*] és una novel·la ginocèntrica [...] sobretot perquè la mirada que es projecta sobre el món i les coses és explícitament sexuada i, com a tal, tracta d'un ull que se sap estràbic, contraposat al punt de vista pretesament neutre, "normal", del narrador canònic (Francés, 2016: 264).

1. 2. A la recerca d'una genealogia femenina

Continuarem amb M. Mercè Marçal per reflexionar al voltant del concepte de genealogia. L'escriptora, en el seu intent per combatre els esquemes de la cultura androcèntrica, dona una mirada cap al passat, amb la finalitat d'elaborar una genealogia literària femenina en català que ajude a aportar solucions al problema de no tenir una tradició d'escriptura de dones pròpia. A l'entrevista amb Jordi Muñoz, l'escriptora expressa de forma explícita aquesta necessitat. El seu objectiu és «explicar una història, unes històries contra el silenci de la història» i dur a terme «un treball de reparació, de reconstrucció arqueològica», el qual «cerca les baules d'una genealogia invisible» (Francés, 2016: 264).

Fruit d'aquesta iniciativa encetada a principis dels anys huitanta a Catalunya, trobem quaranta anys després un conjunt de treballs que han pogut donar resposta a les demandes de les escriptores. Un treball de camp pioner i que les investigadores actuals reivindiquen és el que va dur a terme l'editorial feminista LaSal-Edicions de les dones. Dels més de setanta títols publicats entre els anys 1978 i 1990, entre els quals trobem tant llibres dedicats al debat feminista com llibres de creació en castellà i català, hi destaca la Col·lecció Clàssiques Catalanes. La finalitat d'aquesta iniciativa consistia a recuperar les veus d'escriptores que havien tingut en comú, junt amb el sexe, l'ús de la llengua catalana com a mitjà d'expressió.

Un dels volums en què el compromís de crítiques i escriptores queda palés acull el títol *Literatura de dones: una visió del món* (1988). Coordinada per Isabel Segura, aquesta obra ha estat una font d'inspiració en la qual les investigadores no han deixat de poar. Al llarg dels capítols, Mari Chordà, Helena Alvarado, Anna Murià, M. Dels Àngels Anglada, Carme Arnau, Geraldine C. Nichols i M. Mercè Marçal enceten la tasca col·lectiva per tal de fonamentar les bases d'una genealogia femenina en català. L'objectiu principal consisteix a combatre els prejudicis creats per part de la falocrítica, especialment aquell que Joanna Russ resumeix en: «Ho va escriure, però n'hi ha molt poques com ella» (Bartrina, 2006: 207).

El referent teòric amb què parteixen les catalanes el trobem desenvolupat per la ginocrítica angloamericana dels anys setanta, pionera en la construcció d'una tradició literària femenina reconeguda. Dins d'aquest corrent trobem *Literary Women* (1976) d'Ellen Moers i *A literature of Their Own. British Women Novelist from Brönte to Lessing* (1977) d'Elaine Showalter, figures a les quals ja hem fet referència en l'apartat anterior. A aquesta llista cal afegir l'obra *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer in the Nineteenth Century Literary Imagination* (1979), de Sandra Gilbert i Susan Gubar. En primer lloc, Moers destaca per oferir una panoràmica de la literatura escrita per dones des del segle XIX. L'obra pren èmfasi en els detalls personals de les escriptores, i resulta útil com a introducció preliminar, en fer un inventari de les grans escriptores modernes. En segon lloc, *A literature of Their Own*, d'Elaine Showalter, fa un recorregut des de la generació de les germanes Brönte fins al seu temps. En aquest sentit, una important contribució de Showalter per a la teoria literària feminista és la classificació en tres etapes que proposa:

En primer lugar, hay una fase prolongada de imitación de las características principales de la tradición dominante, y una *interiorización* de sus modelos de arte y sus concepciones de los roles sociales. En segundo lugar, hay una fase de *protesta* contra estos modelos y valores, y de *defensa* de los derechos y valores de la minoría, incluyendo una petición de autonomía. Por último, hay una fase de *autodescubrimiento* [...] una búsqueda de identidad. En una correcta terminología, estas fases podrían denominarse *Femenina*, *Feminista*, y *de la Mujer* (Moi, 1988: 66).

En tercer lloc, *The Madwoman in the Attic* de Sandra M. Gilbert i Susan Gubar és un estudi minuciós sobre les escriptores britàniques del segle XIX, un treball que desafia el paradigma androcèntric que presideix l'obra de Harold Bloom. Ambdues investigadores porten a terme una anàlisi de la situació de la dona escriptora dins de la societat masclista. Hi consideren que la dona escriptora ha hagut d'enfrontar-se a la dificultat de no tenir cap referent més que l'escriptura feta per homes. Però, aquest fet no ha impedit la realització d'una escriptura feminista. Gilbert i Gubar interpreten les obres fetes per dones del XIX com textos feministes, perquè sempre i

sense excepció es troben elements de lluita contra l'opressió masclista. L'objectiu de les investigadores és el de detectar aquests elements, que es troben ocults i de forma indirecta en uns temes, formes i discursos basats en el model masclista d'escriptura.

Isabel Segura, al capítol «Unes experiències a recuperar», dins de l'obra col·lectiva *Literatura de dones: una visió del món*, reflexionava al voltant de la difícil tasca que ella i les seues companyes havien decidit encetar a principis dels huitanta. Les dificultats a les quals van haver d'enfrontar-se a l'inici troben la seua raó de ser en els prejudicis. Així, Segura explica que temien trobar molt poques autores, i a més sospitaven que haurien d'empassar-se «molts rotllos» (1988: 13). L'autora escrivia aquestes paraules, però, quan la Col·lecció Clàssiques Catalanes ja havia publicat més de deu títols, en els quals es recuperava l'experiència de les escriptores fins als orígens, amb l'obra *Poetes occitanes del segle XII*, dedicada a la difusió de les trobairitz. Com es pot observar, l'ambició de les catalanes fou, com a mínim, equiparable a la de les crítiques feministes angloamericanes.

Les línies de pensament que rellueixen al text de Segura es troben molt properes a les exposades per les autores de *The Madwoman in the Attic*. La construcció d'una genealogia d'escriptores té com a última finalitat, entre d'altres, la capacitat d'oferir a la societat el testimoni d'unes veus que han estat històricament silenciades. Si bé no s'ha de confondre la realitat amb el món de la ficció, la literatura de dones és una indestriable font de documentació per conèixer la història del segon sexe, fent referència a Beauvoir. A més, Segura, en consonància amb els postulats de Gilbert i Gubar, considera que tota escriptura de dona conté elements de lluita contra l'opressió masclista. En primer lloc, perquè el dret a escriure que reivindiquen dones com Caterina Albert suposa un «esglaó més en la llarga lluita per la reivindicació dels drets» (Segura, 1988: 18). En segon lloc, perquè totes les escriptores mostren coincidències a l'hora d'abordar temes i retratar personatges. Així, en el moment en què el sexe femení comença a descriure's a si mateix, els arquetips creats pels homes es distorsionen. La dona escriptora, a més, ha presentat una tendència notable a

situar els personatges femenins en el centre de les seues narracions, fet que com a conseqüència ha convertit l'home en «l'altre».

Una altra de les obres en què el pensament de les angloamericanes ha quedat més reflectit és *La condició de la dona en la narrativa femenina catalana (1900-1983)*, d'Anne Charlon. Fruit d'una tesi doctoral, l'obra es va publicar en català l'any 1990 amb Edicions 62. La investigadora francesa proposa un treball en el qual tracta d'establir una genealogia femenina organitzada per etapes. Aquesta idea presenta un important deute amb la classificació ideada per Elaine Showalter. Però, Charlon defensa en el cas català un criteri històric i no tan literari per organitzar per generacions l'evolució de la narrativa femenina catalana contemporània. En general, l'objectiu de la investigadora consisteix a analitzar els aspectes comuns de les narracions femenines escrites en català al llarg de tres períodes.

Per començar, l'autora data la primera generació entre la Renaixença i els anys vint. Les novel·listes d'aquest primer grup són: Dolors Monserdà (1845-1919), Palmira Ventós (1858-1916), Carme Karr (1865-1943), Caterina Albert (1869-1966) i Maria Domènech (1877-1955). La segona generació correspon als anys de la Segona República i de la Guerra Civil. Les narradores que encabeix dins d'aquest grup són: Rosa Maria Arquimbau (1910-1992), Aurora Bertrana (1899-1974), Carme Monturiol (1893-1966), Anna Murià (1904-2002), Maria Teresa Vernet (1907-1974) i Mercè Rodoreda (1909-1983). Per últim, la tercera generació abasta els anys de la Dictadura i els primers anys de la democràcia. Les autores d'aquest darrera llista, les quals conviuen amb les de la segona, són: Maria Aurèlia Capmany (1918-1991), Montserrat Roig (1946-1991), Carme Riera (1948), Maria Antònia Oliver (1946), Helena Valentí (1940-1990), Joana Escobedo (1942), Núria Albó (1930), Isabel Clara Simó (1943-2020), Maria Àngels Anglada (1930-1999) i Margarita Aritzeta (1953).

El criteri que empra Charlon per proposar aquesta organització d'una genealogia en tres generacions no ha agradat a tothom. A la revista *Els marges*, Eulàlia Pérez assenyala les debilitats de l'intent realitzat per la investigadora. Entre els problemes

principals, Pérez destaca la manca de contextualització de les obres analitzades, la gratuïtat de generalitzacions «generacionals» i les simplificacions de temes i motius per encabir personalitats tan diverses dins d'un mateix grup (1991: 114).

A l'obra col·lectiva titulada *Esriptores. De Caterina Albert als nostres dies* (2005), Marta Pessarrodona recupera la teoria de Showalter i sotmet a examen les possibilitats d'aplicar la seua classificació a la genealogia catalana. L'escriptora recupera les tres fases, i no generacions, que l'autora americana enumera en el seu llibre: la «femenina», «feminista» i «femella». Com que Showalter inicia el seu estudi a partir de les germanes Brönte, veiem com l'etapa «femenina» abraça un període que comença des d'aquestes i finalitza a la mort de George Eliot (1880). En aquesta fase les autores imiten els models literaris masculins, i entre alguns dels aspectes més representatius trobem l'ús freqüent del pseudònim masculí. La segona etapa, «la feminista», se situa entre l'any 1880 i el 1928, data en què és aprovat el sufragi femení a Gran Bretanya. Les escriptores d'aquest període ja no s'emascaren i als seus textos fan palés el desvetllament d'una consciència pròpia. Entre elles, hi destaquen Virginia Woolf, Katherine Mansfield i Gertrude Stein. La tercera fase, denominada «femella», s'enceta l'any 1928 i arriba fins als dies de la publicació de l'obra de Showalter. Per aquesta etapa, les dones reivindiquen el seu espai com a tals dins de la literatura. L'autora destaca especialment la dècada dels anys seixanta, amb l'aparició de *The Golden Notebook* (1962) de Doris Lessing.

Pessarrodona, a diferència de Charlon, fonamenta la seua classificació en un marc teòric concret. A més, evita emprar la denominació «generacions» i opta per parlar de «fases» o «períodes» (Pessarrodona, 2005a: 17). La transformació dels paràmetres emprats per Showalter situen la fase «femenina» entre el final del segle XIX i els anys vint del següent, la «feminista» entre la Segona República i el final de la Guerra Civil i la «femella» des dels anys seixanta fins als nostres dies.

Neus Real, dins del mateix volum, fa una proposta genealògica diferent de la de Pessarrodona. Al capítol «Les narradores catalanes del segle XX: una narrativa per a un nou segle», Real considera que, com a mínim, es pot parlar de cinc generacions

literàries. L'autora posa el focus d'atenció, per tant, sobre aspectes diferents dels que Showalter o Charlon empraren en la seua proposta. D'aquesta manera, es proposa parlar d'una primera generació, la pionera, que abastaria uns vint anys, des dels inicis del nou-cents fins a mitjans dels vint. En aquest grup trobem les narradores modernistes, amb Palmira Ventós, Carme Karr i Caterina Albert. En els límits, situa a l'inici Dolors Monserdà, estèticament i ideològicament lligada a les formes huitcentistes, i al final Maria Domènech, qui publica durant el noucentisme, un context difícil per a la narrativa. Com veiem, Real emprà un concepte de generació que s'apropa més a la definició habitual en l'estudi de la literatura, en què entren en joc els factors de context polític, cultural i sobretot literari.

La segona generació pertany a les dècades dels anys vint i trenta. Neus Real destaca que aquest grup d'escriptores compta ja amb referents, entre els quals hi destaca Caterina Albert. A més, considera que gràcies a les condicions conjunturals la nòmina d'escriptores és més extensa. Aquesta generació està encapçalada en un inici per Maria Teresa Vernet, mentre que a l'acabament és Mercè Rodoreda qui pren el relleu. En l'àmbit de la literatura culta trobaríem també a Rosa M. Arquimbau, Aurora Bertrana, Elvira Augusta Lewi, Carme Montoriol i Anna Murià. Real afegeix a la llista una autora lligada a la producció popular, Maria del Carme Nicolau, qui conreà la novel·la rosa. Les autores de la segona generació es caracteritzen per fer una escriptura moderna, que situa les lletres catalanes al nivell d'Europa, redefinida després de la Primera Guerra Mundial. Els trets principals d'aquesta narrativa són el psicologisme com a canal formal bàsic i el tractament de temes abans tabú, com la sexualitat (Real, 2005: 72).

Els temps de la postguerra, marcats per la dura repressió sobre la cultura catalana, fan que la tercera generació hi experimente una regressió respecte a l'anterior. Neus Real considera aquest temps un desert amb tan sols unes poques veus, tot i que n'aporta un bon llistat: Cèlia Suñol (1899-1986), Maria Aurèlia Capmany (1918-1991), Maria Dolors Orriols (1914-2008), Concepció G. Maluquer (1914-2004), Teresa Pàmies (1919-2012), Maria Beneyto (1925-2011), Beatriu

Civera (1914-1995), Maria Ibars (1892-1965) i Carmelina Sánchez-Cutillas (1927-2009). La generació de la postguerra, com la denomina Real, es caracteritza per fer un retrat subjectiu del moment des d'un punt de vista crític. La Capmany d'aquesta època és, segons la seua proposta, la personalitat principal, amb obres com *Necessitem morir* (1952) o *Betúlia* (1956), en les quals el pensament existencialista marca el tractament de l'argument i dels personatges.

L'autèntica eclosió de la narrativa d'autora arriba a partir dels anys seixanta i s'estén fins als setanta. La quarta generació està conformada per una llarga llista de narradores, entre les quals Neus Real destaca: Helena Valentí, Antònia Vicens, Isabel-Clara Simó, Montserrat Roig, Maria Antònia Oliver i Carme Riera. L'autora de l'estudi remarca, a més, la presència de dues figures clau que pertanyen a dues generacions anteriors i que en aquestes dècades publiquen alguns dels seus millors títols, com *La plaça del Diamant* de Rodoreda o *Un lloc entre els morts* de Capmany. Junt amb aquestes dues, el mestratge de la resta de les escriptores nascudes abans de la guerra és un dels trets més importants a l'hora de caracteritzar la quarta generació, la qual ha continuat en actiu fins al segle XXI.

Real conclou la seua proposta de classificació genealògica amb algunes precisions. En primer lloc, i per tal d'evitar caure en visions reductivistes entorn de l'escriptura de dones, destaca la diversitat que demostra la narrativa del segle XX entre les escriptores catalanes de les diferents generacions. Els factors personals, i especialment aquells lligats als contextos historicoliteraris, no es poden negar en favor de la construcció de la genealogia. Fer-ho constituiria un inconvenient amb conseqüències molt negatives.

En segon lloc, després de valorar la diversitat en l'escriptura de dones, Real proposa veure quins han estat els elements en comú que han caracteritzat la tradició literària femenina en llengua catalana. L'estudiosa conclou que es poden detectar dos pilars bàsics: la contemporaneïtat literària i la condició sexual (Real, 2005: 81). Sobre el primer aspecte, hi considera una evidència el fet que les narradores han seguit les mateixes tendències estètiques que els seus companys masculins. A més, hi

aporta alguns exemples per mostrar com en repetides ocasions, les escriptores han esdevingut amb les seues obres les principals representants d'un moviment. Respecte a la condició sexual, Real aborda la qüestió de l'escriptura de dona com a element vertebrador de la tradició, aspecte que ja hem defensat en l'apartat «Dones i escriptura».

Per finalitzar aquest recorregut per algunes de les obres que més han treballat per la construcció d'una genealogia femenina en català, parlarem del volum *Catalanes del XX* (2006). Aquesta obra forma part de la col·lecció Capsa de Pandora, d'Eumo Editorial, activa des de finals dels anys noranta i pionera en la publicació de llibres d'assaig sobre estudis de gènere en llengua catalana. Es tracta d'un volum escrit amb diverses mans i que ha comptat amb el suport del grup de recerca «Estudis de gènere: dona i societat» de la Universitat de Vic.

Pilar Godayol, l'encarregada d'editar aquesta obra col·lectiva, raona sobre la seua raó de ser: «Cal, doncs, començar una labor de recuperació de la memòria femenina, rescatar de l'oblit les nostres àvies, les nostres mares i les nostres germanes, per tal de construir una genealogia femenina en català» (2006: 9). Amb aquest propòsit, el volum ens ofereix una extensa selecció de dones que han estat compromeses amb l'avanç de la cultura, les idees i la ciència als Països Catalans. Entre aquestes, trobem un capítol dedicat exclusivament a les narradores, a càrrec de Francesca Bartrina. Al text l'estudiosa aconsegueix establir un lligam entre les quinze autores que proposa, fonamentat en dues idees bàsiques: l'horitzontalitat i la verticalitat.

Tancarem aquest apartat tal com l'hem començat, amb les aportacions de M. Mercè Marçal. L'escriptora reflexiona entorn de la necessitat de construir un llinatge femení des d'una doble dimensionalitat, com hem assenyalat en el paràgraf anterior. L'horitzontalitat parla sobre la xarxa de solidaritat que les escriptores d'un mateix temps han d'establir per tal de crear espais de representació propis. Les crítiques angloamericanes van definir aquesta relació amb el mot «*sisterhood*», que al català traduïm amb el terme «sororitat». Sobre aquesta idea, Marçal aporta la seua pròpia definició: «Complicitat i companyonia, sensació que altres veus de dones sorgeixen

des de punts diversos, paral·lelament, en una mateixa direcció... Aquell confortador saber que *hi són. Que hi eren*» (Riba, 2014: 44). Per verticalitat entenem les relacions necessàries que les generacions de dones han d'establir entre si, idea que Marçal sintetitza amb el concepte de «mares literàries». El principi d'aquesta necessitat es fonamenta en el sentiment d'orfenesa que experimenta la mateixa poeta, un fenomen que ella denomina «orfenesa materna crònica» (Godayol, 2014: 314). Enfront d'aquest buit, hi considera que la causa es troba en l'anomenat cànon literari, una llista que ha exclòs sistemàticament les dones i els ha imposat la condició de literatura marginal.

1. 3. Els estudis sobre les masculinitats

Els estudis sobre la literatura femenina en català han estat, sovint, fruit d'una anàlisi de la reflexió literària de la dona escriptora envers la situació de la dona personatge. Així, els estudis feministes que han reflexionat sobre les nostres escriptores han seguit un enfocament destinat a analitzar la condició de la dona i la seua manifestació en la literatura, siga a través de qüestions relatives a la història de la feminitat, a la importància del cos o com a espectadores de la realitat. Amb tot, si bé no trobem títols dedicats exclusivament a l'anàlisi dels personatges masculins, és ben cert que en les tres darreres dècades el seu estudi en clau feminista ha anat guanyant atenció progressivament.

Entre d'altres, hi subratllarem els següents volums, en els quals es dedica una secció per a l'anàlisi específica d'alguns dels personatges masculins presents en la narrativa de les quatre escriptores: *La condició de la dona en la narrativa femenina catalana*, d'Anne Charlon (1990); *Víctor Català/Caterina Albert: la voluptuositat de l'escriptura*, de Francesca Bartrina (2001); i *Feminisme i literatura: L'hora violeta*, de Montserrat Roig, de Maria Àngels Francés (2010). D'una manera més transversal, destacarem també les línies d'investigació d'Antoni Mestre i Carles Cortés, professors de la Universitat d'Alacant, els quals han dedicat diverses publicacions a l'estudi de la narrativa catalana femenina i als estudis *queer*. Finalment, cal destacar

el projecte d'investigació dirigit per Àngels Carabí Ribera desenvolupat entre els anys 1999 i 2001, que tingué com a títol «Reescriure la masculinitat: la deconstrucció del concepte de masculinitat a la literatura escrita per dones».

Per començar, assenyalarem els aspectes fonamentals de les obres de Charlon, Bartrina i Francés. *La condició en la narrativa femenina catalana* és l'obra de més ampli abast però la més estreta quant a la fonamentació teòrica. Com exposa en la seua crítica la professora Eulàlia Pérez (1991: 114), el treball de Charlon cau en excessives generalitzacions i ofereix una anàlisi fonamentalment descriptiva dels temes, símbols i personatges que desfilen en l'obra d'una llarga llista d'escriptores. Tanmateix, i malgrat les crítiques, considerem que l'obra de l'estudiosa francesa és una bona manera d'iniciar-se en el coneixement de la narrativa femenina catalana, perquè aporta una visió global del fenomen i les seues afirmacions no són totalment errònies. En concret, pel que refereix a l'estudi dels personatges masculins, l'autora els hi dedica uns apartats per a cada una de les generacions amb què organitza la genealogia d'escriptores catalanes, en els quals destaca les característiques de les figures masculines a partir dels exemples més representatius, com ara l'Ànima de *Solitud* o el Quimet de *La plaça del Diamant*. En síntesi, es tracta d'una aportació útil per començar-hi, però que no aporta un tractament del tema amb profunditat.

Continuarem amb dos treballs que, al contrari de l'estudi de Charlon, hi destaquen per la seua concreció tant en l'abast d'escriptores que s'estudien com en l'enfocament teòric. Així, el primer que observem és que tant Bartrina com Francés centren la seua anàlisi en una única autora. Per una banda, Bartrina hi estudia la figura de Caterina Albert, i a partir d'aquest enfocament monogràfic, la investigadora hi aborda l'obra completa de l'escriptora empordanesa. Aquest enfocament permet que l'anàlisi de les masculinitats no caiga en les generalitzacions que comet Charlon, i a més, el seu coneixement de les teories feministes aporta un estudi més profund de la qüestió. En línies generals, Bartrina centra el focus d'atenció en les masculinitats hegemòniques, les quals, reforçades pel privilegi del patriarcat, són sovint les forces destructores dels drames rurals de Caterina Albert. Amb tot, la investigadora també

dirigeix la seua mirada analítica cap a les masculinitats subalternes, unes reflexions que es materialitzen en un apartat específic titulat «Altres retrats de la masculinitat».

Per una altra banda, en *Feminisme i literatura: L'hora violeta*, de Montserrat Roig, Francés aborda el tema de la masculinitat a partir de l'anàlisi dels personatges que formen part del cicle familiar Claret i Miralpeix. En l'apartat «Alguns personatges masculins: de vencedors i vençuts», la investigadora hi du a terme un estudi sobre els homes presents en la narrativa de Montserrat Roig a partir de l'eix vencedors/vençuts que també es pot traduir fent ús de la dicotomia hegemònics/subalterns. Així doncs, a partir d'un esdeveniment històric concret, la derrota del bàndol republicà en la Guerra Civil, Francés situa els personatges masculins en dues posicions diferenciades que condicionen i reconfiguren la seua condició de gènere. Aquesta aportació és clau dins dels estudis feministes i de gènere perquè és capaç d'explicar unes circumstàncies particulars dins d'un marc general.

Finalment, farem esment del projecte dirigit per Carabí que hem citat adés, el qual va nàixer a iniciativa del grup d'investigació ADHUC de la Universitat de Barcelona. L'equip situat darrere del projecte de recerca es proposà fer una anàlisi de les masculinitats presents en les obres escrites per dones des de l'Edat Mitjana fins a l'actualitat, amb la finalitat de desconstruir els estereotips masculins i promoure la reescriptura de les masculinitats. Una de les obres principals derivades de la recerca fou l'obra titulada *Hombres escritos por mujeres* (2003), coordinada per la investigadora principal, Àngels Carabí, i Marta Segarra. En l'obra s'apleguen les publicacions de diferents investigadores i investigadors amb l'objectiu d'abordar el tema a través d'obres literàries escrites en diferents llengües: la castellana, l'anglesa, la francesa i la italiana. Així, no trobem entre les publicacions que formen part del volum cap estudi sobre el cas català, fet que deixa un buit important dins dels resultats del projecte de recerca.

Des d'aquesta perspectiva, ens proposem, a través d'aquesta tesi, l'objectiu general de fer una anàlisi del punt de vista femení sobre els homes en la literatura catalana seguint les petjades dels treballs esmentats adés. A partir d'aquest plantejament, en els següents capítols ens endinsarem, en primer lloc, en la relació establerta entre experiència i ficció en la narrativa de les escriptores, i, en segon lloc, comprovarem com la seua obra es troba vinculada amb la cronologia dels contextos i els papers de gènere en cadascuna de les societats viscudes per les autores. Posteriorment, fonamentarem teòricament el fet que la veu femenina aporta una visió concreta sobre l'home, per tal d'endinsar-nos finalment en una anàlisi sobre el discurs de les narradores que palese el caràcter subversiu i contrapoder de la narrativa femenina a Catalunya.

Capítol 2. Quatre narradores del segle XX: experiència i ficció

Al llarg del primer capítol hem tractat de dibuixar la situació de la dona catalana en relació amb l'escriptura, i hem pogut observar que aquesta doble condició ha estat determinant en la configuració de la seua identitat com a creadores. A continuació, presentarem d'una manera més aproximada les quatre narradores que proposem com a centre neuràlgic en aquesta tesi. La selecció es fonamenta, en primer lloc, en la proposta suggerida per Neus Real en el capítol del llibre *Esriptores. De Caterina Albert als nostres dies* (2005). Hem considerat la seua classificació en cinc etapes generacionals una opció vàlida a l'hora d'estructurar la genealogia d'autores del segle XX. En aquest cas, però, hem descartat treballar sobre una de les autores de la cinquena generació, perquè aquesta s'inicia als anys noranta i continua activa en el present, i, per tant, es troba més lligada al segle XXI. En conseqüència, la llista d'autores que hem seleccionat només ocupa quatre generacions.

En segon lloc, el criteri que hem emprat a l'hora de seleccionar només una narradora de cada generació, es fonamenta en el judici de la crítica feminista i les propostes de genealogia citades en el capítol anterior. Com a resultat, proposem establir un estudi generacional de la narrativa femenina catalana del segle XX, el qual troba el seu punt de partida en l'escriptora Caterina Albert, continua amb Mercè Rodoreda i Maria Aurèlia Capmany i finalitza amb Montserrat Roig. En aquest apartat oferim un repàs per les fites principals de les seues biografies i trajectòries literàries, amb la voluntat d'establir ponts entre l'experiència i la ficció.

2. 1. Caterina Albert

Iniciarem el recorregut amb la presentació de l'escriptora empordanesa. La ploma de Caterina Albert ha estat una de les millors valorades dins del moviment modernista de Catalunya, fet que li ha donat accés a un espai privilegiat dins del

cànon literari. Amb tot, el seu és un cas molt especial. Com a escriptora de la primera generació, segons les propostes de les crítiques feministes, un tret caracteritzador de la seua identitat és l'ús del pseudònim masculí, i aquest fet ha comportat una problemàtica que les editorials dels últims temps no han resolt encara. Així doncs, per a bona part del públic, Caterina Albert continua sent Víctor Català. L'escriptora de les dues cares ens condueix així a una obra plena d'ombres, tant per decisió estètica com per motivació personal. Dins d'aquest mar de tenebres, la narradora escalenca ens permetrà abordar en el nostre estudi les masculinitats del tombant del segle XX, unes identitats que, dibuixades per les mans de la burgesia rural, es debaten entre la civilitat del món urbà i el temperament irracional de l'entorn pagès.

2. 1. 1. La dama de L'Escala

Caterina Albert i Paradís (1869-1966) va nèixer a L'Escala, en el si d'una família de la burgesia rural empordanesa. La seua història personal es troba marcada per diferents episodis que la van empènyer cap a una vida marcada pel sentiment de solitud. Des de la mort del pare, quan l'escriptora tenia vint anys, fins al seu aïllament a causa de les seues preferències estètiques a l'arribada del moviment noucentista, sembla com si Albert haguera estat destinada a recórrer el seu camí en solitari. Comptat i debatut, aquest és un dels grans motius literaris de la narradora de L'Escala.

Amb l'objectiu de destacar els aspectes clau de la biografia de l'autora, és a dir, aquells més rellevants a l'hora de configurar la seua identitat com a creadora, en aquest primer apartat oferirem una síntesi de les fites principals de la vida de Caterina Albert. El primer aspecte que destacarem és el seu llinatge familiar, perquè és un factor fonamental per comprendre la seua producció. L'escriptora, com hem assenyalat, pertany a la burgesia rural de l'Alt Empordà. A més de facilitar-li un ambient culturalment ric i un accés fàcil a la literatura, la seua àvia era una bona coneixedora del folklore, i li narrava històries i fets locals que havia après gràcies al

seu contacte amb els treballadors de la propietat rural (Nardi, 1988: 35), un aprenentatge que en el futur fonamentaria els drames rurals.

En segon lloc, parlarem sobre la seua educació. Malgrat la seua posició privilegiada, Caterina Albert no va gaudir d'una educació formal i reglada. A diferència dels seus germans, que seguiren la carrera del pare com a advocats i es traslladaren a Barcelona per a formar-se, Albert va haver de romandre a casa, no sense resignació (Miracle, 1963: 20). Fet i fet, anys després va recomanar a la seua germana menor, Amèlia, que anara a estudiar a Barcelona, ja que, en paraules de l'autora, «no vaig voler que fos com jo» (Alvarado, 1984: 13). Tanmateix, el fet de no poder gaudir d'una educació reglada no va impedir que Albert poguera accedir al coneixement, encara que fora d'una manera autodidacta. Així, l'escriptora va tindre accés a la cultura des de diversos vessants. D'una banda, un llibreter anava a casa dels Albert i Paradís freqüentment. D'altra banda, tenia el seu taller propi, on va emprendre diverses disciplines artístiques, des de les arts plàstiques fins a l'escriptura, multidisciplinarietat que més endavant es reflectiria en la seua habilitat per descriure els paisatges de la muntanya de *Solitud*.

En tercer lloc, el darrer aspecte que destacarem sobre la seua biografia ens condueix de nou al tema de la solitud, un motiu que apareix constantment en la seua producció tant narrativa com poètica i teatral. Caterina Albert era la major de quatre germans i aquesta casualitat la convertia en la pubilla de la família, rol ara en desús i que el diccionari de l'IEC descriu així: «Primera filla que, en absència de fills mascles, d'acord amb la tradició catalana, és l'hereva universal dels béns dels seus pares» (DIEC, 2020). Per tant, l'autora estava lligada des del naixement a la casa pairal, un fet que tindria conseqüències vitals en el futur (Aymerich i Pessarrodona, 2004: 12). Com hem assenyalat adés, el primer gran episodi de solitud es produeix amb la mort del pare, l'advocat i polític Lluís Albert i Paradedà, quan Caterina Albert té vint anys. Com a pubilla, l'escriptora es converteix a partir d'aquest esdeveniment en la mestressa de la casa pairal i s'hi queda sola al capdavant, havent-hi, a més, de fer-se càrrec de la mare i de l'àvia, ambdues afeblides per la malaltia i el dol. Enfront

d'aquesta realitat, l'escriptora es va abocar a la pràctica artística com a mitjà d'evasió: «Escrivia per distreure'm. En la meua vida de monja i finestrons tancats [...] les estones que dedicava a la literatura eren el meu únic espai» (Castellanos, 2005: 23).

2. 1. 2. Els drames rurals i la subversió

La família, la formació autodidacta i multidisciplinària i la solitud viscuda des dels anys de joventut són les essències que configuren la pedra angular de la producció artística de Caterina Albert. Ara, en l'apartat que presentem a continuació, veurem els camins que pren la narrativa de l'escriptora, una trajectòria marcada des de l'inici per un ball de màscares on la disfressa elegida és el pseudònim masculí: Víctor Català.

La història de l'emascarament va començar amb una de les visites a L'Escala dels Sitjar, un matrimoni amic de la família que residia a Barcelona. Com que coneixien l'afició d'Albert per l'escriptura, feren d'intermediaris per publicar el seu darrer poemari en una de les revistes més importants del primer modernisme, *L'Avenç* (Pla, 1985: 88). Quan li preguntaren amb quin nom volia signar l'obra, l'autora, amb el record de l'incident dels Jocs Florals del 1898, va decidir fer-ho amb un pseudònim: Víctor Català. La màscara d'home li atorgava una nova identitat sexual que l'alliberava del fet que la seua obra fos jutjada des dels cànons de gènere. És a dir, el transvestisme es presentava com l'oportunitat per gaudir de manera absoluta de la llibertat de crear.

En aquest context, l'escriptora va començar a conrear un gènere encara desconegut per a ella i que seria el que la portaria a ser una de les figures més valorades del modernisme, és a dir, la narrativa. El 1902 va veure la llum un volum de relats amb el nom de *Drames rurals*, en què apareixen noves narracions junt amb altres que ja havien estat editades en números anteriors. L'any 1904 seguí treballant en els contes de caràcter tràgic, amb la publicació d'un petit recull de quatre

narracions que rebé el títol *Ombrívols*. Del nou volum destacà el pròleg, fonamental per poder comprendre la seua estètica.

A aquest recull de contes el seguiren molts altres, constituint la major part de l'obra. En aquest ordre, va publicar *Caires vius* (1907), *La Mare Balena* (1920), *Marines* (1928), *Contrallums* (1930), *Retablo* (1944), *Mosaic. Impressions literàries sobre temes domèstics* (1946), *Vida molta* (1949) i *Jubileu* (1951). Enfront d'aquests volums que contenen una extensa llista de contes, només hi ha en la seua carrera longeva dues novel·les: *Solitud* (1905) i *Un film, 3000 metres* (1926). La preferència pel relat breu s'evidencia, fins i tot, en aquestes dues obres, ja que a l'hora de crear-les foren planificades a partir d'una idea més breu (Nardi, 2010: 27). D'aquesta manera, *Solitud*, com explica l'autora al pròleg afegit a partir de la cinquena edició, es va pensar des del començament com una novel·la la qual havia de ser publicada per parts junt amb altres fulletons. Quant a *Un film, 3000 metres*, l'obra va ser pensada com una pel·lícula, en què cada capítol representa una escena.

L'estètica present en el cosmos narratiu de Caterina Albert és el fruit d'una visió particular del món, plenament subjectiva i estretament relacionada amb el gust i el cànon del modernisme català. L'escriptora va emprar sovint els pròlegs de les seues obres per reflexionar sobre la seua concepció de l'art i la llibertat creativa. Aquestes reflexions tenien un caràcter de manifest contestatari, per tal de fer front a la incomprensió d'una part de la crítica, especialment aquella vinculada amb un segment ideològic marcat pel binarisme masculista. En síntesi, l'autora es defensava enfront dels comentaris que demanaven a l'escriptor-dona que oferira una visió menys dura i agressiva de la vida.

En aquesta línia, resulta paradigmàtic el pròleg que presentà en el recull de contes *Ombrívols* (1904), el qual va publicar en *Joventut* el 1904. Fent un exercici d'aparent *captatio benevolentiae*, s'hi dirigeix als lectors amb un prec: «Perdoneu, llegidors, si encara són notes pardes les d'aquest llibre» (Català, 1972: 558). A continuació, hi exposa les raons que la condueixen a optar per una estètica del clarobscur mitjançant una comparació. Així, explica que el cor humà és com una casa

a quatre vents, on en tres dona el sol i l'ombra i un quart on sempre hi és fosc. Albert diu que va decidir començar a mirar el món des d'aquesta part de la casa, és a dir, pel costat ombrívol. A continuació, duu a terme una defensa de la lletjor estètica: «L'ombra [...] té també [...] les seves grans belleses; unes grans belleses feréstegues, d'abim pregon, que esparveren als ulls envellutats i fan xisclar d'esglai [...], més no per això deixen d'ésser llegítimes belleses. A mi no m'espanten pas» (Català, 1972: 558).

Un altre pròleg clau per aprofundir en el posicionament artístic de l'escriptora és el que acompanya *Caires vius* (1907). En aquest cas, Albert escriu un manifest en favor del modernisme i, com ocorre en el pròleg anterior, respon a la crítica i als lectors. Cal considerar que aquest text es publica en un moment en què el moviment estava en ple declivi. Un any abans, la revista *Juventut* hi desapareixia i els escriptors modernistes hagueren de situar-se en espais literaris aïllats del centre, ara ocupat pels noucentistes. En el cas de Caterina Albert, l'autora es va introduir en el cercle de Francesc Matheu, molt ancorat en posicions conservadores, tant estètiques com lingüístiques, i marginat en l'època del noucentisme (Castellanos, 2005: 29).

Al pròleg l'autora reflecteix aquesta problemàtica, fent una defensa clara del modernisme i posicionant-se a favor de la independència de l'artista respecte als canvis estètics. Hi rebutja tot dogma, perquè aquest «vol dir limitació, que equival a minva, la minva a decadència i la decadència a traspàs, mort» (Català, 1972: 597). Si es posiciona a favor del moviment modernista és perquè creu que aquest permet la llibertat absoluta de l'artista a l'hora de crear. Aquesta independència abasta diversos aspectes, des de la temàtica, l'estètica i la mateixa llengua. El punt de partida de la creació artística es troba en el contacte directe de l'artista amb la realitat, sense filtres ni condicionaments ideològics i limitadors: «l'expansiva força franca i natural de la intimitat emotiva, lliure de tot entrebanc cohibidors» (Català, 1972: 597). Aquesta negativa a censurar-se és fonamental per a l'estudi que ens proposem fer, perquè a conseqüència d'aquesta visió artística l'escriptora es permet atacar sense filtres la institució patriarcal.

2. 1. 3. La primera generació: el feminisme conservador

L'autora representa una generació d'escriptores que es troba lligada, en línies generals, a una ideologia de tall conservador que afecta diferents àmbits. Caterina Albert escrivia des d'una perspectiva pròpiament burgesa i no qüestionava les desigualtats de l'ordre en què vivia de forma acomodada. La lluita obrera, lluny de ser una batalla vinculada al feminisme, era un fet incòmode i mostrat a través d'una narrativa de l'odi i de la irracionalitat. Potser, per aquesta raó, el feminisme que defensava era altament conservador i es limitava a considerar que el paper de la dona burgesa havia de ser el de protegir a la dona obrera per evitar la seua radicalització.

Les feministes d'aquesta mena eren defensores de l'ordre de classes establert i consideraven que la situació anterior a l'era industrial era més favorable per a la dona. D'aquest pensament es derivava la defensa de l'àngel de la llar, molt present en l'obra de Caterina Albert, i especialment representat en el conte «Novel·leta», amb el personatge de Nieves. Cal destacar del conte, l'entrada de les dones al món industrial, amb la figura de la «fabricanta». És la primera ocasió en què Caterina Albert parla sobre la dona que treballa en la indústria, i ho fa d'una forma idealitzada. Nieves, com a bon àngel de la llar, té temps per continuar amb les tasques de casa després de la jornada de treball:

En la fàbrica, treballava al costat de sa mare; fora de la fàbrica, ajudava a l'àvia per aprendre el trinc de la casa, i en els curts instants sobrers feia ganxet, regava les flors de l'hort, pentinava el fos d'aigües [...] i a les vetlles sargia els mitjons del pare i apedaçava la roba (Català, 1972: 747).

Al fragment es pot comprovar com per a Caterina Albert no existeix una gran preocupació per les condicions laborals de les dones, ni tampoc hi veu cap mena d'exploació sobre la dona, unes reivindicacions que als anys vint ja existien. Hi defensà, per tant, un model de societat configurat a través d'una forma de pensament burgés i força conservador. Aquesta enumeració de labors hi apareix

seguida per una exaltació de la virtut de Nieves com a dona des d'un punt de vista molt essencialista i idealitzat:

Les nits les passava d'un son, estiradeta i quietona en son lletet de monja, blanc com un lliri, sense que un surt li fes ressaltar els membres ni un escaig de visió misteriosa creués per ella la foscor compacta. Contra les passivitats de sa normalitat sanitària i equilibrada, contra sa innocència hermètica i serena [...] s'estrellaren, durant molt temps, les maniobres equívocues d'ell per contaminar-la (Català, 1972: 747).

Fins ací, trobem un model de dona que coincideix amb les idees del feminisme que hi defensa. Però Caterina Albert va una mica més enllà, perquè la defensa del rol tradicional de la dona no es contraposa amb el seu desig d'independència i autonomia. Així, creu que el millor estat de la dona és en solitud, almenys respecte dels homes. A més a més, cal destacar els aspectes subversius en els escrits de l'autora, encara que aquesta interpretació implique un desafiament sobre la seua voluntat de no relacionar-se amb el moviment feminista de l'època. L'obra de l'escriptora, a causa de la seua visió ombrívola del món, fa una crítica mordaç de la societat en el seu conjunt, i si fem una lectura de gènere, veurem que s'incideix de forma especial en els problemes derivats del patriarcat. El seu refús constant al matrimoni burgés o l'exaltació de la vida en solitud de la dona són dos exemples d'aquest caràcter transgressor. Ho és més encara la seua forta crítica a la violència de gènere i la seua insistència a relatar agressions sexuals. Aquest fragment, que pertany al relat «El calvari d'En "Mitús"» i narra les conseqüències d'haver arranjat un matrimoni contra la voluntat de la dona, n'és un exemple representatiu:

Perquè, a voltes, quan menys s'ho temia, sentia com un fort de sangs l'impuls d'agafar la ganiveta, abalançar-se sobre la Maca i descarregar en aquella carn regalada cop sobre cop, fins a deixar-la desfeta, tota oberta de boques fumoses, ben destruïda per arreu aquella morbidesa pecadora, esquer de sa vergonya...

En altres ocasions, en canvi, la Maca li passava a fregar, li deia quelcom indiferent i els senys de l'home, afollits d'improvís, l'atiaven a enllaçar-la

amb sos braços, a subjectar-la a viva força, a messegar-la, a ferir-la, a blegar-la bestialment a sa voluntat exasperada, igualment furibonda que son odi. I gaudia espantosament sentint-la debatre's per lluirar-se d'ell i tornar-li cop per cop, udol per udol, injúria per injúria (Català, 1972: 619).

En definitiva, l'escriptora crea un món de ficció a partir de la seua experiència personal, el qual es caracteritza per la contradicció i la lluita entre el conservadorisme i la transgressió, donant lloc a una obra que, a més de representar un gran valor de la literatura catalana, serveix com a testimoni de la vida de les dones en un temps en el qual no hi havia cap altre mitjà per expressar el que sentia i somiava l'altra meitat de la societat.

2. 2. *Mercè Rodoreda*

Continuarem el trajecte a través de les diferents generacions d'escriptores per conèixer una de les figures més valorades de la literatura catalana. Mercè Rodoreda, com Caterina Albert, ocupa un lloc prominent dins del cànon literari català i per aquesta raó és la figura més destacada entre les dones de la seua generació. Real la situa en la segona onada d'escriptores, les quals comparteixen la voluntat de fer una literatura d'acord amb la tendència europea del moment, és a dir, el psicologisme, fet que obri pas a una escriptura en què el desvetllament d'una consciència pròpia és possible. En el cas de Rodoreda, una primera etapa més modernista i amb un regust proper a les formes de la primera generació es veu gradualment substituïda a l'acabament dels anys trenta amb la publicació d'*Aloma*, la qual enceta una nova etapa narrativa en l'autora. Aquesta escriptura es caracteritza per elements com la introspecció i el simbolisme, els quals s'enllacen a través dels plantejaments de la psicologia associacionista que la teoria bergsoniana va traslladar a la literatura. Així doncs, en ubicar la dona en el centre de moltes de les seues narracions, Rodoreda facilita l'estudi de les masculinitats des d'un nou angle, en el qual els homes esdevenen «l'altre» respecte a la dona.

2. 2. 1. Les flors i les bombes

Mercè Rodoreda i Gurguí (1908-1983) va nèixer a Barcelona, concretament a una torre amb jardí al barri de Sant Gervasi. La seua història ben bé podria ser l'argument d'una de les seues novel·les, ja que tant en l'àmbit personal com en el context que hi va haver de viure trobem elements suficients per a construir-ne una. Fet i fet, l'experiència i la ficció rarament caminen per separat, i Rodoreda no n'és una excepció.

Com hem fet anteriorment quan parlàvem de Caterina Albert, en aquest apartat abordarem de nou els aspectes biogràfics que foren rellevants en la constitució de Rodoreda com a narradora. La primera qüestió que cal destacar és el tema de la infantesa, un motiu molt present en la narrativa de l'autora i que fou extensament estudiat per Carme Arnau en la seua tesi doctoral *Mercè Rodoreda: el mite de la infantesa*, l'any 1977. Tal com hem assenyalat a l'inici d'aquest apartat, l'escriptora va créixer al barri de Sant Gervasi, un entorn conformat adés per torres i jardins ocupats per la petita burgesia barcelonina. En aquest ambient, Rodoreda va viure la seua infantesa com l'única filla d'un matrimoni, rodejada de flors i dels llibres d'autors catalans que el seu pare li llegia, amb l'objectiu de transmetre-li l'amor per la llengua catalana (Pessarrodona, 2005b: 34).

Aquesta etapa infantil que més endavant l'autora idealitzaria en les seues novel·les vingué seguida d'una fase més aviat fosca. L'any 1921, quan Rodoreda tenia tretze anys, l'oncle que coneixia sobretot per la correspondència que mantenia amb la família va tornar d'Argentina després d'un periple de dotze anys. Aquest desconegut acabaria esdevenint en 1928 el seu marit i el pare del seu únic fill, amb els quals abandonaria la torre de Sant Gervasi per anar a viure a una casa nova del carrer Saragossa. Tota aquesta experiència ocupà un episodi fosc en la seua biografia, com explica l'escriptora Anna Murià en aquest fragment:

Mercè passa sense transició d'adolescent a plenament dona. *La dona que no ha estat mai noia* la vaig anomenar jo en una narració inspirada per la seva personalitat trasbalsadora. «Una joventut sense

joventut» fou la d'ella [...] Molt tendra encara, el matrimoni –no la parella–, i el fill no desitjat. L'únic bé veritable, la literatura, llegir, començar a escriure (Pessarrodona, 2005b: 51).

Com a resultat d'aquestes experiències traumàtiques, l'autora construeix una dicotomia que gira al voltant de dues etapes vitals diferenciades: la infantesa i l'edat adulta. Així, la primera fase de la vida és idealitzada perquè existeix en contraposició amb la segona; la infantesa apareix en l'escriptura de Rodoreda com una pàtria a la qual els personatges s'aferren per sobreviure. Una bona mostra d'aquesta construcció narrativa és la novel·la d'*Aloma*, publicada per primer cop el 1938 i reescrita posteriorment per a ser publicada el 1969. L'obra aborda l'etapa vital que, en paraules d'Anna Murià, va mancar a Rodoreda; és a dir, l'adolescència. Així, la protagonista és Aloma, una jove del barri de Sant Gervasi que transita entre la infantesa i l'edat adulta a partir de diversos esdeveniments que es vinculen amb els dos grans tòpics de la literatura: l'amor i la mort.

Per a construir l'arc narratiu de la novel·la, l'escriptora poa en les seues experiències de joventut i atorga a l'heroïna de la novel·la una història farcida de coincidències personals. La casa pairal amb jardí, la relació amb un familiar vingut d'Amèrica i la maternitat no desitjada hi conflueixen, no per casualitat, amb l'objectiu de construir una novel·la sobre el creixement personal que, en paraules de Neus Real, ens pot oferir la següent lectura: «La qüestió remet, en darrer terme, al desencaix entre com ens agradaria que fossin les coses –com les imaginem idealment– i la manera en què la vida s'imposa tal com és, sense concessions» (Real, 2007: 28).

A aquesta llista d'elements, és a dir, el cronotop idil·lic format pel tàndem infantesa-jardí, la creació de personatges femenins redons i la desmitificació de la maternitat, s'hi afegixen a partir de la guerra i l'exili nous elements que conformen l'imaginari narratiu de l'escriptora de Sant Gervasi. Així doncs, als elements biogràfics assenyalats cal sumar, per una banda, l'impacte del conflicte bèl·lic, i per una altra banda, el sentiment de pèrdua de les arrels originat pel llarg exili que hi viu

entre la dècada dels quaranta i la dels seixanta. Si pensem en l'espai-temps que Rodoreda emprà com a escenari de les seues obres de postguerra, veiem com un tret unificador és que la majoria dels arguments tenen lloc a Barcelona o altres parts de Catalunya, llevat d'alguns contes que s'ambienten en l'exili francès. Quant a l'època, l'autora inclou en bona part de les novel·les el conflicte bèl·lic, un motiu de ruptura que separa el temps en dues parts ben diferenciades. Així, per una banda trobem el temps d'abans de la guerra, el qual Rodoreda descriu en una entrevista amb Roig com el de «la Barcelona de l'avantguerra, plena de ciutadans tranquils, orgullosos d'una ciutat mig europea» (Pessarrodona, 2005b: 66). La Barcelona d'aquesta època la trobem descrita a *La plaça del Diamant*, *El carrer de les camèlies* i *Mirall trencat* i és una urbs vivencial, coneguda, farcida de detalls. Per una altra banda, la ciutat després de la guerra hi apareix desdibuixada, perquè és un espai-temps que es llegeix des de l'exili i el rebuig a una vida anterior no desitjada. Per aquesta raó, els arguments de les novel·les que van més enllà de la guerra centren el seu punt focal encara més en l'interior dels personatges, com ocorre amb Natàlia-Colometa i Cecília Ce.

2. 2. 2. Novel·la psicològica i altres camins

Les característiques que els manuals de la literatura catalana atribueixen a l'obra de Mercè Rodoreda sovint es basen només en una part d'aquesta, un llistat que inclou la versió revisada d'*Aloma*, *Vint-i-dos contes* (1958), *La plaça del Diamant* (1962), *El carrer de les Camèlies* i *Mirall trencat* (1974). En un pla secundari, hi trobem *Jardí vora el mar* (1967), *La meua Cristina i altres contes* (1967), *Semblava de seda i altres contes* (1978) i *Viatges i flors* (1980), els quals hi són perquè foren inclosos en el segon i tercer volum de la segona edició de les *Obres completes* (1984) de la col·lecció Clàssics catalans del segle XX.

Menys afortunades foren les obres de l'anomenada tetralogia, les quals, rebutjades per la mateixa autora, mostren, amb tot, «esborranys d'un estil propi, intimista i profund, d'una autora preocupada per l'expressió interior de l'ésser

humà» (Cortés, 2001: 6) i no han estat objecte d'estudi perquè «reflecteixen els inicis d'un treball que es perfecciona i personalitza a mesura que augmenta la cultura literària de l'autor/a i que l'experiència modifica la seua manera d'expressar-se» (10-11). Quant a les obres de maduresa, és a dir, *Quanta, quanta guerra...* (1980), *La mort i la primavera* (1986) i *Isabel i Maria* (1991), se situen, com assenyala Carme Arnau (1987: 65), en l'altra banda de l'espill, és a dir, es llancen a un territori de ficció que no encaixa amb les característiques de la novel·la pròpiament psicològica, perquè els símbols, omnipresents en la narrativa rodorediana, trenquen en aquesta fase tota relació de significat.

En el present estudi, però, mantindrem la tendència general de la crítica i, per tant, hem centrat l'anàlisi en aquelles novel·les que encaixen millor en la definició especular de la literatura. Des d'aquesta perspectiva, Carme Arnau considera que existeixen uns elements comuns en la narrativa rodorediana (1993: 84). Un dels aspectes més tractats en els estudis sobre l'autora és la galeria de personatges femenins que hi presenta, els quals protagonitzen la majoria de les novel·les publicades en els anys seixanta: *La plaça del Diamant*, *El carrer de les camèlies* i *Aloma*. L'enfocament innovador que aporten les seues heroïnes és que la seua construcció es relaciona amb els conceptes de temps i memòria de Bergson. Així, els personatges es troben subjectes al pas del temps, un factor que els fa evolucionar, créixer. Un exemple ens el dona Natàlia, la Colometa, la qual reflexiona sobre el seu propi canvi a través de la metàfora establerta amb un tap de suro. L'altra peça clau es troba en el psicologisme associacionista, reflectida a través de la creació d'un univers simbòlic, el qual connecta els espais i els objectes en fonts de memòria i emocions. Rodoreda esdevé una mestra en aquest camp i hi aporta una nota personal. El jardí, que dona títol a una de les seues novel·les, representa la infantesa, el paradís perdut, com palesa una de les seues últimes obres, *Mirall trencat*.

2. 2. 3. La segona generació: malgrat tot, feminista

El 1980, tres anys abans de morir, Mercè Rodoreda va rebre el Premi d'Honor de les Lletres Catalanes, fet que la convertí en la primera dona a rebre aquest reconeixement. Aquest fet implica que l'escriptora no ha necessitat ser rescatada de l'oblit, ja que en vida entrà a formar part del cànon literari per la porta gran. Mercè Rodoreda, per ser una de les autores amb més èxit de la centúria representa, com ocorre amb Caterina Albert, molt més que una generació de narradores, d'escriptores «en femení». L'autora simbolitza una generació de narradors que comença als anys trenta partint d'un context de recuperació del modernisme, com fa palés amb obres com *Del que hom no pot fugir*, per obrir en la mateixa dècada un nou camí en la narrativa, seguint els corrents europeus del moment. Així, Rodoreda conrea, a partir d'*Aloma*, una escriptura d'autora moderna, relacionada amb les tendències posteriors a la Primera Guerra Mundial (Real, 2005: 72).

L'escriptora representa també a la dona de la seua generació. Tot i que la seua formació és pràcticament autodidacta, l'autora és l'exemple de la *femme de lettres*. Com la seua amiga Anna Murià, Rodoreda és una dona culta, cosmopolita i independent. Durant els anys de la Segona República escapa d'un matrimoni que, a jutjar per les cartes, no era desitjat. Amb l'inici de la guerra l'autora se separa del seu marit i manté durant l'exili una llarga relació amb Armand Obiols, també casat. Ideològicament, però, Rodoreda es distancia del moviment feminista, tal com Montserrat Roig explica en obres com *L'hora violeta* o *Digues que m'estimes encara que sigui mentida*: «Érem de dues èpoques diferents i les nostres eleccions no lligaven» (Roig, 2009: 73).

La relació entre Rodoreda i el feminisme travessa un procés molt semblant al que hem observat en el cas de Caterina Albert. Enfront de les proclames en favor d'una literatura compromesa de forma oberta amb la causa, Rodoreda experimenta un desdoblament persona-autora que es tradueix en una producció narrativa amb un contingut que no sembla coincidir, aparentment, amb la ideologia que defensa l'escriptora. Atenent estrictament a les obres de l'autora, podem observar en la seua

escriptura els elements els quals Elaine Showalter descriu com a propis de l'escriptura *feminista*. Segons la crítica nord-americana, les escriptores d'aquesta fase reflecteixen als seus textos una oposició cap als models de feminitat heretats de la tradició. La literatura esdevé, per tant, un mitjà per expressar el sentiment d'injustícia que experimenten les dones enfront del repartiment de rols. En aquest sentit, Showalter parla d'un realisme socialista feminista (1977: 138), en el qual es denuncien les dificultats que les dones travessen al llarg de la seua existència pel fet de no tenir un accés a l'educació, estar limitades per raons econòmiques i estar privades d'un espai personal intern.

Segons Pessarrodona (2005b: 18), la Rodoreda d'abans de la postguerra encaixa amb aquesta definició. Si atenem a aquesta primera etapa de l'escriptora, podem comprovar com els elements citats tenen una correlació amb les idees transmeses a les obres. Per exemple, observem a *Sóc una dona honrada?*, primer templeig de l'autora, la voluntat de situar en el centre de la seua producció a la dona, mitjançant una aproximació a l'estudi psicològic del personatge. En aquest cas, l'acció ocupa un lloc mínim enfront de l'escorcollament interior. A la novel·la, *ELLA* o *Teresa*, una dona madura, reflexiona sobre la possibilitat de cometre l'adulteri. Finalment, l'acte no es produeix, però el tema de la narració obre, discretament, el camí cap al qüestionament de l'ordre social burgés i el lloc que ocupa la dona dins d'aquest (Arnau, 1993: 33).

A partir de la publicació dels *Vint-i-dos contes*, però, Pessarrodona considera que l'escriptora va més enllà de la crítica subtil. D'aquesta manera, la que es coneix com la segona Rodoreda, torna a publicar a finals dels cinquanta amb una veu encara més compromesa amb la situació de les dones al món. Aquesta nova veu és la que Showalter denomina l'escriptura de la fase *de la dona* (1977: 311), etapa que Pessarrodona situa a Catalunya a partir de les autores de la postguerra i que arriba fins al segle XXI. La crítica nord-americana enumera els elements que configuren la producció textual en la fase *de la dona*. En primer lloc, considera la pedra angular de l'escriptura l'autodescobriment i la recerca de la identitat pròpia com a dona. Amb

aquesta base, assenyala com a elements possibles una major observació del cos femení, el tractament de temes tabú com l'avortament, la tendència a la fantasia i a escriure sobre animals. Quant al paper de les protagonistes, aquestes desenvolupen un arc narratiu basat en l'arquetip de l'heroïna víctima, una figura que representa el conflicte que les escriptores experimenten fruit de la relació entre la seua vida professional i el seu rol social (Showalter, 1977: 318).

Aquesta definició, la qual no pretén ser absoluta, encaixa en molts aspectes amb el procés creatiu que experimenta la Rodoreda de després de la guerra i dels anys de silenci en l'exili. Natàlia, Cecília Ce i Aloma representen l'arquetip d'heroïna víctima, a través de diferents històries i models de dona que posen en relleu no sols la situació de les dones al món, sinó molt més. Amb l'escorcoll de la psicologia de les protagonistes, Rodoreda construeix un univers simbòlic propi que ha estat teixit a partir d'un procés d'introspecció. L'autora no sols escriu com a dona, sinó que a més, vol fer-ho, procés que la condueix a situar-se al centre de la seua cosmogonia. Per aquesta raó, si bé l'escriptora no coincideix aparentment amb Montserrat Roig amb els postulats ideològics del feminisme, no es troba, en realitat, tan lluny de qui considerà el seu epígon literari quan es tracta de fer ficció.

2. 3. Maria Aurèlia Capmany

La següent parada d'aquest viatge guiat a través de la proposta genealògica de Neus Real ens condueix fins a una de les veus més representatives de la tercera generació. D'entre les runes provocades per la guerra, s'alça una ploma guiada per una dona educada en un temps amb més llums, Maria Aurèlia Capmany. Si bé el cànon no situa l'escriptora del Raval en una posició tan elevada com la de les seues predecessores, ens trobem amb una figura que capta el nostre interès investigador per moltes raons. En primer lloc, perquè ens trobem amb una intel·lectual pionera en la reconstrucció cultural del seu país, un esforç que comença amb la seua tasca com a professora a Badalona en els anys quaranta i finalitza als anys noranta amb el seu treball com a regidora de Cultura a Barcelona. En segon lloc, perquè és una

escriptora amb una trajectòria extensa i molt diversa, que s'inicia amb el gust existencialista de postguerra per endinsar-se a partir de la dècada dels seixanta en diferents gèneres, com la novel·la històrica, la policíaca i la fantàstica. Finalment, destaca dins de la tercera generació pel seu compromís amb el feminisme, el qual es veu traduït en una producció assagística que la converteix, pràcticament, en la Betty Friedan catalana. Fruit d'aquesta dedicació, Capmany ens ofereix una producció narrativa indispensable a l'hora de dur a terme un estudi sobre les identitats masculines.

2.3.1. Dona, doneta, donota

Maria Aurèlia Capmany i Farnés (1918-1991) va nèixer al Raval de Barcelona. Els elements que constitueixen la seua biografia ens parlen d'una dona singular que va ser pionera en molts camps. Com assenyala Montserrat Palau, els adjectius amb què es pot caracteritzar l'escriptora ens parlen d'una «dona, catalana, lletraferida, lúcida i impertinent» (Palau, 2008: 21). Per comprendre la seua producció en narrativa cal que destaquem el paper que l'educació, formal i no formal, va tenir sobre l'escriptora en la seua infantesa i joventut. Aquesta és la pedra angular que va marcar moltes de les decisions que va prendre al llarg de la seua vida i que, en definitiva, va configurar els seus escrits.

La filla del Raval va créixer en el si d'una família de cistellers apassionada per la llengua i la cultura catalana. Com a futura gran lectora, tingué al seu abast des de ben jove la gran biblioteca del seu avi matern, el reconegut folklorista Sebastià Farnés, una aproximació que es va veure enriquida per la influència de la seua tia, Mercè Farnés, la qual s'havia format a l'Escola de Bibliotecàries creada per Prat de la Riba. Amb aquest ambient tan favorable, és senzill entendre que, com a dona, Maria Aurèlia Capmany poguera accedir a una educació reglada i de qualitat en un temps en què els índexs d'analfabetisme eren elevats especialment entre la població femenina. Ella mateixa reconegué, anys després, que el seu cas era força singular:

El que jo expliqui no pot servir d'exemple a ningú. La immensa majoria dels meus conciutadans no han rebut la meva educació, ni han tingut uns pares com els meus, ni uns avis, que m'han deixat per tota herència munts i munts de papers empolsats i muntanyes de llibres (Capmany, 1997: 332).

De fet, la filla dels Capmany-Farnés va arribar a experimentar fins a tres models d'escola diferents: l'Escola Montessori, l'Institut Feminal i l'Institut-Escola Giner de los Ríos, del qual va formar part de la primera promoció l'any 1932. Més endavant, durant la guerra, Maria Aurèlia Capmany va ingressar a la Universitat Autònoma de Barcelona, on va poder llicenciar-se en Filosofia i Lletres malgrat les dificultats imposades durant la depuració franquista. És en aquest context, la dècada dels quaranta, quan l'escriptora configura la seua personalitat com a escriptora, a través de tres vies que més endavant queden impreses en la seua narrativa: les lectures, l'estudi de l'existencialisme i el rebuig al model de dona franquista.

Durant els anys a la universitat, Capmany continuà nodrint la seua passió per la lectura a través d'obres que a poc a poc anaren conformant el seu bagatge literari. En francès, llegí Baudelaire, Mallarmé, Guy de Maupassant, Teophile Gautier i Lamartine, a més dels russos Tolstoi i Dostoievski. Dels autors en llengua anglesa, tingué accés a James Joyce, Katherine Mansfield i Virginia Woolf. Si bé tots influïren en la seua escriptura, cal destacar especialment a la darrera autora, ja que la novel·la *Orlando* (1928) va servir-li d'inspiració per a escriure *Quim/Quima* (1971). En el pròleg d'aquesta obra, escrit en forma de carta i dirigit a Virginia Woolf, Capmany hi reflexiona a més sobre el paper de la dona intel·lectual en el seu context cultural:

Jo llavors no et vaig entendre del tot perquè estava precisament plena d'escrúpols i m'imaginava que per tenir dret a escriure novel·les calia ser alta, prima, plana de pit i llisa d'anques com tu eres [...] En aquesta terra nostra que tu no coneixes has d'anar molt en compte a riure. Si et veuen riure et prenen immediatament per una estrella de càfè-concert (1971: 6).

L'estudi del corrent existencialista a la Universitat també influí considerablement en la seua producció narrativa, sobretot en l'etapa primerenca, amb *Necessitem morir* (1952) i *Betúlia* (1956), dues obres que presenten una forta empremta biogràfica en la construcció de sengles personatges principals: Georgina Desmoulins i Niní. A diferència de Rodoreda, Maria Aurèlia Capmany i la seua família no van abandonar el país, situació que els deixava en una mena d'exili interior. En aquest context, les idees de Heidegger encaixaren en una jove de la postguerra de la mateixa manera que ho feren les de Sartre en els joves parisencs al final dels anys quaranta:

El lèxic de Heidegger s'omplia del contingut de la nostra vida quotidiana: de la consciència permanent d'incertesa i provisionalitat; de la radical impressió d'haver estat llançats a la situació present; de l'acumulació de certificats de bona conducta que modelava un permanent estat de culpa (Capmany, 1974: 54).

Finalment, la darrera qüestió que contribueix a la construcció del jo narratiu és la crisi que Capmany viu arran de la confrontació de dos models de feminitat oposats: el de la republicana i el de la franquista. En acabar la guerra, el nou règim va tardar poc a retornar cada rol de gènere a la casella de sortida. En el cas de la dona, Pilar Primo de Rivera es va proposar l'objectiu d'esborrar qualsevol rastre del model de dona desenvolupat en els temps republicans, com s'exposa en aquest fragment: «Pasó la modernísima niña del Instituto-Escuela [...] Pasó la mujer vacía que, por no saber nada, no supo ni ser mujer. No hay sitio para ella en la España Nueva» (Pons, 2018: 88). D'aquesta manera, l'escriptora es troba en els anys quaranta en una cruïlla existencial que l'aboca, primer, cap a un intent d'encaixar en els motlles i esdevindre una dona més convencional a ulls de la societat. Una prova d'aquesta voluntat de canvi s'observa en el seu compromís amb Arnau Roselló, un acord que, finalment, acabà trencant-se a finals de la dècada, alhora que Capmany decidia no acatar el model de feminitat imposat i acceptava una beca per anar a estudiar a París.

Aquest dilema per encaixar en el model de feminitat del franquisme o defensar el model aprés durant els anys republicans quedaria plasmat anys després en la novel·la *Feliçment, jo sóc una dona*, publicada l'any 1968. En l'obra, la protagonista, Carola Milà, trenca amb la seua família a finals dels anys quaranta per la impossibilitat d'assumir el rol que se li imposa després d'haver viscut independentment durant la guerra. En el seu lloc, la dona adopta una nova identitat, la de l'hongaresa Judith Nagy, i s'instal·la al barri parisenc de Saint-Germain, on estableix la seua taverna i inicia una nova vida en un context en el qual troba la llibertat que li manca a Espanya.

2. 3. 2. Una escriptura polièdrica

Guillem-Jordi Graells assenyala que l'autora ha rebut un tractament poc afortunat en els manuals d'història de la literatura perquè la seua trajectòria com a escriptora no encaixa en els motlles (1997: 12). Aquesta qüestió es deu al fet que a partir dels anys seixanta, després d'una etapa en què la producció es pot encabir dins de l'existencialisme, l'autora s'embarcà en un viatge creatiu de caràcter altament experimental i divers, el qual donà com ha resultat un conjunt d'obres amb una ampla varietat temàtica i de gènere.

Per a la nostra anàlisi, hem volgut destacar algunes de les novel·les que destaquen dins d'una extensa llista de publicacions i que han sobreviscut millor al pas del temps dins del mercat editorial. Seguint un ordre cronològic, parlarem en primer lloc sobre *Necessitem morir* (1952). En aquest primer treball ja es prefiguren alguns dels elements característics de la seua narrativa, com són el gust per situar en el centre de la trama el retrat d'un grup familiar o la presència d'elements autobiogràfics. Quant al tractament filosòfic, hi destaca la presència de l'existencialisme, tant en la creació de l'atmosfera com en el tractament dels personatges. En segon lloc, continuarem amb *Betúlia* (1956). En aquesta obra l'autora expressà la seua voluntat de fer una narrativa amb segell propi, aspecte que manifestà a l'inici del text amb el «Pròleg a Guardiet». D'aquesta novel·la hi destaca

el marcat caràcter autobiogràfic a través del tractament de l'espai i dels personatges. A més, cal subratllar que és en aquesta obra en què els aprenentatges adquirits a París queden millor reflectits, fet que donà lloc a l'obra més representativa del període existencialista de la trajectòria de Capmany. Així, Betúlia, la ciutat imaginària basada en la Badalona on l'autora feia classes, és un petit univers sartrià en el qual els personatges de la immediata postguerra es fan forts i sobreviuen gràcies a les seues actituds cíniques.

A partir dels seixanta, Maria Aurèlia Capmany es llança cap a una narrativa renovada que busca situar-se al costat dels corrents literaris del moment. Així, amb la publicació de *Traduït de l'americà* (1959) l'autora va fer el salt a un nou gènere per a ella, la novel·la negra, narració de la qual destaca l'ús d'un recurs habitual en l'autora, la transposició dels espais per establir paral·lelismes. La seua immersió més exitosa en la literatura de gènere fou *Un lloc entre els morts* (1967), amb la qual va aconseguir el premi Sant Jordi. Aquesta narració marcà el punt culminant de la trajectòria de l'autora, tant per la qualitat com per l'èxit en la recepció del públic i la crítica. De la novel·la, cal remarcar alguns aspectes, com la presència d'Espriu en els versos de Jeroni o la descripció acurada dels ambients i les vestimentes, tasca que l'escriptora va poder resoldre amb mestratge gràcies al fons documental de la seua família.

L'any del premi, a més, Capmany va publicar *Feliçment, jo sóc una dona*. En aquesta novel·la, l'autora confirmà el pas de la seua producció narrativa a nous àmbits. En la narració ofereix, com hem avançat, les memòries fictícies d'una dona, Carola Milà, pretext amb el qual s'analitza la condició del gènere femení des de l'inici del segle XX fins als anys seixanta, en clau feminista. En la dècada dels setanta publicà altres dues novel·les de gènere, molt diferenciades entre si: *Quim/Quima* (1971) i *El jaqué de la democràcia* (1973). Amb l'obra *Quim/Quima*, escrita per encàrrec, l'autora encetà una nova faceta en la seua trajectòria, la narrativa fantàstica, mentre que amb *El jaqué de la democràcia* va retornar a un altre gènere comercial, la novel·la negra.

2. 3. 3. La tercera generació: llums en la foscor

Tot i que Capmany és una autora amb una trajectòria llarga, Real la situa en la tercera generació, la de les escriptores de la postguerra. Aquesta valoració comporta considerar-la com una escriptora pionera en gairebé tot el que va fer. Com a dona, l'autora representa una generació que va poder gaudir de les polítiques progressistes de la Segona República. El seu pas per l'Institut-Escola, tal com hem explicat, la diferencia tant de les escriptores de la generació anterior com de la posterior, i aquest fet ajuda a entendre la figura de Capmany com la d'una *rara avis*. Així, l'escriptora no es va poder veure emmirallada en les escriptores de la segona generació. De fet, el seu referent literari de dona més accessible era Caterina Albert i no aquestes autores, les quals tallaren la seua producció durant els primers anys de la postguerra.

En els anys quaranta i cinquanta hi hagué altres autores, però eren poques i la seua presència era molt discreta. Aquest fet motivà que Capmany es desenvolupara en un ambient dominat pels homes, on ella fou l'excepció. Pot ser que, per aquesta raó, durant els anys de la postguerra s'interessara per trobar models femenins forans, com Virginia Woolf, Colette o Anaïs Nin. Fou a través d'aquestes lectures que l'autora va anar reconstruint la seua identitat com a dona i creadora, una identitat truncada a causa del retrocés social sofrit després de la guerra. Aquest procés la va conduir a trobar-se amb els textos de Betty Friedan i Simone de Beauvoir, unes lectures que derivaren en un seguit de publicacions de tipus assagístic dedicades a la reflexió feminista: *La dona a Catalunya: consciència i situació* (1966), *El feminisme ibérico*, (1970) o *El feminisme a Catalunya* (1973).

Tenint en compte la classificació que Pessarrodona adopta d'Elaine Showalter, situarem, per tant, a Capmany junt amb les escriptores de la tercera fase, la *de la dona*. A diferència de Caterina Albert i Mercè Rodoreda, Maria Aurèlia uneix l'activisme feminista amb l'escriptura, fet que trasllada tant a la producció narrativa com assagística, com hem observat anteriorment. Sense emprar cap màscara, l'autora transfereix a les seues novel·les les reflexions feministes que desenvolupa en

les seues obres d'assaig, com *La dona a Catalunya*. Però, l'aplicació d'una mirada feminista a la narrativa, com fa especialment amb *Feliçment, jo sóc una dona* i *Quim/Quima*, no es redueix només a convertir la narrativa en un mitjà transformador, sinó que és el resultat d'un treball d'introspecció i d'autoconeixement. Com Rodoreda, Capmany crea un cosmos literari que es construeix a partir de la pròpia subjectivitat. A través de les pàgines, l'autora crea una galeria de personatges i situacions vinculats amb l'experiència pròpia al món, un recorregut que, entre altres dimensions, afecta la condició sexual de qui guia la ploma.

2. 4. Montserrat Roig

El viatge que hem encetat a L'Escala i que ha efectuat el seu trajecte a través de Sant Gervasi i el Raval troba la seua destinació final a l'Eixample. Amb Roig ens trobem amb la quarta generació d'escriptores segons la classificació de Real, molt més nombrosa que les anteriors i lliure del problema de l'orfenesa quant a referents. Dins d'aquesta generació l'escriptora ens ofereix el relat de les filles de la postguerra, a través d'una mirada calidoscòpica en què es barregen la introspecció, la crítica al règim, el debat feminista, el sentiment de derrota, el catalanisme i l'autocrítica cap als moviments d'esquerra. Com a resultat, ens trobem amb una narrativa que abasta el camí recorregut per les anteriors autores a través d'una mirada molt personal, i que es presenta com una font imprescindible a l'hora d'aproximar-nos a la qüestió de la masculinitat.

2. 4. 1. La filla de l'Eixample

Montserrat Roig i Fransitorra (1946-1991) va nàixer a Barcelona. Filla dels escriptors Tomàs Roig i Albina Fransitorra, un matrimoni de lletraferits compromesos amb la llengua i la literatura catalana, va créixer en un ambient cultural molt allunyat de la realitat imposada pel règim. Especialment la figura del pare, tingué a més una forta empremta en la seua producció narrativa, fet que es

refleixen, entre d'altres, en la construcció de la figura paterna de les protagonistes dels seus relats. Roig també és, però, el fruit de la Catalunya de la postguerra i de l'Eixample. Comptat i debatut, la realitat temps-espai que la va acollir marcaria l'ambientació del seu imaginari narratiu. Entre les grans fites de la seua biografia, aquells elements que es filtren a través de la seua escriptura constantment són la relació amb la ciutat, concretament el districte burgés; la repressió franquista, que la persegueix des de la infantesa fins a l'edat adulta; i la condició de sexe/gènere, que ho impregna tot, des de la quotidianitat fins a la política. Per abordar totes aquestes qüestions pararem atenció a les paraules que l'autora escrigué en una de les seues últimes publicacions: *Digues que m'estimes encara que sigui mentida* (1991).

Començarem parlant sobre la relació que Roig estableix amb l'entorn, primer amb la casa i després amb la ciutat, ja que, com subratlla l'autora, «els carrers i les places són l'epidermis de les ciutats. Les cases, els seus òrgans interiors» (2009: 157). En el seu últim assaig publicat en vida, que hem citat ara, l'autora hi reflexiona sobre la relació que, històricament, ha existit entre els espais privats i les dones, un vincle que hi analitza en clau de gènere: «Molts escriptors barcelonins només ens conten com eren les seves cases de la infantesa [...] Per a saber com han estat les cases, els interiors, ens caldrien més memòries escrites per dones» (159). L'afirmació que Roig fa a través d'aquest fragment reivindica el punt de vista femení a través de l'escriptura, i mostra com les dones són capaces d'aportar un punt de vista diferent i innovador sobre un mateix tema. Aquesta idea retorna com a síntesi al final del capítol: «Les dones han vist el món rodó, rectangular o quadrat [...] Era una mirada que encara no havia trobat les paraules, les seves, per a expressar allò que veia. I és això el que li falta a la història de Barcelona. I a la seva literatura» (202).

Un dels trets que més endavant veurem en l'anàlisi de les masculinitats és el paper que juga la llar com a refugi durant la postguerra. Aquest és un constructe que naix de l'experiència de l'escriptora, qui, com hem assenyalat, és filla de la Barcelona de postguerra. Així doncs, el que trobem en les pàgines de les seues novel·les ens

permet endinsar-nos en les històries dels homes derrotats, les vides dels quals no meresqueren formar part de la gran Història. Aquesta construcció discursiva la duu a terme d'una manera concisa perquè forma part del seu calaix d'experiències. Com explica en el fragment que citem a continuació, els murs de la casa pairal al carrer de Bailén marcaven la frontera entre dos mons oposats:

Hi va haver un temps en què els meus somnis sempre s'esdevenien al mateix escenari: el pati interior de la casa familiar. M'hi vaig passar moltes hores, en aquest pati, jo era una nena que tenia prohibit jugar al carrer [...] En aquest pati, no existia Franco, ni la misèria, ni el càstig. No hi havia gent dolenta (28-29).

Amb tot, ni l'escriptora ni els personatges que hi va crear queden tancats dins de les cases. Com ocorre amb l'Espardenya, el protagonista de *La veu melódica*, Roig s'aboca a la ciutat, i més endavant trasllada les seues experiències urbanes per a construir la seua geografia literària de Barcelona: «També cal aprenentatge per a construir una geografia literària de la ciutat on hem nascut i on hem viscut gran part de la nostra vida» (203). La vida a l'Eixample, a la universitat, a les Rambles, al Liceu, al barri gòtic, a Montjuïc, entre d'altres, s'estén en la narrativa de l'autora per reivindicar el passat esborrat pel franquisme, però també per fer front a les problemàtiques del seu moment. De fet, l'autora hi confessa que l'espurna per començar a escriure va sorgir fora dels murs de la casa, al bar de la universitat:

El meu aprenentatge literari va ser molt diferent. Va iniciar-se en un local tancat, ple de fum i que feia olor de salsitxes de frankfurt. Era en el bar d'aquesta mateixa universitat [...] Asseguda en aquest bar, voltada de gent que cridava, vaig començar a escriure un dels meus primers contes [...] I jo no descrivia cap ciutat ni cap trist destí, sinó el que veia el protagonista enmig del desgavell (Roig, 2009: 207-208).

Justament aquest context, el de la universitat als anys seixanta, ens permet connectar amb un altre dels temes clau de la seua obra narrativa: la repressió franquista. Com hem assenyalat al començament de l'apartat, l'ombra del dictador es projecta sobre tots els episodis de la vida de l'autora. A diferència d'altres autors,

que empren la infantesa a partir del motiu literari del paradís perdut, en el cas de Roig el record infantil es troba tacat pels traumes generats per la dictadura. Si bé la casa pairal funciona com a refugi i ens serveix per a connectar amb el mite de la infantesa de Rodoreda, hi ha altres espais associats a aquesta etapa vital que esdevenen un malson. Concretament, Montserrat Roig ens hi parla del col·legi de monges:

N'hi havia un altre, de pati. Per arribar-hi, només calia travessar el carrer. Era el pati del col·legi de monges [...] Les nenes ens hi ensopíem, en aquell pati, de manera indefectible. Ens criticàvem les llànties o bé fèiem d'espietes. Segons les monges, el nostre destí tenia, només, dues sortides, o santes o prostitutes. Els col·legis de monges foren una gran escola de l'ateisme (211).

L'autora, confessa, però, que mai no va voler incloure aquest espai en les seues novel·les. La confrontació amb el règim i la seua translació a la literatura hi arriba més tard, en els anys seixanta, «Aquells anys seixanta en què la cresta d'una generació va somniar que posaria el món exterior cap per avall» (75). Roig, que va participar en la Caputxinada del 1966, la tancada a Montserrat del 1970 i es va afiliar al PSUC el 1968, aprofita les seues experiències per denunciar l'abús de les forces repressores del règim, alhora que també sotmet a un examen crític els moviments d'esquerres i la seua fragmentació al país. Sobre aquest darrer tema, molt present en les tres primeres novel·les, hi reflexiona de la següent manera «Els fills del sol van fracassar i no van admetre que la realitat, la nova realitat, també era petita, mesquina, mediocre» (75-76).

Finalment, el darrer tema que cal destacar de la narrativa de Montserrat Roig és la qüestió del sexe/gènere. Com ocorre amb la resta d'autores que treballarem en aquest estudi, l'escriptora de l'Eixample situa les dones en el centre de les seues obres, especialment en la mal anomenada trilogia de les Ramones. Roig ho fa, talment com Capmany, d'una manera plenament conscient, com explica en aquest passatge: «La dona *ja* no és, en relació a ells, ni santa, ni prostituta, ni mare. S'escapa

a tota definició i mirem l'U com el nostre Altre, qui sap si la part fosca de nosaltres mateixes» (89). A més, hi afegeix: «La dona que escriu ja no demana perdó per ficar-se on no la demanen. És escriptora. I genuïna. No es defineix a ella mateixa com a carència ni com a negació» (89).

L'autora és conscient que la feminitat és una dimensió més del seu jo, potser una de les més determinants en la seua construcció identitària, però rebutja que la seua escriptura siga encasellada dins de l'etiqueta d'escriptura femenina, fet que la diferencia d'altres feministes com Lidia Falcón, divergència que veiem reflectida en aquest fragment: «Una coneguda feminista espanyola ens va acusar, a Carme Riera i a mi, de ser d'un "feminisme tebi" perquè a les nostres novel·les mai no havíem descrit com *tots* els marits violen les seves dones» (101). Al llarg de la seua producció, Roig hi construeix personatges femenins redons, replets de contradiccions i que a poc a poc prenen consciència de la seua situació al món. A partir d'aquesta diversitat, l'autora s'apropa al posicionament del feminisme de la diferència, que la condueix a parlar sobre identitats de dona múltiples a *L'hora violeta*.

2. 4. 2. La mirada bòrnia: una narrativa vivencial

La seua primera novel·la es publicà l'any 1972, amb el títol *Ramona, adéu*, dos anys després d'haver publicat el recull de contes *Molta roba i poc sabó... i tan neta que la volen*. Aquesta obra encetà el cicle de les Ramones, un univers que abastà bona part de l'obra narrativa de l'escriptora. L'autora ja havia presentat aquest cosmos en el seu primer recull de contes, però d'una manera molt fragmentada que es va recompondre al llarg de la seua trajectòria. El procés creatiu de Montserrat Roig funcionà, per tant, com ho fa l'univers, una expansió constant que trobaria el seu Big Bang entre el primer recull de contes i la primera novel·la.

Després d'aquesta publicació n'arribaren altres dos més per conformar la mal anomenada trilogia, les obres *El temps de les cireres* (1977) i *L'hora violeta* (1980). Segons l'opinió del seu amic Benet i Jornet, aquesta seria una concepció errònia del

cicle temàtic de Montserrat Roig: «La unitat abraça els sis llibres, no únicament els tres de la fantasmal trilogia [...] El que pretenia era crear amb els seus llibres un món compacte, una comèdia humana que anés ampliant el propi espai i anés incorporant nous personatges, sense oblidar els ja existents» (Torres, 2016: 31).

Com hem explicat, el germen del cicle de les Ramones o millor dit, de les famílies Ventura-Claret i Miralpeix, nasqué entre la publicació del recull de contes i la primera novel·la. L'autora repensà algunes de les històries encetades a *Molta roba i poc sabó... i tan neta que la volen* per crear una narració orientada a recuperar la memòria històrica de les dones a través de les experiències vitals d'una àvia, una mare i una filla que comparteixen nom i una mateixa història familiar. En l'obra l'autora emprà una tècnica narrativa adoptada d'escriptors com William Faulkner o Gabriel García Márquez, on s'intercalen les històries de les tres dones, situades en espais temporals separats, desafiant per tant els paràmetres narratius més habituals.

En *El temps de les cireres*, Montserrat abandonà el joc dels salts temporals per centrar-se en una època concreta. La novel·la confirmà el seu interès per elaborar un fresc històric de la societat barcelonina, concretament de la petita burgesia de l'Eixample. A canvi, l'autora obrí el prisma i entraren en joc els personatges d'una nova família, els Miralpeix, sense abandonar la nissaga de les Ramones, els Ventura-Claret. Concretament, Montserrat Roig situà el punt focal en el personatge de Natàlia Miralpeix, una filla de l'Eixample i de la postguerra que torna l'any 1974 a Barcelona després d'haver passat dotze anys en Anglaterra. Amb aquest nou personatge, l'autora mostrà una tendència visible cap al relat autobiogràfic. Prova d'aquest fet, és que ella mateixa tornà l'any 1974 a casa després de fer un lectorat de dos anys a la Universitat de Bristol (Ayemrich i Pessarrodona, 2001: 39).

Per donar títol a l'obra, Roig es va inspirar en la cançó francesa *Le temps des cerises* escrita pel poeta Jean-Baptiste Clément l'any 1866. En el seu origen, la cançó es va fer molt popular durant la Comuna de París (1871), tant que va esdevenir un himne per al poble. L'obra parla sobre la il·lusió d'una gent que, després d'anys vivint reprimida, veu arribar el canvi polític que anhela. Per tant, el temps de les

cireres és un temps d'esperança, vinculat a les sensacions positives que es relacionen amb els fruits, dolços, i el temps en què es mengen, el final de la primavera. Però, el poeta no oblida que tot i el canvi, la gent seguirà patint per amor. Montserrat va recuperar la peça perquè va trobar que el seu missatge s'adaptava a les circumstàncies que es vivien als anys setanta, quan la vida del dictador s'estava acabant i la gent dipositava les seues esperances en el futur diferent que els esperava. Així, explicà: «Tota la meua generació pensàvem que quan morís el dictador ja seríem feliços, i jo vaig pensar que això era impossible, que la felicitat, el nostre temps de les cireres, no arribaria perquè en la vida privada també tindríem problemes» (Roig, 2009).

La novel·la de *L'hora violeta* arribà en un context social diferent, durant el període de transició. El títol de la novel·la no feia referència al color feminista, sinó als versos de T. S. Eliot que es citen a l'inici, tot i que el contingut de la narració està molt influït pel corrent de pensament. L'obra, tot i no ser l'última del cicle de les Ramones com s'ha dit sovint, sí que tancà una etapa en la narrativa de Roig. L'autora entrà en la dècada dels huitanta preparada per fer un canvi sobre l'escriptura, en el qual la realitat immediata i la crònica començaren a ocupar un plànol secundari per obrir pas a un món més autònom.

L'òpera quotidiana confirmà aquesta nova fase de creació literària, en la qual es deixà de banda la crònica familiar i l'anàlisi social i històrica que havia après de Joaquim Molas. En el seu lloc, Montserrat Roig centrà el focus d'atenció en els processos individuals de realització que els personatges havien de viure enfront dels reptes de la societat contemporània. Amb aquest objectiu, l'autora va decidir escriure una novel·la estructurada com si fos una òpera: «L'obertura de la senyora Patrícia Miralpeix», «Primera part (duets, cavatines, recitatus)», «Intermezzo», «Segona part (duets, àries, cavatines i recitatus)» i «El cor» (Glenn, 1993: 153). Tot i que hi hagué una ruptura amb les obres de la primera producció, es mantingué la presència del cicle familiar a través de la senyora Miralpeix, qui, de fet, és el nexa que uneix als nous personatges. A més, hi continuà present l'ombra del franquisme, el

qual es projecta sobre el passat dels actors i és la pedra angular dels seus dilemes actuals.

Amb la seua última novel·la, Montserrat Roig oferí la seua narració més imaginativa, plena de símbols i dotada d'un gran lirisme. *La veu melodiosa* s'inspirà en *El llibre de Job* i el mite de Tifó per narrar la història de l'Espardenya, un jove nascut durant la guerra i que viu aïllat del món real sota l'aixopluc del paradís creat pel seu avi/pare. L'escriptora tornà, en realitat, als temes més recurrents de la seua narrativa, el trauma de la postguerra i les revoltes estudiantils dels seixanta. Així, sota el pretext que confronta l'individu fràgil amb la societat, Montserrat abordà des d'una perspectiva molt imaginativa el trauma dels derrotats. L'avi/pare d'Espardenya crea un món hermètic per protegir-lo com a negació al franquisme, una gàbia d'or regida per un pare totpoderós: «Per a tu -vafer - construiré un petit paradís. I totes les veus que hi sentiràs, et seran melodioses» (Roig, 1987: 15).

L'obra en narrativa de Roig es tancà tal com va començar, amb un recull de contes. L'últim llibre de creació rebé el títol *El cant de la joventut* i fou una continuació de la nova etapa literària. A través dels contes l'autora abordà diversos temes, en un moment de la vida en què la malaltia i la mort eren presents. Fent referència al títol, s'hi tracten qüestions com la joventut perduda i la memòria, però també el sexe i l'oblit. L'escriptora dedicà el llibre i alguns dels contes a persones del seu entorn més íntim, com la seua germana Maria Isabel, el seu fill Roger o la seua amiga Montserrat Blanes.

2. 4. 3. La quarta generació: l'hora violeta

Montserrat Roig pertany a una generació d'escriptores, la quarta segons la classificació de Neus Real, que viu una autèntica embranzida, com demostra l'extensa nòmina d'autores que en formen part. Pertany, també, a la generació que enceta la tasca de recuperació genealògica, impulsada per les lectures de la crítica feminista estrangera. És, a més, d'una generació que parteix amb certs avantatges, perquè, tot i que els referents en llengua pròpia són pocs, hi són.

A *Digues que m'estimes encara que sigui mentida*, Roig hi reflexiona sobre el camí que les escriptores d'etapes anteriors han obert i hi assenyala les diferències entre aquestes i les dones del seu temps. Caterina Albert, una de les primeres autores a fer el salt, representa per a l'autora el tipus d'escriptora que no fa nosa a l'androcrítica, perquè «es limitava a "ser dona que escriu". Ser humà incomplet, no discutia el judici dels crítics, els quals, magnànims, li concedien el dret de tenir un "tremp viril"» (94). Més endavant, Roig dirigeix la seua atenció a Mercè Rodoreda, qui ja no s'amaga darrere d'una màscara, però tampoc funciona com a referent per a una escriptora que busca respostes en les mares literàries: «Ens va ensenyar l'altra cara del mirall, sí, però no hi vam poder retornar. La seva proposta genial acaba en ella mateixa. Ens va il·luminar durant uns anys, i, més tard, vam haver d'aprendre dolors nous» (99).

Montserrat Roig considera que més enllà del debat sobre l'existència d'una escriptura «femenina», cal parlar d'una generació que pertany a una nova hora, en la qual «ha començat el caos, bandejada la queixa, el lament. Si la literatura és expiació, ho és per tots dos sexes [...] Ells han descobert que no són immortals. També nosaltres. Encara que la nostra mirada, avui, segueix bòrnia» (105).

Capítol 3. La història de Catalunya narrada per dones

Una de les raons que ha donat motiu a reivindicar l'escriptura de les dones és la possibilitat que donen els seus textos per fer una relectura del passat. Les escriptores estan ancorades a un context històric del qual no escapen, i fins i tot quan tracten d'evadir-se de la seua realitat aporten dades valuoses per a la recuperació de la memòria històrica de les dones. Cadascuna de les quatre autores, a la seua manera, seguint els corrents estètics del moment i en funció dels seus propis gustos i ideologies, ofereixen el seu relat de la història contemporània catalana.

En aquest capítol hem fet un exercici de síntesi per tal d'establir el context en què les autores desenvolupen la seua activitat creadora i ambienten les seues narracions. Des de les acaballes del segle XIX fins als anys huitanta del segle passat, les escriptores han mostrat un menor o major interès per fer cròniques sobre el seu temps. No hi ha dubte que Maria Aurèlia Capmany i Montserrat Roig van ser les autores més compromeses del quartet amb la seua època, mentre que Mercè Rodoreda i Caterina Albert mantingueren una distància cap a l'escriptura entesa com a crònica. Aquesta diferència, però, necessita ser matisada. L'entrada de les altres veus en el relat del temps consisteix a valorar altres formes de coneixement històric. La narrativa que fan les dones, en aquest sentit, és un bon exemple. Amb els seus textos es reivindica l'espai privat, l'activitat de rereguarda i l'experiència silenciada. Una història que aspire a ser la de tots necessita construir-se amb el relat de tots els membres d'una societat. No es pot aspirar a teixir el canemàs de la història sense comptar amb la veu de les dones, que parlen de la seua pròpia experiència i fan justícia a la memòria històrica de tots.

3. 1. La crisi colonial i l'esfondrament del sistema (1898-1931)

Partirem de l'any 1898 per fer el recorregut històric per dues raons. En primer lloc, perquè aquest és l'any en què Caterina Albert presenta *La infanticida* i el *Llibre*

nou als Jocs Florals d'Olot. En segon lloc, perquè es tracta d'una data clau, la del «Desastre», la qual marca l'inici de la crisi del sistema de la Restauració. En aquest primer apartat, les obres narratives emprades per dur a terme l'exercici de contextualització són els contes de Caterina Albert i les novel·les *Mirall trencat* de Rodoreda, *Feliçment, jo sóc una dona* i *El jaqué de la democràcia* de Capmany, i *Ramona, adéu* de Roig. De l'escriptura de Caterina Albert ens interessa destacar com reflecteix els problemes de les lleves, el caciquisme i el terrorisme, a més del conte dedicat als fets de la Setmana Tràgica. Respecte a Rodoreda, en la novel·la, d'ample recorregut històric, trobem elements d'interés que es relacionen amb el retrat que duu a terme al voltant de la burgesia i els espais d'oci que ocupen. Quant a Capmany, mereixen especial atenció les dades que aporta entorn de la batalla entre la patronal i els sindicats, els primers signes d'emancipació de la dona i les transformacions que experimenta la societat catalana després de la Primera Guerra Mundial. Finalment, Roig, des del distanciament històric, ofereix algunes dades que ajuden a comprendre l'etapa de la Restauració des d'un altre angle.

3. 1. 1. Els precedents: la derrota colonial

El problema de les guerres colonials el trobem reflectit com a rerefons en un dels relats de Caterina Albert, «Sota el cel», publicat en el volum de contes *Caires vius* (1907). El drama rural, en aquesta narració, ens porta fins a una història d'amor truncada per la guerra: «El govern havia dit que an En Pep li tocava anar a Filipines, i a Filipines el faria anar a despit de tot. Filipines... Estranya paraula contorbadora!» (Català, 1972: 670). El punt tràgic del relat naix dels rumors que giren al voltant de les colònies d'ultramar instal·lades a «l'altre cap del món», unes històries repletes d'exotisme que aterren i omplen de gelosia a la jove pubilla. Per a ella, les terres llunyanes prenen la forma del rostre d'una dona filipina que veu en una fotografia, una dona fatal que sotmet els soldats i els pren la memòria: «Dir *Filipines* i sorgir al davant seu l'estranya imatge era tot u» (Català, 1972: 670). La pubilla coneix la informació a través del fuster, un home que va fer de soldat i va tornar per poder contar-ho. Del relat d'aquest, endevinem la presència del consum d'opi, el veritable

mal dels soldats de Filipines: «Bé tens de beure una hora o altra... i el que ha begut, ja està llest!... Aquelles herbes, saps?... Aquelles herbes maleïdes!... No se n'escapa ni un...» (Català, 1972: 671).

La pèrdua colonial i el gran fracàs del sistema de la Restauració obrí una nova etapa, i amb ella, nous conflictes que es reflectirien en la literatura de les nostres escriptores. A Catalunya el descontentament general per la crisi fou canalitzat pel catalanisme i els moviments obrers. Aquests últims havien estat forjant-se des de l'inici de la Restauració amb grans dificultats. A partir del 1890, quan sorgí la jornada del Primer de Maig, el sector anarco-comunista va protagonitzar conflictes d'ordre públic, encetant l'etapa de terrorisme a Catalunya. Les bombes van començar a esclatar el 1892, mitjançant atemptats individuals. Aquestes accions es perllongaren fins al 1897, quan el primer ministre Cánovas del Castillo fou assassinat per l'anarquista italià M. Angiolillo, en venjança pels fets de Montjuïc.

Arribat aquest punt, farem un nou incís per parlar sobre el relat que Caterina Albert ofereix sobre els moviments obrers a Catalunya en la dècada dels noranta. El seguit d'atemptats que feren trontollar la vida especialment a Barcelona tenien com a objectiu principal fer col·lapsar la societat burgesa. Entre els atemptats més destacats, hi trobem les dues bombes Orsini llançades al Liceu en 1893, les quals causaren catorze morts, i la bomba del carrer de Canvis Nous del 1896, que va esclatar al pas de la processó del Corpus i va provocar sis morts. L'activitat terrorista va servir de motiu a Caterina Albert per escriure el conte «L'explosió», inspirat en un cas concret que es produí a principis de segle contra una casa particular. Amb aquesta narració, l'autora ofereix un relat que reflexiona sobre el germen de l'anarquisme, un mal que afecta els obrers i que es transmet a través dels cafés. Les idees principals que traspuen del text són la defensa de l'organització de classes tradicional i dels valors burgesos, transmesos a través del discurs de la dona d'un obrer:

Això que de vegades conteu de que no hi haurà aviat ni rics ni pobres i tots serem iguals i no es coneixerà la misèria, ja t'ho dic: jo no ho veig pas prou clar, i creu-me: deixa-ho anar, que, per aquest camí, no hi podreu pas córrer gaire. Així com hem trobat el món, l'hauem de deixar (Català, 1972: 537)

Amb menys profunditat, el problema del terrorisme apareix en la novel·la *Ramona, adéu*, de Montserrat Roig. A tall d'exemple, Ramona relata, al seu diari, que va conèixer el seu futur marit la nit de la bomba al Liceu, i que fou aquest mateix qui la va salvar. Més endavant, en una pàgina del dietari que data en l'any 1899, explica que «Barcelona, tret d'algun atemptat anarquista i, gràcies a Déu, cada dia n'hi ha menys, viu enmig d'una placidesa modèlica» (Roig, 1973: 92).

3. 1. 2. La Catalunya de la Lliga

Avancem en aquest recorregut dins l'any 1901, el qual marca un punt i a part en la vida política catalana. La victòria de la Lliga a Barcelona en les eleccions reconfigurà el tauler polític profundament. A partir d'aquell moment, es consolidà una nova dinàmica de partits, en la qual el torn conservadors-liberals fou substituït pel torn regionalistes-republicans. Així, la primera dècada del segle XX es va veure marcada per la lluita entre els catalanistes i els republicans, aquests últims representats per Lerroux i Pi i Margall, en els seus diferents vessants.

Caterina Albert explica en una de les seues narracions, «Novel·leta» (1920), el funcionament del caciquisme, una pràctica que fou relativament corregida a partir de la data de 1901, i que fins al moment havia impossibilitat l'ascens dels partits que quedaven fora del bipartidisme tradicional. Al fragment, llegim que «vingueren les eleccions i es presentà per candidat un conegut de don Pasqual, en oposició al que presentava el Govern de Madrid». El procediment del sistema de torns començava a Madrid, on es duia a terme l'encasellat, una operació orquestrada pel Ministeri de la Governació, la qual consistia a emplenar les caselles corresponents als districtes amb els candidats que proposava el Govern, coneguts com a *cuneros*. A la narració, però, veiem que el procediment compta amb un intermediari local, el cacic. Aquest és don Pasqual, el propietari d'una fàbrica d'una població rural. El cacic local és qui

decideix cap a quin costat caurà la balança entre els dos candidats, i al conte comprovem fins a quin punt exercien el control sobre els resultats electorals: «En el perill, el candidat demanà adjutori a don Pasqual, i don Pasqual, abocant en l'urna la fàbrica en pes, decidí l'elecció en favor del seu conegut. Aquest, agraït, un cop hagué jurat el càrrec, volgué anar a donar públicament les gràcies al seu protector» (Català, 1972: 757).

Continuem el recorregut i anem fins a l'any 1909 per veure un dels episodis de la història contemporània més destacats de la centúria: la Setmana Tràgica. La revolta popular que esclatà el juliol a Barcelona es va caracteritzar per tres elements contestataris: l'antimilitarisme, l'anticlericalisme i el rebuig a l'ordre burgès. No es va tractar d'una revolució, sinó d'un moviment insurreccional sense direcció política que manifestava el descontentament popular. La causa més directa la trobem en la guerra del Marroc, com relata Caterina Albert en el conte «Conversió» de 1930:

De cop, el vaivot increïble; el ram de bogeria, el tràmpol devastador, sense principi ni finalitat dintre la lògica; aquell foc d'encenalls revolucionari que havia de quedar batejat en la història com el nom sinistre de *Setmana Tràgica*.

Què volia dir allò? Què passava?... Breu: que cremaven els convents. Una rauxa frenètica, sagnant paròdia de la de l'any trenta-cinc de l'altra centúria, desengolfava portes, esbotzava parets, capolava imatges, abrandava fogueres amb draps i atuells litúrgics, ho girava tot de sota a sobre, a pretext de... de la guerra del Marroc!

Semblava tan absurda la cosa, que la gent de bon seny refusava admetre'n la possibilitat i es llançava a inquirir i comprovar directament. Per dissort, no hi havia lloc a dubtes. A migdia els testimonis eren a milers, palès el daltabaix (Català, 1972: 820-821).

Més enllà d'un posicionament ideològic, el sentiment que va impulsar els habitants de Barcelona a manifestar-se d'una forma tan violenta fou l'antimilitarisme i, sobretot, el rebuig a deixar-se enviar fills, marits i pares a morir al Marroc, «l'escorxador» (Termes, 1998: 215). Cal tenir present, en primer lloc, que ens trobem amb una població marcada encara pel desgast de les guerres a Cuba i a

Filipines. Les classes populars, i en aquest sentit és perquè parlem d'insurrecció contra l'ordre burgés, s'oposaven al sistema de lleves, una forma injusta de reclutament on aquells que podien pagar 1500 pessetes s'estalviaven el servei militar, és a dir, els fills de la burgesia.

Caterina Albert, gens sospitosa de ser una traïdora a la seua classe, com confirma al relat que ofereix sobre els fets de la Setmana Tràgica, es mostra, però, solidaritzada amb la qüestió de les quintes. Un exemple d'aquesta preocupació pel sistema injust el trobem reflectit al conte «Agonia» (1902). Al relat, l'autora situa la tragèdia en un home, Minguet, el qual descobreix que l'hereu no és fill seu, sinó del metge de la família. Aquesta revelació el porta a pensar en el problema de les quintes, tal com recollim a continuació:

I En Minguet hi vegé més clar encara. Ella no havia parat fins que havien lliurat de la *quinta* al gran, a la nineta dels seus ulls, a risc d'arruïnar-se, com de fet s'havien arruïnat (encara pagaven vint-i-dos duros cada any de rèdits per aquells dos-cent que havien manllevat al secretari i que no podrien tornar-li mai més), i, en canvi, pel petit, pel fill d'ell, d'En Minguet, cap força havia fet per redimir-lo, deixant-lo, resignada, a la desgràcia des del primer moment. I el fill se n'havia anat a morir a terres estranyes com un avorrt, i l'altre... el fill escadusser, el fill de la vergonya... el foraster, era l'hereu (Català, 1972: 523-524).

Les conseqüències de la Setmana Tràgica consistiren en una forta repressió que va delmar considerablement la classe obrera i el seu activisme polític. La Solidaritat Obrera, que tenia quinze mil afiliats, baixà a quatre mil. La burgesia, com demostra el relat de Caterina Albert, no va perdonar mai el crit de protesta, i l'esclatxa entre les classes socials es va accentuar. En la següent dècada, amb aquest panorama social dibuixat, trobem com a data clau la conformació de la Mancomunitat de Catalunya l'any 1914. Aquesta fou una plataforma que uní les diputacions de les quatre províncies, i que va ser presidida per Prat de la Riba fins a la seua mort el 1917. La vida de la Mancomunitat es perllongà fins al 1924, temps en què fou presidida per Cadafalch.

Un dels grans episodis de la història catalana que no passà desapercbut en les narracions de les nostres autores i que es produí l'any 1919 fou la vaga de La Canadenca. Des d'aquest any fins al 1923 Catalunya visqué una lluita social sagnant entre els sindicalistes de la CNT, els grups armats de sindicats lliures i de la patronal i les forces de l'ordre. Entrem, per tant, en un episodi marcat per la guerra de classes que es va saldar amb més de dos-cents assassinats (Termes, 1998: 293-294). Les raons de l'enfrontament es troben lligades amb el clima que es va crear durant la Gran Guerra, quan la ciutat de Barcelona va veure créixer notablement la vida en els barris baixos, plagats d'espies, delators i confidentes. A aquest clima se sumà la manca de predisposició a negociar i cedir per part de la patronal, així com el creixement desmesurat del sindicalisme cenetista, el qual volia fer obligatori el carnet sindical per treballar.

L'any 1919 va marcar un punt àlgid en aquesta lluita. L'acomiadament d'uns obrers de La Canadenca, principal empresa de distribució d'electricitat a Barcelona, derivà en una vaga de grans dimensions. Com si es tractés d'unes fitxes de dòmino, la vaga es va estendre al llarg de la província de Barcelona. Sector tèxtil, fàbriques de gas, companyia d'aigües, tramviàries s'uniren a la vaga seguint la metxa encesa pel Sindicat únic de l'Aigua, Gas i Electricitat. Durant més d'un mes va estar declarat l'estat de guerra en un clima de gran agitació social. La primera treva es va signar el 17 de març, amb un acord que reduïa la jornada laboral a huit hores i augmentava el sou. La decisió fou presa a través d'una assemblea obrera convocada pel comitè de vaga, la qual va tenir lloc a la plaça de bous de Les Arenes, on assistiren unes vint mil persones (Termes, 1998: 300). Una de les figures clau durant la mediació fou Salvador Seguí, àlies el Noi del Sucre, un dels líders més destacats de l'anarcosindicalisme a Catalunya. Montserrat Roig recupera aquest episodi de la història catalana a la seua novel·la *Ramona, adéu* (1972):

I el vell, m'haguessis sentit a la plaça de les Arenes, quan allò de la Canadenca. Jo era a tres metres del Noi del Sucre i em vaig quedar amb la gargamella eixuta de tant cridar i animar-lo. Tots, a la plaça,

bramàvem com un sol home. I ell ens deia, calma, molta calma, que nosaltres havíem de tornar al treball i demostrar que sabíem complir la nostra paraula d'homes i que així l'autoritat deixaria anar els companys empresonats. I vam tornar al treball, però els nostres companys no van sortir de presó. I nosaltres, altre cop a la vaga, que no ha estat res (Roig, 1981: 28).

Com relata el personatge al fragment citat, la vaga general es va tornar a declarar perquè no es van alliberar els presos. A partir d'aquest moment la situació es va tornar més violenta, ja que els burgesos s'imposaren amb la creació de la Federació Patronal de Barcelona. Els mesos que seguiren el retorn a la vaga fins al mes d'agost es caracteritzaren per la forta repressió contra els sindicats que es va dur a terme. La patronal va adoptar els mètodes emprats pels sindicats obrers, com el terrorisme, però també va posar en pràctica altres tècniques. Al llarg dels mesos, es va utilitzar sovint el locaut o tancament patronal, és a dir, la clausura temporal del centre de treball per decisió unilateral del propietari. La banda de pistolers més important al servei de la patronal fou la que dirigí un exespia alemany, el fals baró Koenig. Aquest personatge va nodrir les seues files amb antics pistolers dels Sindicats únics venuts al millor postor i membres dels Sindicats Lliures, enemics dels cenetistes (Termes, 1998: 303).

Maria Aurèlia Capmany dedicà la seua novel·la *El jaqué de la democràcia* (1972) a aquest episodi històric, conduint el lector pels passadissos de la conflictiva Salona (Barcelona), capital del país de Balvacària (Balears, València i Catalunya), a través d'un detectiu nord-americà. Aquesta no és la primera ocasió en què Capmany aborda l'enfrontament entre sindicats i patronal. A l'obra *Feliçment, jo sóc una dona* (1969), l'avi de la protagonista pertany a un grup violent, la ronda del Vinagret, un sindicat controlat per la patronal: «Salvador Milà era un home prudent. No havia tingut mai conflictes amb les neteges que feia. Sempre avisava el Vinagret en el moment oportú» (Capmany, 1969: 123).

3. 1. 3. Els anys vint

Els enfrontaments entre els sindicats i la patronal s'estengueren com una taca d'oli fins al cop d'estat de Primo de Rivera, el setembre de 1923. Quan el capità general de Catalunya, Miguel Primo de Rivera, va fer el *pronunciamiento*, la gran majoria va acollir el fet amb indiferència. La societat catalana presentava un estat d'esgotament elevat a causa dels anys de terrorisme, d'enfrontament social i d'una guerra al Marroc que no semblava tenir fi, sobretot després del desastre d'Annual del 1921. Inicialment, la classe burgesa i la Lliga, liderada per Puig i Cadafalch, van donar suport a Primo, quan la dictadura es presentava com una mesura transitòria per donar solució al conflicte colonial, establir la pau social i netejar l'Administració (Figueres, 2003: 134). El dictador, amb el suport d'Alfons XIII, va incomplir la seua promesa, i es va mantenir en el poder fins a la seua destitució-dimissió del 1930.

A les novel·les, però, trobem que les autores no han mostrat un interès especial per relatar les tensions polítiques dels anys de la dictadura. Així, veiem com alguns temes passen de llarg sense merèixer gaire importància per a les protagonistes, com és el cas de Carola Milà, protagonista de *Feliçment, jo sóc una dona*, la qual ens parla sobre la repressió del govern i la guerra del Rif:

Els diaris no parlaven d'altra cosa [...] fins el meu petit Club de Tennis Olimp va ser clausurat, perquè segons deia la nota del govern civil, tampoc «no havia fet terminant i palesa manifestació de la seva adhesió a la unitat de la pàtria única i intangible». Però ni la guerra del Rif ens va distreure aquell estiu del crim del carrer d'Escudellers (Capmany, 1994: 263).

Tampoc es mostra, en aquesta obra, gran atenció a altres temes de la Dictadura de Primo de Rivera: «Mai no vaig aconseguir que ningú m'expliqués què era la *Unión Patriótica*» (Capmany, 1994: 270). En el seu lloc, el seu relat para esment als canvis socials del moment, com els primers moviments d'alliberament de les dones o el desenvolupament de la vida nocturna de la ciutat de Barcelona. Qui ha treballat amb més cura els canvis que experimenta la dona catalana als anys vint és Maria Aurèlia

Capmany en aquesta novel·la. Després de la Primera Guerra Mundial, ens trobem amb Llorença Torres, la nova identitat de Carola Milà, l'heroïna de la narració. Convertida en prostituta, la jove acaba fent un important contacte, amb el qual passa a ser l'amant d'un home casat, o com popularment es denominava, la «matinguda» (Capmany, 1994: 228). Tot i que es troba lligada a un home per subsistir, la nova identitat de Carola es construeix a partir del nou model de dona dels anys vint, que es reflecteix, en primer lloc, en el seu nou aspecte físic:

Era molt dur per a la Laura aquell relleu i es venjava rient-se del meu nou pentinat, del vestit lluent, de la cadena d'or que penjava fins als genolls. En Bieló [un client] m'havia pagat el nou aspecte tan semblant a la mateixa Laura. M'havia fet tallar el cabell, curt per sobre els lòbuls de les orelles i una punxa finíssima al clatell. Les celles depilades feien un arc traçat amb llapis, i un blau tènue feia ombra a les parpelles. El vestit era marró clar amb *paillet* daurat i la faldilla era més curta que la cadena (Capmany, 1994: 226-227).

Tot i el fet de viure dins d'una gàbia daurada, Llorença gaudeix a partir dels anys vint de major llibertat respecte a l'etapa anterior. L'estigma de la prostitució, el fet de pertànyer de *facto* a un client, li permet a canvi accedir a l'esfera pública i participar en les activitats d'oci de la burgesia: clubs de tennis, teatres, cafés i *music-halls*. La dona, en aquest cas a través del treball sexual, accedeix a uns espais que fins el moment li estaven restringits. Cal destacar, a més, que en aquest entorn actua amb independència i estableix relacions horitzontals amb els altres homes, especialment amb el doctor Subietas. La seua amistat dona lloc a diàlegs que analitzarem amb detall més endavant.

3. 2. La Segona República i la Guerra Civil (1931-1939)

Aquest breu període històric obrí una escletxa en el mur del patriarcat que separava l'espai dels homes, el públic, del de les dones, el privat. Així, al llarg de la dècada, l'anomenat «segon sexe» fa el salt a les pàgines de la història social, política i bèl·lica. Tres de les quatre escriptores no deixen passar inadvertidament aquesta etapa d'importants avanços per al gènere femení a Catalunya. Així, Mercè Rodoreda,

sens dubte l'escriptora que més profit va traure d'aquesta època, aborda en bona part de les seues novel·les aquests temps; *Aloma*, *La plaça del Diamant* i *El carrer de les Camèlies* serveixen com a rerefons en les experiències vitals de les heroïnes, sense oblidar *Mirall trencat*. Quant a Maria Aurèlia Capmany, alumna de l'Institut-Escola Giner de los Ríos en els anys republicans, els trenta són també per a ella una dècada recurrent que apareix retratada de dues formes diferents. Mentre a *Necessitem morir*, publicada en els anys de la censura més fèrria, el context històric passa pràcticament desapercebut, a *Feliçment, jo sóc una dona* i a *Quim/Quima* la Segona República es presenta com un temps de llum per a la dona i la cultura catalana, mentre que la guerra es planteja com una oportunitat per construir una Catalunya nova, millor. Finalment, Roig dirigeix la seua mirada als temps republicans, tant en els anys de pau com en els de guerra, per analitzar des d'una òptica feminista la situació de la dona i el seu paper com a nou subjecte polític a *Ramona, adéu*, *El temps de les cireres* i *L'hora violeta*.

Reprenquem, però, el fil de la història. Les eleccions municipals del 12 d'abril marcaren el punt d'inflexió entre passat i futur, entre monarquia i república. Els comicis van prendre el caràcter de referèndum i van confirmar el canvi que la societat havia estat buscant durant dècades. En l'àmbit català, la gran triomfadora fou una força recent, Esquerra Republicana de Catalunya. L'èxit del republicanisme fou acollit amb una gran expectació en les hores que seguiren la victòria. Capmany reflecteix en *Feliçment, jo sóc una dona* el moviment als carrers de Barcelona les hores següents al triomf electoral: «Del passeig de Gràcia ens arribava la remor d'un crit ritmat que la gentada que fluïa avall com una rierada anava salmodiant: *Visca Macià, Mori Cambó*, des del jardí de casa sentia: Tararà! Tararó! amb compàs de marxa. Havien proclamat la República» (1994: 288-289).

Si anem a altres textos de les nostres autores, podrem fer-nos una idea de com es va viure l'adveniment de la Segona República entre els diferents grups socials. Mercè Rodoreda, per exemple, dona veu als grups menestrals de Barcelona, a través de Quimet i Natàlia, a *La plaça del Diamant* (1962): «I tot anava així, amb maldecaps

petits, fins que va venir la república i en Quimet se'm va engrescar i anava pels carrers cridant i fent voleiar una bandera que mai no vaig poder saber d'on l'havia tret» (Rodoreda, 1984a: 404).

Enfront del sentiment positiu dels grups populars, Montserrat Roig recull la visió de l'altra cara de la moneda, la burgesia més conservadora, a l'obra *Ramona, adéu*: «Jo tinc l'home molt deprimat, deia la tieta Sixta, ja sabeu que és de la Unión Patriótica, té por, opina que tot això acabarà com el rosari de l'aurora, que, almenys, amb en Primo de Rivera» (Roig, 1981: 61). De la mateixa manera, Capmany centra el focus d'atenció en la alta burgesia catalana, a través dels ulls de Carola Milà. Al fragment, la protagonista ens informa que «un bon dia hi va haver una escampada general de la família [...] Era un abril radiant, d'una bellesa que tallava la respiració» (Capmany, 1994: 288). Aquest esdeveniment és vist des de la incomprensió de la dona, que no estableix una relació entre els fets. Més endavant, un dels membres de la família, concretament un home, ens treu de dubtes: «Estem perduts, pots estar-ne segura. A Madrid, ja han començat a cremar esglésies, aquí no tardaran» (Capmany, 1994: 290). Enfront de la dona que viu al marge de la història, l'autora situa la figura de l'home, transmissor dels fets.

Els anys del Bienni Progressista a Catalunya, fins a les eleccions generals del 1933, es van caracteritzar per les iniciatives de caràcter social que s'engegaren en el marc d'un ideari d'esquerres. Les causes que expliquen el pas al Bienni Negre o Conservador després de les eleccions a les Corts espanyoles de 1933 han estat raonades tradicionalment a través del comportament electoral de dos grups socials: els anarquistes i les dones. Josep Termes, però, considera que l'abstencionisme anarquista és un mite, un factor poc important en territori català (1998: 354). Tampoc sembla que el vot de la dona fos un factor determinant en el traspàs del vot a la dreta. Més aviat, caldria considerar la victòria dels conservadors el resultat d'una conjunció de factors, entre els quals jugaria un paper important el sistema electoral, de caràcter no proporcional. Montserrat Roig ens aproxima, però, als elements doxals que predominen a l'entorn de la dona burgesa aportant informació útil per

comprendre, en tot cas, perquè les dones van tendir a votar a la dreta. Mitjançant el personatge de la Mundeta Ventura, una jove burgesa de l'Eixample, ens trasllada al dia de la proclamació de la Segona República. No per casualitat, la protagonista es troba en La Cultura de la Dona fullejant la revista de *La Dona Catalana*. Com expliquem, no es pot considerar un element triat a l'atzar. Mentre llegeix un article de la revista que dona l'actualitat sobre la moda, la ment de Mundeta es trasllada a l'exterior, on la gent celebra la victòria electoral dels republicans:

Tota dona curosa de la seva higiene té sempre a mà una pastilla de sabó d'ametlla [...]La Mundeta Ventura va sentir un bruel de veus ronques que pujaven de to a mida que s'acostaven. Sabeu que la dona catalana ha estat sempre la més fidel guardadora de la nostra fe i de les nostres tradicions terrals, sabeu que són les vostres virtuts racials / Com si onades de crits es remuntessin per tot Barcelona. Grups de gent s'agombolaven cap als carrerons que conduïen cap a la Rambla i el seu bramul s'acompassava en una estranya música. I la Mundeta, ja començo a preocupar-me, que no hagi arribat [la mare]. El seny que no exclou l'alegria, la discreció en el manar, la docilitat en l'obeir, l'honestedat en els costums (Roig, 1972: 38).

D'una manera simbòlica, l'autora confronta a través de la tècnica del contrapunt dos pols de pensament, un conservador i l'altre progressista, o diguem-ne revolucionari. Com ocorria amb Caterina Albert, es produeix una dicotomia que vincula la dona amb la conservació i l'home amb la destrucció. La lectura de la revista *La Dona Catalana* en el context revolucionari apareix, per tant, amb la finalitat d'escenificar aquesta confrontació. Aquesta publicació propugnava un model de dona conservador, i, com veiem a l'inici del fragment citat, tenia una secció dedicada a la bellesa, junt amb altres sobre decoració, salut o jardineria. Si llegim més endavant, veiem com els consells de bellesa són substituïts per comentaris sobre la dona amb un biaix de perfil conservador, molt proper al pensament de la Lliga Regionalista, i fins i tot més a la dreta (González i Vilalta, 2006: 49). Per tant, trobem que Montserrat Roig contraposa en aquesta part de la narració un esdeveniment històric, la proclamació de la República, en contrast amb la lectura

d'un text que ens ajuda a entendre les raons que orientaren el vot femení del 1933 en favor de partits conservadors.

Si continuem amb el recorregut històric a través dels textos, ens hem de traslladar fins el 1934, durant el govern central pilotat per Lerroux, per veure un dels episodis d'agitació social més elevats, Els Fets d'Octubre. Amb aquest nom es coneix la revolta de la Generalitat controlada per l'ERC contra el govern dretà de l'Estat. Enfront del constant bloqueig per part de les dretes que governaven des de Madrid a les iniciatives progressistes, el govern de Companys pactà una aliança no escrita amb les esquerres espanyoles contra aquest. Així, el govern català es comprometé a revoltar-se, amb la finalitat d'escenificar un moviment de masses per provocar pressió. El punt d'inflexió es produí durant la jornada del dia 6 d'octubre, quan el president Companys va proclamar l'Estat Català.

Al vespre, es va declarar l'estat de guerra, i les forces militars assetjaren les principals places fortes de la ciutat. A la matinada, Companys comunicà la rendició i fou arrestat junt amb els membres del seu govern i de l'Ajuntament. Les conseqüències de la revolta fallida destacaren sobretot en l'aspecte polític. L'enfrontament previ a la rendició fou força contingut, amb un balanç de morts que gira entorn de la huitantena, però les mesures repressives foren determinants i perllongades en el temps. Un dels punts on es va vessar sang durant el 6 d'octubre se situa en l'Arrabassada, lloc fins on ens trasllada Montserrat Roig amb la seua novel·la *Ramona, adéu*. El personatge que parla és Ignasi Costa, el primer amor de Mundeta Ventura, el qual coneix l'estiu de l'any trenta-quatre i es caracteritzat com la figura de l'home que es trenca dins de la lluita violenta:

Els ulls de l'Ignasi [...] s'incendiaven explicant a la Mundeta els fets de la carretera de l'Arrabassada [...] Barbotejava coses incoherents, i es referia a la proclamació de l'Estat català per en Companys [...] Han estat aterridors, Mundeta, els morts de l'Arrabassada [...] Havíem de dur armes a Sabadell, calia que tot Catalunya es defensés. La besava i li deia, això és el meu país. Quan me n'allunyava, hi desitjava tornar. Sóc un somia-truites, volia lluitar, saps, perquè a Catalunya no hi

hagués divorci entre les qüestions obreres i les del país. Per això me n'he anat a l'Arrabassada (Roig, 1981: 151).

En pàgines anteriors, quan Mundeta Ventura es disposa a reunir-se amb el seu amant al bar el Tostadero, que és a la plaça de la Universitat, explica que a Barcelona «els aires eren enterbolits per culpa d'en Companys i el govern de la Generalitat, això és el que deien» (Roig, 1981: 128). Cal destacar, del fragment citat, el fet que la protagonista es fa ressó d'una opinió aliena pel que respecta a les qüestions de política. De camí al seu destí, el personatge es troba amb un ambient «rígid», i veu que pels carrers «hi passejava molt poca gent, i els qui ho feien, miraven al darrera cada dues passes, s'aturaven a cada portalada, no dissimulaven la seva por» (Roig, 1981: 143). Després de la conversa amb Ignasi al Tostadero, Mundeta Ventura té una epifania, amb la qual comprén la importància de fer la revolució amb la República: «La Mundeta s'averkonyí d'ignorar-ho i recordà l'aroma de la xocolata espessa del dia en què va començar la República. Els dos fets s'interferiren dins el seu pensament» (Roig, 1981: 150).

Especialment en el cas de Montserrat Roig podem veure, a més, l'ambient previ a la guerra reflectit en les narracions. Al llarg del 1935 la confrontació entre l'esquerra i la dreta cresqué fins a constituir-se en dos blocs antagònics. Del multipartidisme fundacional de la República es va passar a l'enfrontament electoral directe entre el Front d'Esquerres de Catalunya, l'equivalent al Frente Popular Espanyol, i un Front català d'ordre, dirigit per la Lliga. Els temes que ocuparen la campanya electoral del 1936 a Catalunya giraren entorn de l'amnistia dels empresonats i la restauració completa de la Generalitat per part de l'esquerra, enfront del respecte per la propietat privada i de la defensa de les retroaccions fetes durant el bienni per part de la dreta. Les eleccions del febrer donaren la victòria a la coalició d'esquerres tant a l'Estat com al territori català, amb la xifra més elevada de participació del període republicà.

Les tensions entre la gent d'esquerres i de dretes, anticlericals i gent de missa, eren molt marcades, però no hi havia un clima generalitzat de violència.

L'historiador Josep Termes explica que a l'estiu del 1936, la dreta catalana no conspirava, i que els fabricants al juliol, estiuejaven (1998: 383). Montserrat Roig reflecteix aquest estat de calma previ a la tempesta en la seua novel·la *Ramona, adéu*. Els fragments recuperen una conversa que té lloc en els anys seixanta, en què la jove Ramona Claret observa la discussió entre la seua mare i la seua àvia:

[Ramona-àvia parla] Quan l'àvia s'apassionava per les qüestions religioses i contava anècdotes d'anarquistes menjacapellans i cremaesglésies, i els qualificava de brètols, mals pares de família i poca-vergonyes, la mare li contestava que ella, l'àvia, no era ningú per desdenyar allò que desconeixia. I s'indignava encara més quan la tia Sixta explicava les terribles històries de crims de joves congregants atribuïdes a en Durruti i després als seus supervivents.

[Ramona-mare respon] Per què no creure, els replicava, que en Durruti havia estat un home de bé, equivocat o no, però que tenia uns ideals per lluitar? És que no érem nosaltres, continuava, els qui actuàvem amb estultícia i vulgaritat, com el fet de ballar a les estúpides festes que organitzaven els de la colònia de Valldoreix? (Roig, 1981: 124).

Com s'observa al text, Ramona-àvia i Ramona-mare ocupen posicions oposades. Però, més enllà del debat, hem recollit aquest fragment pel comentari final, el qual fa referència a l'estat de relativa calma que la burgesia, malgrat la realitat social del moment, vivia en els temps previs al desencadenament del conflicte bèl·lic. Al juliol, però, arribaren la guerra i la revolució. Després del fracàs dels sublevats a Catalunya, es dibuixà un nou mapa polític al territori. La combinació de la militància popular, els grups catalanistes i les forces d'ordre públic que frenà l'alçament militar es va traslladar a l'espai de poder. Companys comptà amb la CNT-FAI des de l'estiu del 1936, conscient que la Generalitat no tenia les ferramentes per a poder aturar la revolució que s'encetava amb la guerra. Malgrat les diferències internes, figures destacades com Durruti, Frederica Montseny i Abad de Santillán defensaren la necessitat d'incorporar-se en el govern, integració que va prendre forma a través del Comité Central de Milícies Antifeixistes.

Els grups antifeixistes enviaren voluntaris a l'Aragó, amb l'objectiu de prendre Saragossa. Mentre que l'Exèrcit professional fou el nucli de l'Exèrcit sublevat, l'Exèrcit republicà va haver de nodrir-se a partir de les milícies populars. Per tant, les columnes que es mobilitzaren al front d'Aragó es componien de milicians acompanyats d'alguns militars professionals i voluntaris estrangers. Malgrat aquestes debilitats, però, les tropes milicianes van tenir la capacitat de resistir en les seues posicions fins al 1938. Els personatges de Quimet, de la novel·la *La plaça del Diamant*, i Adrià Guinart, de l'obra *Quanta, quanta guerra...*, són bons exemples del tipus d'home que es va enrolar en les milícies durant el furor dels primers dies de la guerra-revolució:

[*La plaça del Diamant*] En Quimet també corria pels carrers i cada dia anava pels carrers i sempre pensava que un dia no el tornaria a veure. Se'm va vestir amb una granota blava i, al cap d'uns quants dies de fum i d'esglésies llençant espurnes, se'm va presentar amb un cinturó de revòlver i una escopeta de dos canons penjada a l'espatlla (Rodoreda, 1984a: 444).

[*Quanta, quanta guerra...*] Si m'havia fet gràcia anar a la guerra era, entre altres coses, per anar-hi amb en Rossend: el coneixia de petit, havíem jugat junts, érem amics, vivia vora de casa (Rodoreda, 1981: 37).

La guerra no es va dur a terme sols en el front. A les ciutats, els dies 19 i 20 de juliol es va sufocar amb celeritat l'aixecament gràcies a l'acció de les guàrdies d'assalt i dels obrers armats, i a partir de les següents setmanes es va iniciar la revolució social. Amb el nou ordre, es va engegar el procés de confiscacions i col·lectivitzacions, primer de forma espontània i després regulat pel Consell d'Economia de Catalunya mitjançant un Pla de transformació socialista del país. A les ciutats, el procés de col·lectivització no es va limitar a les forces de producció, sinó que es va estendre a altres àmbits. Tingué un gran impacte la municipalització dels habitatges de lloguer, una mesura amb la qual es rebaixaren els imports d'aquests. Mercè Rodoreda es fa ressò d'aquesta darrera qüestió a *La plaça del Diamant*. Durant

la guerra, Natàlia-Colometa treballa netejant la casa d'una família de la burgesia. Pel que sabem, ells viuen de les rendes que els aporten les seues propietats. Amb l'inici de la revolució, però, la família decideix acomiadar Natàlia perquè han perdut la seua font principal d'ingressos. El personatge que parla és el senyor del guardapols, un individu sense nom propi que representa a través del seu discurs els membres de la classe adinerada que s'alinearen amb els militars sublevats:

Fins que va venir el discurs del senyor del guardapols, un dia a la una, abans d'anar-me'n cap a casa.

-Estem molt contents de vostè, sempre que vulgui vingui'ns a veure. Però ens trobem que ens ho han pres tot i ens hem quedat sense lloguers. Hem sabut que el seu marit és d'aquests que fan tabola i amb persones així no ens agrada tenir-hi massa tractes, comprèn? Nosaltres, cada nit, escoltem la ràdio galena i és el que haurien de fer tots vostès i veurien que són uns ignorants que viuen a dalt de tot de la lluna. En comptes de fer voleiar banderes, valdria més que fessin benes perquè de la ventallada que els clavaran a tots plegats, no quedarà ni un braç sencer, ni una cama (Rodoreda, 1984a: 449).

La revolució, a més de portar-se a terme en un context bèl·lic, era descontrolada i violenta. La Generalitat, que havia tractat d'integrar les diferents tendències ideològiques dins del govern, es va veure totalment superada. Al clima de violència i desgovern cal sumar els bombardeigs, realitzats contra objectius militars i, sobretot, civils. Unes de les bombes més conegudes foren la del primer bombardeig, el 13 de febrer de 1937, i la massacre dels dies 16-18 de març de 1938. Sobre la primera bomba, la qual va arribar des de la mar amb el creuer italià Eugenio de Savoia, en parla Rodoreda a *La plaça del Diamant*. A la novel·la, Natàlia conta que el seu pare mor a causa d'un atac al cor provocat pel sobresalt de l'explosió. Aquesta mort està basada en un fet real, la mort del pare de l'escriptora. Quant a la massacre dels dies 16-18 de març de 1938, les més de mil baixes foren provocades per un total de tretze atacs aeris efectuats per l'aviació italiana. Aquest episodi apareix al pròleg de la novel·la *Ramona, adéu*, i se centra en el cas de la detonació al Colisèum, on una de les bombes va impactar contra un camió carregat de trilita en hora punta. Així, la

novel·la comença el dia que es produeix aquest esdeveniment, quan Ramona Ventura busca el seu marit entre els morts:

Quan vaig saber que havia explotat un camió de trilita al bombardeig del matí em vaig espantar molt [...] Vaig sortir al carrer com una boja i no sabia cap on anar. Em vaig passar dues hores pels voltants del Colisèum, d'un costat a l'altre, però hi havia una munió de soldats que l'encerclaven i ens feien circular (Roig, 1972: 11).

El final de la guerra, i de la República a Catalunya, culminà el 10 de febrer de 1939. Entre aquesta data i el bombardeig del Coliseum, el territori va sofrir un dels episodis més violents de la guerra: la batalla de l'Ebre. El desgast que va implicar aquest enfrontament iniciat a l'estiu del 1938 va suposar la derrota moral dels republicans. A la tardor el govern va iniciar la mobilització de la població civil i les tropes, un moviment que acabà derivant en un exili massiu, sense precedents. El febrer de 1939 Catalunya, a més de patir les conseqüències d'una guerra, hauria de sumar la desaparició del seu autogovern i la repressió sobre tot allò que representava la catalanitat.

3. 3. *El franquisme i la Transició Democràtica (1939-1988)*

Aquest últim període ha jugat un paper especialment destacat en les autores de la tercera i de la quarta generació, tot i que el canvi de règim va colpejar totes les autores. Des de la censura que obligà Caterina Albert a publicar el recull de contes *Retablo* (1944) en castellà, fins al silenci forçat per l'exili de Mercè Rodoreda, les dècades dels anys quaranta i cinquanta esborren de les publicacions fetes en aquests temps tota possible crítica al franquisme. En canvi, a partir dels seixanta, trobem en les obres de Capmany i Roig una reflexió crítica entorn de l'ordre social conformat sota l'ombra del dictador. Com a resultat, les seues novel·les permeten fer una aproximació a aquest període des de l'òptica dels vençuts, dels derrotats, com llegim en les pàgines de *Feliçment, jo sóc una dona*, *La veu melodiosa* o *L'òpera quotidiana*.

Tornem, ara, al mes de febrer del 1939. Tan bon punt l'exèrcit comandat per Franco entrà a Catalunya, es promulgà l'abolició de l'Estat d'autonomia de Catalunya.

En el seu lloc, s'instal·laria un nou règim inspirat, en un principi, en la ideologia autoritària dels seus aliats internacionals, els governs nazi i feixista d'Alemanya i d'Itàlia. La voluntat del nou poder era projectar un model imperial castellà per tots els territoris d'Espanya, amb un marc religiós catòlic. S'articulà, per tant, un règim específic, definit com a nacionalcatolicisme, que s'allunyava en alguns aspectes del feixisme italià i el nazisme alemany, però amb qüestions compartides com el govern dictatorial, simbologia i rituals.

A la novel·la *Feliçment, jo sóc una dona*, Capmany reflecteix el sentiment de derrota i desolació dels vençuts a través del personatge de Carola. La protagonista de la narració, durant els anys de la guerra viu un parèntesi en la seua vida, perquè a diferència del seu marit i la resta de la família, decideix quedar-se a Barcelona, on viu un romanç amb un milicià de la FAI, Benito. Recordem que, durant els temps republicans, la dona pot divorciar-se del seu marit, un fet, però, que mai arriba a consumir-se. Acabada la revolució social i vital, la protagonista es veu obligada a tornar a la seua vida de casada. Aquest és un fet traumàtic que es viu en paral·lel al sentiment provocat per la postguerra i la instauració d'un règim que dicta un model de dona fonamentat en les idees de la Secció Femenina. A partir dels anys quaranta i fins a l'any 1951, Carola adopta el paper establert com a esposa i mare.

El caràcter totalitari del franquisme imposà una sola cultura i una sola llengua, la castellana. El procés de repressió a Catalunya fou, doncs, d'un abast superior. Per tal de construir «*la unidad nacional española*», es va prohibir tot el que manifestés heterogeneïtat política, ideològica, social o cultural. El govern de Franco obrí una croada en contra de la lluita de classes, els separatismes i les idees relacionades amb la democràcia i la revolució. A Catalunya, com hem avançat, la repressió fou especialment dura, perquè a més de presenciar la supressió de les llibertats democràtiques, es visqué un procés paral·lel d'anul·lació de la cultura catalana. La llengua i la literatura foren, a l'inici de la dictadura, prohibides de forma absoluta, amb una acció encaminada a destruir el teixit cultural construït des de la

Renaixença. Montserrat Roig aborda aquest procés a la novel·la *La veu melodiosa*, en la qual el senyor Malagelada tracta d'ocultar aquesta realitat al seu fill, l'Espardenya:

-Vivim una època, estimat amic - va dir l'avi al poeta -, en què només la forma ens podrà salvar de l'estultícia que ens envolta. La forma és un estil de viure. Això és el que vull que ensenyeu al meu nét. Vós li fareu llegir les grans obres de la nostra literatura, però no li parreu de la prohibició. A casa nostra, no s'ha perseguit ningú i la nostra llengua ha restat intacta (Roig, 1994: 24).

La repressió lingüística i cultural fou una de les grans empreses del franquisme. Així, la llengua catalana no sols deixà de ser l'oficial a Catalunya, sinó que a més se'n va prohibir el seu ús públic, obrint pas a una situació de diglòssia. A l'ensenyament, la jerarquia eclesiàstica, que en el nou règim ocupava un lloc central en la construcció ideològica i doctrinal, va col·laborar activament en la instauració del castellà com a llengua única. Així, l'administrador apostòlic Díaz de Gómara recomanava als mestres que havien d'ensenyar a parlar, a escriure i a pregar a Déu en castellà (Riquer i Culla, 1998: 101). El castellà va ser imposat a tots els espais públics, des de les institucions fins als mitjans de comunicació, i es va desplegar una autèntica campanya per esborrar el català de tota identitat: noms de persones, carrers, associacions... En la novel·la *El temps de les cireres*, Roig visualitza aquest procés de substitució lingüística i cultural a través del personatge de Joan Miralpeix:

Calia deixar ben endarrere els aires que els havien dut tantes desgràcies. Calia regirar el pensament, calia començar a parlar d'una altra manera, vestir-se com ells volien [...] 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, «i tanmateix, és clar que hi ha Déu». 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 res (Roig, 1995: 165).

La repressió tingué a més un caràcter sistemàtic. Hi hagué una planificació per desprestigiar la imatge dels vençuts, una maniobra al servei de la consolidació del projecte dictatorial. Això explicaria la duresa de les penes i els càstigs, els quals

pretenien ser exemplars, i on no importava si els acusats estaven implicats o no en els assassinats comesos entre 1936 i 1939. Les autoritats franquistes van buscar suports per dur a terme la depuració de la societat. S'incità a la delació com un «deure cívic», una activitat que va superar les seues aspiracions fins a l'excés, punt en què la mateixa direcció provincial de Falange de Barcelona va haver d'advertir els seus militants que, si feien denúncies falses, serien durament sancionats (Riquer i Culla, 1998: 82). Mercè Rodoreda parla a *El carrer de les Camèlies* (1966) sobre els efectes de la repressió en els primers anys de postguerra. Un dels amants de la Cecília Ce, Eusebi, és arrestat per una delació, un fet que provoca una gran estranyesa en la protagonista, com explica al fragment següent:

El més gros és que quan ja el donaven per boig algú va descobrir que durant la guerra havia estat d'un comitè. Em va estranyar perquè l'Eusebi sempre m'havia dit que havia estat soldat, i abans de ser soldat era una criatura. Quan m'ho va haver explicat tot, el vell de les gallines es va rascar el clatell, va tornar a moure el cap i va dir: *tiene para años* (Rodoreda, 1984b: 74-75).

Una altra cara de la repressió en els anys de la postguerra la trobem als camps de concentració, organitzats per la Inspección General de Campos de Concentración de Prisioneros. Per poder sortir-ne, els internats havien de cercar avals de falangistes, capellans o gent d'ordre, però la majoria passaren a formar part de batallons de treball o directament anaren a parar a les presons en cas d'haver de ser processats. Els primers catalans que formaren el gruix de detinguts només acabar la guerra foren soldats republicans i exiliats que retornaren al cap de poc de temps de França. La majoria dels soldats detinguts foren enviats a camps de concentració de fora de Catalunya. Els més coneguts se situaren a Miranda de Ebro, Barbastro, Lleó, Deusto, Saragossa i València. A *L'hora violeta* (1980), Montserrat Roig parla sobre el camp de concentració de Betanzos, en A Corunya, on Joan Miralpeix és empresonat durant quasi quatre anys per haver fet de soldat amb el bàndol republicà:

Quan en Joan tornà del camp de concentració, ara farà setze anys, fet una desferra i una por ben fonda als ulls, la Judit l'abraçà i ell s'hi deixà anar. En Joan plorà una llarga estona. La Judit no, la Judit tenia els ulls secs. La Judit, qui ho sabia?, només havia plorat una vegada... I ningú ho sabia... (Roig, 1993: 97-98).

Ens detindrem ara en una de les mesures repressives més destacades de l'inici de la dictadura, la qual fou el procés de depuració sobre el cos docent de les escoles públiques. L'objectiu primordial de la purga fou transformar els mestres, els quals havien de passar de ser les «llums de la República» a ser els principals defensors i difusors dels nous valors del règim franquista, impartint assignatures com *Formación del Espíritu Nacional*. Quant al col·lectiu separat del magisteri, aquest va haver de refer la seua vida en un ambient hostil, i una de les vies per poder sobreviure fou la pràctica de la docència fora de les aules. Montserrat Roig transmet aquesta realitat en les pàgines de *La veu melodiosa* (1987), quan el senyor Malagelada contracta diversos mestres particulars per al seu net, l'Espardenya:

El senyor Malagelada va anar a l'Ateneu i començà a donar veus. Buscava els pocs amics que li quedaven, els que no havien marxat a l'exili o els que n'havien tornat poc temps després. Sobretot els que no podien treballar en allò que els agradava, perquè allò que els agradava era prohibit. Pensà de pagar-los de manera esplèndida, sabia que vivien escurats (Roig, 1987: 24).

Però, el procés de repressió no fou l'única qüestió que va transformar la vida a Catalunya i a la resta dels territoris de l'Estat. L'economia fou, sens dubte, el problema més gran al qual s'enfrontava la societat de la postguerra. Als danys provocats per la guerra de caràcter infraestructural i de carestia de subsistències, cal sumar el tarannà de la nova política econòmica, la qual negà sistemàticament el progrés engegat durant els anys de revolució a Catalunya. Amb la victòria franquista es produí un retrocés cap al vell ordre social conservador, que tingué entre les seues primeres mesures el retorn sobre el control de la propietat als seus antics amos. Rodoreda tracta aquesta qüestió en l'obra *Mirall trencat*, quan Sofia Farriols torna a

la seua casa després de la guerra, temps en què la propietat havia passat a mans de les milícies, a desgrat d'Armanda, una de les criades de la família Valldaura.

La política econòmica que caracteritzà la primera etapa del franquisme (1939-1959), la coneixem amb el nom d'autarquia. El nou règim s'inspirà en el model feixista, proposant una política de tipus ultranacionalista i totalitària. A l'economia, aquesta ideologia es va aplicar en forma de tancament a l'exterior. L'autarquia tingué com a objectiu principal l'autosuficiència, en un context marcat per la Segona Guerra Mundial, en què la producció agrícola i industrial es trobava en un estat d'estancament. El resultat d'aquesta política econòmica fou el notable empobriment de la població, especialment entre les classes populars. El racionament i l'escassetat a què foren sotmeses derivaria en la venda fraudulenta de productes, és a dir, l'estraperlo, una pràctica que es perllongà fins ben entrada la dècada dels cinquanta. Podem veure aquesta problemàtica reflectida a *La plaça del Diamant*, quan just després de la guerra, Natàlia comença a treballar per a l'Antoni, l'adroguer de les veques:

Anava pagant els lloguers endarrerits, més que no pas amb els diners que guanyava, amb els diners que estalviava, perquè l'adroguer sempre, a l'hora de plegar, em deia, tingui. Algunes paperines d'arròs esmicolat, algunes paperines de cigrons petits. I deia que sempre tenia una mica més de racionament del que havia de tenir. La botiga no era com abans de la guerra, però era una bona botiga... (Rodoreda, 1984a: 485).

També, però, apareix el tema de l'estraperlo com a motiu d'ascens social i econòmic en la novel·la *Ramona, adéu*, en la qual trobem Joan Claret, personatge que trau profit de la situació per ascendir en la piràmide social en temps de crisi:

Si per a l'àvia la guerra no fou més que una disputa personal i pintoresca contra els «enemics de la religió», com deia ella, i que les «ximpleries» d'en Joan Claret més valia enterrar-les, per a la mare havia estat una espurna de vida [...] Ara només era una dona atüida davant de l'autoritat del pare, una autoritat guanyada a base d'una llegenda d'home fort i d'una sòlida posició econòmica de la qual ningú de la família no coneixia els principis (Roig, 1981: 82).

A partir de la dècada dels seixanta, l'economia catalana encetà una nova fase, caracteritzada pel creixement de la producció i l'augment d'inversions. Un creixement que, no obstant això, estava lluny de situar el territori en el lloc que havia ocupat en el passat. A més, Catalunya s'enfrontava a dos problemes financers: la inexistència d'un sistema bancari propi i el drenatge de capitals cap a la resta de l'Estat (Riquer i Culla, 1998: 273). La manca de fons per a mantenir la despesa pública va marcar alguns dels episodis més tràgics dels seixanta, un fet que recullen les nostres autores. La tardor del 1962 la gota freda va provocar inundacions que afectaren les comarques del Vallès Occidental, Vallès Oriental, Baix Llobregat i Barcelonès, amb particular incidència a les barriades de les Arenes i Sant Llorenç, de Terrassa, l'Escardívol i Can Fatjó... Les conseqüències en xifres foren prop d'un miler de vides, centenars de ferits, milers de persones desnonades i fàbriques i camps destruïts per un valor de 2500 milions de pessetes (Riquer i Culla, 1998: 275).

A les causes naturals, però, hem de sumar altres factors que ajuden a entendre la magnitud de la tragèdia. Des de finals del segle XIX les poblacions industrialitzades del cinturó de Barcelona tingueren un creixement descontrolat, anàrquic. Mercè Rodoreda, per exemple, a la novel·la *El carrer de les Camèlies*, ens parla sobre el fenomen del barraquisme a la ciutat a finals dels anys trenta, quan es trobava en desenvolupament. Així, veiem com la Cecília Ce ens descriu la seua barraca: «Només tenia dues parets de maó; les altres eren fetes amb llaunes, amb fustes velles i amb trossos de sac entaforats per les esclètxes [...] La barraca no tenia finestra. El llit estava arraconat a una paret de llaunes» (Rodoreda, 1984b: 47). Més endavant la protagonista conta que, quan plovia «queia aigua per tot arreu [...] Les goteres de la barraca no tenien adob perquè la teulada era feta de coses estranyes» (Rodoreda, 1984b: 48).

Però, és Montserrat Roig qui inclou la tragèdia de la riuada del 1962 amb l'obra *La veu melodiosa*. A través del personatge d'Espardenya, l'escriptora ens aproxima al drama que visqueren els habitants de les barraques, els quals perderen les seues cases a causa de la mala planificació, i trobaren refugi al castell de Montjuïc:

Eren els desnonats de les riudes de 1962, tota la gent que havien sobreviscut a l'allau de fang que matà persones i bèsties i que no havien pogut salvar la casa. Milers de persones vivien entre les parets altíssimes del palau, separades les unes de les altres només per una flassada o per un envà de fusta. Cada família tenia de dos a tres metres quadrats com a habitacle, els pares dormien amb els fills, els germans amb les germanes. Vivien allí entaforats, just darrera d'un revolt, abandonats per Déu i pels homes (Roig, 1994: 94).

En la narrativa de Montserrat Roig és on trobem, també, un retrat acurat de la segona etapa del franquisme. Els personatges de Joan Claret, Ramona Claret, Natàlia Miralpeix i Lluís Miralpeix ens transporten a una Catalunya que, en aparença, semblava reviscolar de les cendres. Així, el *boom* econòmic anà acompanyat d'un impuls demogràfic marcat per la immigració des d'altres zones de l'Estat. A l'activitat industrial se sumaren dos elements cabdals: el mercat immobiliari i el turisme. El sector de la construcció va viure anys brillants en els seixanta, fet que s'explica pel creixement demogràfic i l'augment general del nivell de vida. Però, entre tanta llum hi sorgiren ombres, com l'especulació del sòl o la conversió d'edificables zones que no ho eren. Aquest sector connectà estretament amb el del turisme, ja que *boom* turístic dels seixanta va impulsar un creixement espectacular de les infraestructures d'acollida. Roig reflecteix aquestes transformacions a través de dos personatges: Joan Claret i Lluís Miralpeix. Ambdós representen les cares d'una mateixa moneda. El primer és promotor mentre que el segon és arquitecte, i deuen la seua puixança econòmica al desenvolupament dels sectors citats. Destaca de forma especial el cas de Joan Claret, que s'adapta constantment als canvis de l'economia catalana:

El seu pare tenia molt de geni i sabia manar i el petit imperi d'en Joan Claret prosperà tant que del negoci de les patents passà a la immobiliària –que anà a l'aigua per culpa d'allò de l'hotel de Lloret i també d'en Joan Miralpeix– i després engegà una agència de publicitat que havia fet crac i ara era la segona més important de Barcelona. També havia muntat dues fàbriques de llenceria a Berga, a nom de la dona, i se sabia que tenia algun tripijoc a Andalusia (Roig, 1995: 41).

El desenvolupament econòmic de la dècada dels seixanta anà acompanyat per algunes reformes encaminades a millorar l'aspecte del règim de Franco cap a l'exterior. Un dels primers moviments que palesen la nova situació fou la Llei de premsa del 1966, la qual arribà per a substituir la legislació sobre el periodisme vigent des de la Guerra Civil. Aquesta iniciativa legal fou seguida per una de més ampli abast, la Llei orgànica de l'Estat, de 1967. Es tractà d'una mesura encaminada a millorar l'estètica de la façana de l'Estat, amb canvis molt modestos. En realitat, la Llei orgànica de l'Estat no transformà el règim, només va donar algunes aparences democràtiques. A més, el creixement de l'activitat clandestina en lluita contra el Règim portà a una etapa marcada per la política repressiva, que culminà el 1969 amb la declaració de l'estat d'excepció i el sonat procés de Burgos de 1970.

Montserrat Roig ofereix un relat sobre les forces contestatàries que operaven en la clandestinitat del franquisme. Amb personatges com Ramona Claret o Natàlia Miralpeix, l'escriptora fa un retrat de l'associacionisme universitari a la ciutat de Barcelona. Fruit de la seua experiència personal en la Caputxinada de 1966, l'autora reflecteix a *Ramona, adéu* les dificultats a què les forces d'esquerres s'enfrontaven per constituir una acció coordinada, en bloc, amb uns objectius comuns. També, arran de la seua experiència directa, hi trasllada a les novel·les *El temps de les cireres* i *La veu melodiosa* alguns episodis sobre la violència policial que emprà el règim per sufocar l'acció estudiantil. Com a mostra, citem aquest fragment de la novel·la sobre l'Espardenya, el qual és detingut durant una reunió clandestina del Primer de Maig:

El policia el va llançar d'una estrebada a terra. Li trepitjava els peus nusos amb fúria, i ell s'ho deixava fer. En acabat, el colpejà amb ritme intermitent, sense dir res. Primer les parts, on s'entretingué una bona estona, després, el cap. El picava amb la punta de la sabata, una vegada i una altra. I ell el deixava fer, com si acceptés tota la ràbia del desconegut. Els altres tres, mentrestant, s'havien tornat de suro (Roig, 1994: 110).

Amb la dècada dels setanta i la mort de Franco l'any 1975, les forces polítiques clandestines emergiren ràpidament, mentre que les afins al franquisme hagueren

d'apressar-se per organitzar-se en funció del nou panorama. En aquest context, tornaren vells coneguts i en naixeren d'altres nous, tots destinats a configurar el tauler d'una nova etapa, el postfranquisme. Aquest, però, és un temps que escaparà de la narrativa de les escriptores seleccionades. Amb tot, Montserrat Roig transmet en *L'hora violeta* (1980), ambientada en els anys de la Transició, un sentiment de desencís cap al futur, fonamentat en la incapacitat per superar el trauma de la dictadura. Vora els anys huitanta, Natàlia Miralpeix reflexiona sobre la vida que continua després de la mort del dictador:

Havia de morir en Franco per descobrir que també nosaltres portem una màscara? [...] En Franco va morir fa uns anys convertit en una pelleringa i sembla que ho hem oblidat. És així? [...] En Franco és a dins de mi, se m'arrapa com un llimac. La vella i resseca pelleringa no se m'acaba de morir. Em fa mal, Jordi. Sorgeix quan menys m'ho espero, és a l'aguait, com una fera a punt d'assaltar-me (Roig: 1993: 91-92).

L'autora reflecteix en aquesta passatge de la novel·la les seqüeles que pateix una generació que no ha conegut la democràcia. Manifestada de diverses formes, l'ombra de Franco es projecta sobre l'entorn de Natàlia Miralpeix provocant en cadascun dels personatges una crisi existencial. Així, comprovem com aquests, que han viscut tota una vida de lluita contra el règim, no tenen la capacitat de sobreviure en la Catalunya postfranquista. Roig, a partir d'aquest sentiment, estableix en la narració un paral·lelisme amb les etapes vitals, segons el qual la mort del dictador suposa el final de la infantesa, i el necessari pas a l'edat adulta. Aquesta transició històrica i vital, però, és complexa: «Potser ha arribat l'hora en què el temps col·lectiu ha de deixar la infància, potser el nostre temps ha d'assolir la maduresa. Maduresa, que vol dir coneixement del bé i el mal. Del bé i el mal que hi ha dins de nosaltres. He dit de nosaltres, Jordi» (Roig, 1993: 92).

Capítol 4. Fonaments teòrics: estereotip i discurs

En aquest capítol exposarem les bases del marc epistemològic en què se situa aquesta investigació. Al llarg dels apartats anteriors hem fet un exercici encaminat a situar els textos, les narracions, en un context determinat. Coneixem ja qui ho va escriure, i també quan ho van fer. A més, al primer capítol, hem fet notar l'existència d'una consciència clara sobre què ha implicat ser dona, catalana i escriptora al segle XX, i també hem donat raons per a justificar la necessitat de seguir treballant en l'estudi de la seua activitat creadora.

Arribats a aquest punt, considerem oportú explicar l'objecte d'anàlisi d'aquesta tesi en concret, un raonament que ens permetrà avançar ja alguns aspectes sobre el marc teòric des del qual treballarem en els següents capítols. Així, l'objectiu principal de l'estudi centra el seu focus d'atenció en el concepte de masculinitat, i de manera específica en la construcció dels personatges masculins. El plantejament inicial de la investigació fa una volta de fulla als estudis que, des de la crítica literària feminista, es van dur a terme en els anys setanta del segle passat. Ens referim al corrent «Crítica d'imatges de la dona», un moviment originat a les universitats americanes i que es va caracteritzar per realitzar una anàlisi detallada sobre la presència d'estereotips femenins a les obres d'autors masculins (Moi, 1988: 54). En el nostre cas, proposem fer un estudi en sentit invers, és a dir, treballarem sobre els estereotips masculins en la narrativa de dones.

La present investigació parteix, per tant, d'uns supòsits determinats que, ara per ara, exposarem de forma sintetitzada. En primer lloc, tal com hem avançat en el primer capítol, compartim la idea que l'escriptura feta per dones presenta uns elements comuns i que aquests són fruit d'una construcció cultural, la identitat de gènere. Aquesta posició-subjecte, tal com la defineix Foucault, ens permet comprendre l'escriptura femenina no com el resultat d'una essència, sinó com el fruit d'un conjunt d'encreuaments sobre la identitat de les autores, en què la

categoria sexe/gènere juga un paper important. D'aquesta idea, arribem en segon lloc, al concepte d'estereotip, del qual encara no hem parlat. Sense avançar-nos encara a parlar d'una definició concreta, el reconeixement de la seua existència ens porta a admetre els postulats de la teoria sociocrítica, segons la qual tot text es troba lligat a través del seu autor a un context i, per tant, a les conseqüents representacions de l'imaginari social.

L'estudi dels estereotips, en aquest cas, els masculins, és la indagació sobre una peça clau que connecta el discurs amb la ideologia. A través de l'extensa galeria de personatges masculins que han desfilat per la narrativa de Caterina Albert, Mercè Rodoreda, M. Aurèlia Capmany i Montserrat Roig, veurem com les autores han treballat de forma conscient en la seua construcció, fent un treball que les converteix tant en reporteres del seu temps com del passat. En aquesta tasca de creació, en el taller de les artistes ha jugat un paper fonamental el discurs, element que atorga vida i pensament als seus personatges, als seus homes de fang. La consciència sobre un discurs diferent entre individus de diferent sexe per part de les escriptores, és a dir, la constatació que hi ha uns elements ideològics en el parlar que es diferencien entre els grups d'homes i de dones, és l'element principal que abordarem en aquest estudi. Abans, però, cal que ens situem en el context teòric amb detall.

4. 1. Personatges i estereotípia

4. 1. 1. En el taller de l'escriptor

Explica l'escriptora Mercè Company que en el procés de creació de personatges els autors sempre parteixen de la vida, la qual copien, idealitzen, neguen i fins i tot transformen (2001: 21). En el taller del narrador entren en joc un reguitzell de categories que cooperen en la construcció d'aquests éssers ficticis, creats a la imatge del seu creador. Així doncs, a l'hora dissenyar un personatge disposem d'una llista més aviat extensa sobre els elements que cal tenir en consideració a l'hora de dissenyar els personatges principals dels relats. Tots ells són vies que contribueixen a la construcció d'un individu amb una identitat més o menys desenvolupada. Entre

d'altres, podem enumerar l'edat, el lloc de naixement, l'estatus social, l'aspecte físic i el nom. Ens trobem, per tant, amb els elements propis del retrat tradicional, diferenciat entre la prosopografia i l'etopeia, és a dir, la descripció sobre el físic i la personalitat del personatge.

Des d'un bon començament, però, observarem que molts dels elements enumerats en el paràgraf anterior impliquen més del que semblen. Així, trobem que, en atorgar una edat determinada al nostre personatge, estem incloent-lo dins d'un grup generacional, aspecte que porta aparellats uns pensaments i formes d'actuar lligats a una època concreta. D'aquesta manera, veiem com els elements que se seleccionen tenen una relació estreta amb el context. El fet esdevé més complex quan a un grup generacional se suma l'adhesió a un grup nacional, sempre que durant el procés de construcció afegim un lligam amb el territori. De nou, comprovem que situar els nostres personatges al mapamundi mai no pot ser una decisió aleatòria; de la seua elecció, en derivaran característiques de tipus sociològiques, com costums i altra mena de condicionaments vinculats amb l'espai. Més marcada és la connexió entre individu i societat si parlem de l'estatus social, una faceta especialment necessària quan el personatge en qüestió abandona el taller de l'autor per començar la seua trajectòria al món fictici de la narració. Amb l'enquadrament social definit, l'escriptor confereix a la seua figura de fang una visió del món que es deriva de la seua educació. Aquesta etiqueta regularà a més, i de manera prou visible, les relacions amb els membres de la seua categoria social i amb aquelles que pertanyen a una altra.

Si ens aturem a reflexionar sobre els continguts que hem assenyalat com a bàsics a l'hora d'elaborar una biografia, podem concloure que el personatge de ficció és un ésser social. Ho és, en la mesura en què participa d'un conjunt de convencions, normes, idees, costums que li permeten identificar-se amb un grup, siga generacional, territorial o de classe dins de la narració. Fruit d'aquest ancoratge en la societat, la figura de fang adopta unes posicions ideològiques que queden reflectides a través de les seues eleccions, dels seus gustos. Així, cal afegir a la llista

d'elements per a la constitució del personatge literari l'orientació política, les tendències de consum, el gust musical, l'elecció de lectures literàries i periodístiques, les predileccions i aversions culinàries o les tendències sexuals.

Veurem ara alguns casos per tal d'observar com les diverses categories entren en joc. Màrius Miralpeix, invenció de Montserrat Roig a *El temps de les cireres*, és un adolescent que viu al barri burgès de l'Eixample a mitjans dels anys setanta. Com a tal, Màrius apareix com un jove desendregat, seguidor de Jimi Hendrix i aficionat a les motocicletes. Amb aquesta descripció, hem atorgat uns trets identitaris que ens informen sobre diverses adscripcions a grups humans. Natàlia Miralpeix, la seua tia, es troba en la trentena quan es retroba amb el seu nebot. Malgrat que comparteix dos dels trets identitaris descrits, és a dir, la residència en determinat barri i el que socialment implica, Natàlia observa les diferències que la separen de Màrius perquè pertanyen a dos grups generacionals diferents. A tall d'exemple, citarem una de les ocasions en què la tia constata aquest fet:

En Màrius es tapava el gra de la galta i no deia res. Has vist?, deia la noia del rostre esblaimat, l'Encarna porta les ungles pintades com la noia de *Cabaret*. La Natàlia s'acostà a en Màrius, t'hi ensopeixes? No, contesta el noi, això és un document humà. La Natàlia va somriure, encara es mira la vida com si fos «un document humà», pensà (Roig, 1995: 179).

Si ens quedem amb la mateixa novel·la, però, podrem comprovar com les contradiccions es poden generar a partir de diverses combinacions. Per exemple, veiem el cas dels germans Miralpeix, Natàlia i Lluís. Ambdós són fills de la postguerra i han rebut la seua formació a través de les institucions educatives del franquisme. Comparteixen, com a germans, l'adscripció a un mateix grup generacional, territorial i de classe. Però, tot i aquestes coincidències identitàries, al llarg de la novel·la es fa palès el distanciament que viuen els germans. En aquest cas, cal dirigir la nostra mirada de lectors cap a altres dels aspectes que Montserrat Roig ens ofereix sobre el retrat de les seues figures. Com abans mostràvem, els

personatges de ficció tenen gustos, aficions i interessos que els vinculen ideològicament amb diversos grups i que obrin la porta a les confrontacions internes. En el cas de Natàlia i Lluís, una de les raons del conflicte ve motivada per les diferències en relació amb l'opinió política. Així, sabem, gràcies als *flashbacks*, que la Natàlia Miralpeix es relaciona a principis de la dècada dels seixanta amb els moviments de protesta estudiantils contra el règim a través d'un dels seus amants, l'Emilio Sandoval. A partir d'aquesta data fins al moment actual de l'acció, l'any 1974, Natàlia se situa en l'espai ideològic de l'esquerra marxista. Per contra, Lluís es presenta a si mateix com un home pragmàtic, europeista i al centre del tauler polític.

Totes aquestes observacions ens porten a centrar el focus d'atenció en l'aspecte social de les identitats. En aquest sentit, Mikhaïl Bakhtín convida el lector a reflexionar sobre els canvis que experimenta el personatge en funció del context social:

Todas las palabras tienen el aroma de una profesión, de un género, de una corriente, de un partido, de una cierta obra, de una cierta persona, de una generación, de una edad, de un día, de un momento. Cada palabra tiene el aroma del contexto y de los contextos en que ha vivido intensamente su vida desde el punto de vista social; todas las palabras y las formas están pobladas de intenciones. En la palabra son inevitables las resonancias contextuales (de géneros, de corrientes, de individuos) (Bakhtin, 1975: 110)

A més, fruit de l'observació atenta podrem comprovar com els personatges, que aparenten tenir una identitat fixa, en realitat experimenten modificacions de caràcter pragmàtic a partir de les relacions externes que hi mantenen. Aquesta experiència és el que Michel Foucault teoritza amb la noció de «posició-subjecte» des d'una perspectiva postestructuralista (Fuss, 1999a: 136), un concepte adoptat des de les bases del construccionisme social. D'aquesta manera, entenem que les identitats del subjecte, del personatge, estan lligades a les situacions, als llocs que aquest ocupa en cada moment. Arran d'aquest plantejament, podrem comprendre amb més profunditat el caràcter múltiple i canviant dels personatges, els quals

veuen alterada la seua subjectivitat en funció del lloc que ocupen respecte als altres en una situació determinada. A més, la noció de «posició-subjecte» ens donarà un marc teòric amb què poder explicar les transformacions vinculades als canvis històrics.

4. 1. 2. L'estereotípia i altres conceptes clau

Fins ara hem pogut observar un conjunt de relacions que s'estableixen durant el procés de construcció dels personatges de ficció. Quan abans parlàvem de Màrius Miralpeix, hem pres nota sobre les connexions que es poden establir a partir de les poques dades que Roig ens ofereix sobre l'adolescent a la seua novel·la. El jove nebot de Natàlia, és a dir, de la protagonista de la narració *El temps de les cireres*, ocupa un paper més aviat secundari en la trama, funcionant com una mena de mirall a través del qual hi pot reflexionar al voltant de l'eix passat-present. Per aquesta raó, l'autora no dedica molt d'espai per caracteritzar-lo, ni tampoc per desenvolupar-lo dins d'una trama pròpia. En realitat, la imatge que ens queda de Màrius Miralpeix es correspon a l'estereotip d'adolescent rebel, enfrontat amb el pare i obsessionat amb la idea de fugida com a màxima aspiració en la vida. Aquest fenomen, a través del qual situem un personatge en societat a partir d'una quantitat d'informació reduïda, és el que es coneix amb el nom d'estereotip.

Si cerquem el mot al diccionari de l'Acadèmia Valenciana de la Llengua, trobarem dues entrades. La primera defineix l'estereotip com una «planxa de metall gràfic que s'usa en estereotípia», mentre que la segona diu que es tracta d'un «model acceptat i establert de conducta que un grup o una societat obté a partir de les normes o els patrons culturals prèviament establerts» (DNV, 2019). Quant al diccionari de l'Institut d'Estudis Catalans, es repeteix una definició molt semblant amb dues entrades de nou: «Planxa de metall tipogràfic obtinguda amb un motlle que és l'empremta d'una o més planes compostes amb caràcters mòbils» i «conjunt d'idees que un grup o una societat obté a partir de les normes o dels patrons culturals prèviament establerts» (IEC, 2019). Com podem llegir, les primeres entrades

d'ambdós diccionaris defineixen el substantiu amb relació al que sembla ser el seu origen, la tipografia. Des d'un punt de vista etimològic, per tant, l'estereotip es relaciona amb les idees de repetició, còpia i rigidesa. Les segones entrades dels respectius diccionaris, doncs, ens ofereixen una definició que ha adoptat un caràcter figurat a partir de l'àmbit tipogràfic.

Ruth Amossy i Anne Herschberg-Pierrot han estudiat en l'obra *Estereotipos y clichés* (2001) el desplaçament semàntic que ha experimentat la noció d'estereotip, fins a convertir-se en la manera amb què denominem aquelles idees i formes de pensament compartides i reproduïdes per un grup social. En aquest sentit, i amb la voluntat d'analitzar les relacions que s'estableixen entre l'estereotípia i el discurs, les autores del volum situen el concepte en relació amb altres formes de pensament preestablert i de repetició en el llenguatge. Considerem per al nostre treball, que el concepte principal per aconseguir els objectius plantejats és el d'estereotip, però malgrat aquest ordre de prioritats, trobem convenient definir la resta de conceptes que formen part d'aquest cosmos. En aquest apartat, doncs, presentarem altres conceptes que ens serviran de suport per a la investigació i que sovint han funcionat com a sinònims de la idea d'estereotip (Amossy i Herschberg-Pierrot, 2001: 10). Aquests són el clixé i el lloc comú.

La idea de clixé presenta en el seu significat un recorregut paral·lel al de l'estereotip. Els diccionaris de l'AVL i l'IEC ens donen un total de quatre entrades. Les tres primeres ens informen sobre l'origen del mot, estant dues vinculades amb l'àmbit de les arts gràfiques i una amb el de la fotografia. En el darrer cas, es defineix el clixé com el «negatiu fotogràfic que serveix per a traure còpies, ampliacions o reduccions» (DNV, 2019). Finalment, trobem el desplaçament del concepte cap al sentit figurat de la idea en la quarta entrada: «Frase o expressió excessivament usada» (DNV, 2019) i «frase o expressió estereotipada, repetida sovint» (DIEC, 2019). D'aquestes definicions podem extraure dues conclusions. Primer, veiem que el clixé, a diferència de l'estereotip, centra la seua aplicació sobre el fenomen de repetició del discurs, i no sobre les idees o les conductes. Segonament, però, podem

comprovar com ambdues nocions, clixé i estereotip, es troben molt unides, si atenem a la descripció que ens ha oferit el diccionari de l'IEC.

Les autores de *Estereotipos y clichés* destaquen de la noció de clixé el caràcter pejoratiu que la crítica literària francesa li ha atorgat. Dins d'aquesta, trobem el cas d'Antoine Albalat, qui el considera com una manca d'originalitat en l'estil de l'escriptor: «En la medida de lo posible, no se debe escribir nunca con expresiones ya hechas. La marca del verdadero escritor es la palabra propia, la creación de la expresión» (Amossy i Herchsberg-Pierrot, 2001: 58). L'aposta de les investigadores, però, és la superació d'aquest paradigma, amb l'objectiu de trobar en la reproducció de les formes cristal·litzades del discurs una via per comprendre les relacions que s'estableixen entre escriptura i societat. En aquesta línia, paren atenció en primer lloc en l'observació de Jules Marouzeau, qui conclou que, malgrat el sentit pejoratiu del clixé, «ninguno de nosotros escapa a la tiranía de ciertas formas de hablar» (Amossy i Herchsberg-Pierrot, 2001: 59). Després, adopten els plantejaments que Michael Riffaterre fa sobre l'aprofitament del clixé. Segons el crític, aquest pot tenir una funció mimètica dels estils i els idiolectes, sempre que l'autor ho faça explícit a través del distanciament, fet que freqüentment obri pas a la paròdia i la sàtira. En aquesta línia, en el nostre estudi inclourem aquesta perspectiva a través de casos com, per exemple, el que Montserrat Roig ens ofereix en la novel·la *Ramona, adéu*. A l'obra, alguns dels personatges masculins, com Francisco Ventura, escriuen poemes que, com mostrem, estan construïts a base de clixés, de fórmules d'estil cristal·litzades:

Yo nací para amarte a ti sola,
Ramona de mis amores,
Y te amo más de lo posible,
Y es un amor el mío, tan sensible
Que quiero vivir eternamente
Al lado de tus encantos seductores.
Tu adorador, Francisco (Roig, 1981: 48).

De moment, continuarem presentant els conceptes clau per a l'estudi. La següent noció que recollim és la de lloc comú, o *topos*. Fins ara hem vist com les idees d'estereotip i de clixé coincideixen en un espai de significat que es vincula amb l'àmbit del que és compartit per un grup social, però hem tractat d'establir una diferència, segons la qual l'estereotip es vincula amb les creences i els comportaments i el clixé amb les formes de discurs cristal·litzades. El lloc comú, doncs, comparteix el mateix àmbit que les nocions que hem presentat, però també presenta diferències. Quan acudim al diccionari de l'AVL, trobem dues definicions diferents en funció de si cerquem el mot «lloc comú» o «tòpic». Sobre el primer, ens trobem amb una definició, que diu: «Principi general del qual es trauen proves per a una argumentació» (DNV, 2019). Quant al tòpic, és definit com una «expressió trivial utilitzada sistemàticament en el mateix sentit» (DNV, 2019).

Com exposen Amossy i Herschberg-Pierrot, aquesta noció, que troba el seu origen en l'Antiguitat grega, ha patit una transformació semàntica que ha atorgat al terme una valoració pejorativa, en la mateixa línia de l'estereotip i del clixé (2001: 19). La primera definició, emprada per descriure el lloc comú, prové de la retòrica aristotèlica, que considerà aquest com una categoria formal d'argument caracteritzat per ser una forma de raonament capaç d'establir principis generals. Però, per a l'orador, el lloc comú no és només una forma de raonament lligada a la *inventio*, sinó que és també aquell conjunt d'arguments que formen part d'un repertori, és a dir, uns arguments tipus. És a partir d'aquesta consideració, que els tòpics passen al domini de les formes utilitzades repetidament a partir de l'Edat Mitjana, com és el cas del conegut *locus amoenus*. El sentit pejoratiu d'aquesta accepció, però, arriba de manera posterior, quan la repetició s'identifica amb la idea de banalitat. En aquest punt, la noció de lloc comú mostra diferents usos, que abasten els temes argumentatius, les idees i les fórmules cristal·litzades, sempre en un context en el qual es busca desprestigiar al subjecte emissor que fa ús d'ells.

Per al nostre estudi, i amb l'objectiu de fixar un significat per a cada concepte, entendrem la idea de lloc comú a partir de les teories de la pragmàtica d'Anscombe i

Ducrot, els quals defineixen els tòpics com principis generals que l'emissor no afirma com a propis, sinó com a fruit del consens general en el si d'una comunitat (1994: 39). És a dir, que ens trobem enfront d'uns principis que serveixen com a base per a un raonament, i aquests troben el suport en unes creences compartides. Aquest origen argumentatiu, que basa el valor de la veritat en el que és acceptat per la majoria, fa que el tòpic estiga lligat a una cultura i època concretes. Per aquesta raó, considerem fonamental incloure en la nostra perspectiva l'anàlisi dels llocs comuns, els quals connecten amb la noció d'estereotip perquè les formes de pensament poen d'una mateixa font: el pensament comú.

Dins de la definició de tòpic, des de les teories de la pragmàtica s'estableix la distinció entre els *topoi* intrínsecs i els extrínsecs. En el primer cas, el significat de la paraula va lligat a un lloc comú determinat. En el segon cas, es parla de *topoi* agregats, perquè el seu reconeixement no va lligat a les potencialitats semàntiques d'una paraula, sinó a les creences que un determinat grup atorga de manera externa al mot (Anscombe i Ducrot, 1994: 39). Ara veurem aquesta distinció en aquest fragment de la novel·la *El carrer de les Camèlies*, de Mercè Rodoreda:

El promès de la Tere creia que m'havia de posar una rosa blanca als cabells i una dona grossa que escoltava i que ningú no coneixia em va dir que me la posés vermella. Però tots deien que m'havia de posar una flor als cabells perquè el governador, al capdavant, era un home com els altres i una noia com jo el deixaria bocabadat (Rodoreda, 1984b: 61).

En aquest fragment, trobem, almenys, dos tòpics presents. Per una banda, tenim un d'intrínsec, que gira entorn de la idea de bellesa i que analitzarem atenent al caràcter escalar dels tòpics. Segons aquest plantejament, l'encadenament argumentatiu ens diu que posar una rosa als cabells augmenta la capacitat d'impressionar, és a dir, suposa una millora en l'escala de la bellesa. Aquesta és una argumentació que queda impresa en el mateix text, sense necessitat de fer deduccions que ens dirigisquen a l'exterior del text. Per una altra banda, tenim un

tòpic extrínsec que gira al voltant de les concepcions sobre la masculinitat. Al text, llegim que el governador és un home com els altres i que per aquesta raó quedarà bocabadat enfront de la bellesa de la noia, millorada gràcies a la rosa. La forma tòpica que es dona en aquest fragment no està en la significació d'«home». Prové de la idea compartida per un model de societat determinat, un lloc comú segons el qual la majoria dels homes sucumbeixen fàcilment a la bellesa d'una dona jove i bonica. La veu que narra el text recorre, en la seua argumentació, a una definició sobre la masculinitat que preveu les conductes dels membres que participen d'aquesta categoria, fet que ens condueix de nou al concepte d'estereotip.

4. 2. Societat i discurs

4. 2. 1. Les identitats socials

Un procés que hem pogut observar al llarg de la secció anterior ha estat el de la transició dels significants «estereotip», «clixé» i «lloc comú» cap a un significat pejoratiu en les seues accepcions més recents. Especialment en el cas de l'estereotip, la noció es troba en el centre d'un camp de batalla que es debat entre els avantatges i els desavantges cognitius del fenomen. Per una banda, des de els anys vint del segle passat han estat algunes les veus que han vist en el procés d'estereotipar un valuós mecanisme de cognició social. D'entre elles, trobem els plantejaments pioners del publicista nord-americà Walter Lippmann, qui en la seua obra *Public opinion* (1922), va enfocar la noció des d'una nova perspectiva.

Tal com expliquen Amossy i Herschberg-Pierrot, el terme «estereotip» tenia abans de la publicació del llibre un valor més aviat negatiu, relacionat amb la manca d'originalitat (2001: 31). Amb Lippmann, el concepte adopta el significat que anteriorment recollíem i que ara recordem: «Conjunt d'idees que un grup o una societat obté a partir de les normes o dels patrons culturals prèviament establerts» (DIEC, 2019). Els estereotips són, per tant, esquemes culturals preexistents, mitjançant els quals filtrem la realitat del nostre entorn. Aquests «filtres» faciliten la cognició social perquè funcionen amb un principi d'economia, a partir del qual

l'individu esquematitza i categoritza. En definitiva, els estereotips tenen una funció medidora que ajuden a l'individu a comprendre el món, realitzar previsions i regular la conducta a través d'un imaginari social conegut.

Per una altra banda, i en resposta als plantejaments de Lippmann, des de l'àmbit de la psicologia social es van posar en dubte les bondats de l'estereotípic. L'argument principal per què es va rebutjar, o més aviat es continua definint la noció des d'un punt de vista pejoratiu, rau en el fet que l'economia cognitiva no resulta ser altra cosa més que un procés de generalització contaminat per idees preconcebudes. El fil de l'argumentació, per tant, gira al voltant de dues idees fonamentals: la simplificació i el prejudici. Gustave-Nicolas Fischer, per exemple, defineix el concepte des d'aquest angle en la seua obra *Psicología social: conceptos fundamentales*: «Categorías descriptivas simplificadas basadas en creencias y en imágenes reductoras, por medio de las cuales calificamos a las demás personas o otros grupos sociales, sujetos a prejuicios» (1990: 133).

Enmig d'aquest camp de batalla, Amossy proposa acceptar la noció des dels diferents vessants, a partir d'un pacte que ella denomina «bivalència constitutiva de la noció de estereotipo en el pensamiento contemporáneo» (2001: 30). Aquest plantejament, que des d'aquest treball adoptem, accepta l'espai conflictiu que ocupa el terme, però partint del seu caràcter inevitable, el considera un objecte d'estudi fonamental per analitzar les relacions que s'estableixen entre el llenguatge i la societat.

Si recapitem sobre el que hem vist fins ara sobre la construcció dels personatges en la narrativa, recordarem que, en el procés de creació, s'instava l'aprenent d'escriptor a prendre en consideració la dimensió social dels individus. L'adscripció a un grup social, determinat per l'edat, la nacionalitat o la classe, havia de deixar una forta empremta sobre la caracterització dels personatges en tot allò que fa referència als costums, els gustos, les conductes o les opinions. Aquesta construcció social la veiem reflectida, per exemple, en el personatge de Montserrat Roig, l'adolescent Màrius Miralpeix.

Ara, després d'haver presentat la noció d'estereotip, veurem com hi funciona en la construcció de les identitats. Fischer, des de l'àmbit de la psicologia social, considera que la identitat de l'individu es conforma en termes de personalitat però també per la pertinença grupal. Així, estableix una diferenciació entre la identitat personal i la social. La segona és presentada com un «proceso psicosocial de construcción y de representación resultante de las interacciones y de las cogniciones de los individuos relativas a su pertenencia social» (Fischer, 1990: 202). D'aquesta manera, entenem que el subjecte, atenent a l'exemple de Màrius Miralpeix, es construeix, accepta uns comportaments i reproduïx uns discursos que ha adoptat dels grups en què s'integra. Aquesta adhesió implica, sobretot, la identificació amb unes col·lectivitats i l'adopció d'uns models estereotipats.

La identitat de l'adolescent ens dona a més una clau sobre com es relaciona l'individu amb l'estereotip. Màrius construeix el seu jo i ho fa en oposició al que el seu pare representa. Com a adolescent dels anys setanta, adopta un posicionament contracultural heretat dels anys seixanta, tot i que aquest ja mostra símptomes de contenció. El nebot de Natàlia rebutja l'ordre establert, com ella mateixa en la dècada anterior, però el sistema ja ha començat a assimilar aquest nou grup social a través del consum. Així, ell no deixa de ser un producte prefabricat del seu temps, fàcil d'identificar pel sistema, que mitiga el descontentament amb drogues, motos i rock:

Ell tampoc no era feliç, ni amb els amics del local de Santa Maria, el vell magatzem de teixits, ni amb els d'*El Manifiesto*, ni a casa, ni a l'Institut. Per això li agradava tant anar en moto, fer trial i enfonsar-se dins de la negror dels boscos, dominar la muntanya mentre saltés i corres [...] ell voldria tenir una Suzuki de 65 cavalls, i espantar les branques i trepitjar la pinassa, mentre l'aire et buida el cap [...] Quan anava en moto creia que sí, que era feliç, i que seria capaç d'estimar, els arbres l'abraçaven tot brandant els ramatges i li deien, continua, continua, com si ell estigués a punt de volar. Volar... (Roig, 1995: 202).

En resum, el jove de la família Miralpeix rebutja un estereotip, aquell que representa el pare, però la seua pretensió d'escapar a qualsevol model establert és

només una il·lusió, ja que ell participa d'una altra forma de convencionalitat. Aquesta paradoxa és descrita per Roland Barthes de la següent manera: «Formaciones reactivas: se plantea una *doxa* (una opinión corriente). Es insoportable. Para librarme de ella, postulo una paradoja. Luego, esta paradoja se solidifica, se transforma en una nueva concreción, nueva *doxa*, y necesito ir más allá, hacia una nueva paradoja» (Amossy i Herschberg, 2001: 68). La relació entre societat i estereotip, per tant, consisteix en un cicle infinit, en el qual les formes contestatàries, o subalternes, corren el risc de cristal·litzar-se en noves convencions.

4. 2. 2. Doxa i discurs

La consciència moderna de l'estereotip ha suscitat l'interés per analitzar el discurs social, fet que, traslladat al text literari, ha derivat en la conformació de diverses nocions. Abans de presentar-les, però, proposarem un text que ens ajude a comprendre els conceptes en situació. El fragment que citarem és un passatge de l'obra *Feliçment, jo sóc una dona*, una de les novel·les de Maria Aurèlia Capmany:

-Per què t'has tret les mitges?

La pregunta era una tòpica pregunta retòrica, car la contesta l'havia feta ja ella mateixa. Jo anava sense mitges per ganes de pecar i fer pecar.

-Però Rossy, nina meva, com pots pensar que anar sense mitges és pecat?

Rossy, pàl·lida, bonica, doctora:

-Per què ets tan frívola, mamà? -em deia-. T'és indiferent ser la causa d'una condemna? Us és igual a vosaltres, ja ho sé -continuava adolorida-, a tu, a la tia Matilde, a la tia Helena... Un home, per vosaltres, no té cap valor. Us el discutiu, us el preneu, sense vergonya. Per què no penses que hi ha foc etern i bondat divina que s'esgota?

A mi m'esgotava la discussió inútil i he de confessar que també m'irritava aquell judici sever, que ens incloïa en la mateixa condemna, l'Helena, la Matilde, a mi (Capmany, 1994: 340).

Al text assistim a un diàleg entre dos personatges, una mare i una filla. Rossy Plans és qui obri la intervenció, retraient-li a la seua mare, Carola Milà, el fet que no porte mitges. A partir d'aquesta crítica, s'enceta una breu discussió entre ambdues, un diàleg en què es contraposen dues maneres d'entendre un fet. Ens trobem, doncs,

davant d'una confrontació, un xoc de postures oposades, un conflicte ideològic representat per dues veus dissonants en el si d'una mateixa família. Aquesta posada en pràctica del conflicte reflectit a través del discurs en la literatura és el que Mikhaïl Bakhtín conceptualitzà amb la noció de «dialogisme» (Reyes, 1984: 124). Al diccionari de l'IEC el trobem definit de la següent manera: «Figura retòrica que consisteix a posar en forma de diàleg les idees o els sentiments dels personatges» i «corrent de la teoria literària del segle XX que entén la literatura en general i la novel·la en particular com un diàleg entre paraules, valors i accions diferents sense que cap arribi a predominar» (DIEC, 2019).

No hi ha possibilitat de parlar sobre dialogisme en la novel·la si no admetem aquest com a conseqüència d'un altre fet. Així, la confrontació existeix en el text literari perquè aquest és polifònic. El concepte de «polifonia» descriu la barreja de veus en l'obra literària i para atenció sobre la tasca que duu a terme l'autor a l'hora de construir els personatges a través del discurs. Estudiar la polifonia, per tant, consisteix a estudiar el procés a través del qual l'escriptor fa ús de la citació per tal d'introduir discursos socials diversos. A continuació, presentarem els diferents nivells en el procés de narrar i citar mentre analitzem el text anterior. Per començar, tenim l'autor empíric, Maria Aurèlia Capmany, amb un transcurs vital determinat. A l'hora d'analitzar l'obra, però, s'estableix una nova categorització, la d'autoria implícita o ideal. Aquesta és la versió inferible que l'escriptora deixa en cada una de les seues obres, aquella que, segons Wayne Booth, imagina el lector a partir del text (Reyes, 1984: 103). Així, sense conèixer la biografia de l'autora, a través de l'estudi de *Feliçment, jo sóc una dona* podem identificar les coordenades ideològiques que han posat en ordre les bases del món fictici. Si atenem al fragment en qüestió, veurem com l'autora implícita mostra interès a posar sobre la taula la qüestió de la feminitat en els anys del franquisme. En aquest sentit, en la confrontació de veus trobem un posicionament inferible, encaminat a criticar la situació de la dona durant aquests anys.

Al fragment de text, qui parla, però, és el narrador. En aquest cas, la clara presència del «jo» ens indica que ens trobem enfront d'un narrador homodiegètic. La veu en primera persona pertany al personatge de Carola Milà, un fet coherent si atenem al fet que *Feliçment, jo sóc una dona* és un llibre de memòries fictici on, fins i tot, assistim al mateix procés de creació gràcies als salts temporals que oscil·len entre la narració de les peripècies vitals i les converses amb l'editor del llibre. Però, en el relat en primera persona no trobem només una sola veu, perquè aquesta hi cita, i, en fer-ho, esdevé polifònica. Així, quan Rossy Plans pregunta a la seua mare per què no porta mitges, Carola sap que aquesta és una pregunta retòrica, i en el seu monòleg interior posa en els seus llavis el que pensa la seua filla: «La pregunta era una tòpica pregunta retòrica, car la contesta l'havia feta ja ella mateixa. Jo anava sense mitges per ganes de pecar i fer pecar» (Capmany, 1994: 340).

Ens trobem, per tant, enfront d'un discurs que en cita un altre a través de l'ús de la ironia. Es tracta d'una enunciació polifònica en la qual la locutora no assumeix el seu enunciat. El fenomen que s'ha produït en aquest cas se situa en el tram més complex dels processos de reverberació. La cita, a diferència dels estils tradicionals de l'estil directe i l'indirecte, no es troba senyalitzada per cap signe o marca sintàctica. Aquest fet particular crea dues significacions en una sola enunciació, la significació de l'altre i la pròpia (Reyes, 1984: 154). Com a fenomen pragmàtic, la ironia funciona com una implicatura en la qual es fan dues afirmacions alhora. Per una banda, tenim la literal, que pertany a la veu de Rossy, i que està lligada a una doxa, i per una altra banda tenim la pròpia, la de Carola. Aquesta última es juxtaposa de manera encoberta i el seu significat no s'articula verbalment. En canvi, és el significat verdader quan es posa en boca de la locutora irònica, el qual ve a dir-nos que el fet de no portar mitges es deu a la calor i no al llibertinatge.

En aquest punt, caldria parlar sobre les relacions que s'estableixen entre discurs i ideologia a través del fragment citat. En el darrer exemple hem vist com, mitjançant una ironia, es contraposen dues opinions. Si continuem llegint el text, podrem veure com les diferents veus van reforçant les seues posicions. Al fragment que citem de

nou, veiem com l'estil directe ens permet veure més clarament les qualitats polifòniques del discurs literari:

-Per què ets tan frívola, mamà? -em deia-. T'és indiferent ser la causa d'una condemna? Us és igual a vosaltres, ja ho sé -continuava adolorida-, a tu, a la tia Matilde, a la tia Helena... Un home, per vosaltres, no té cap valor. Us el discutiu, us el preneu, sense vergonya. Per què no penses que hi ha foc etern i bondat divina que s'esgota? (Capmany, 1994: 340).

Quan els diàlegs són reproduïts en estil directe, el narrador deixa parlar als personatges. Al fragment, Rossy Plans emet un discurs que fa de la seua locutora un estereotip social. La filla de Carola és la personificació de la moral franquista que, entre altres aspectes, vetllava pel manteniment de la decència femenina. Aquest valor havia de demostrar-se, com veiem al text, amb l'ús de les mitges, les quals ocultaven les cames de les dones, una temptació per als homes i un motiu de pecat. Carola, qui a continuació ens diu que considera aquesta discussió «inútil», ens confirma la interpretació que hem fet sobre el seu posicionament al respecte de la moral predominant. En conseqüència, el fragment és un text «poliperspectiu» que reflecteix l'heteroglòssia social en un espai i temps determinats (Reyes, 1984: 139).

Els llenguatges de l'heteroglòssia social són mostres de les ideologies en conflicte. En aquest cas, veiem com entren en combat dos models antagònics d'entendre la feminitat. Resulta especialment important la presència del pronom «vosaltres» emprat per Rossy per referir-se a les dones que no comparteixen la seua mateixa forma d'entendre-ho. Aquesta marca estableix una separació entre l'«endogrup», el nosaltres, i l'«exogrup», el vosaltres (Amossy i Herschberg-Pierrot, 2001: 49). Aquest plantejament, proposat per Henri Tajfel, ens explica que l'individu, quan accedeix a formar part d'un grup, mostra una tendència a fer una avaluació menys favorable sobre aquells que es troben fora d'aquest.

Quant al punt de vista discursiu, Rossy, com a estereotip, participa de la doxa, i en conseqüència, molts dels seus enunciat, com els que trobem al fragment, no

pertanyen a ella. La filla de Carola actua com a locutora, però no com a enunciadora (Reyes, 1984: 65). Aquesta distinció establerta per Ducrot, mostra una altra dimensió sobre la polifonia del discurs i ens permet analitzar la relació entre individu i doxa. Així, quan Rossy parla i argumenta en favor de la seua visió sobre la feminitat, segons Ducrot ens trobem amb la presència d'una altra veu, o altres veus. La jove, efectivament, està parlant, però els enunciats que emet es recolzen en una *vox publica*.

4. 3. *Recepció lectora i enfocament*

4. 3. 1. Lectura dels estereotips

En aquest apartat ens aproximem cap al final de l'exposició teòrica que hem fet entorn del concepte d'estereotip. Fins ara, hem vist que els personatges de la literatura són, malgrat el seu caràcter fictici, éssers socials que funcionen de la mateixa forma que ho fem els éssers fets de carn i ossos. Com a individus amb una identitat social conformada per diverses categories que s'entrecreuen, els personatges de les narracions condicionen les seues conductes i opinions a partir d'una cosmovisió compartida amb els seus grups d'adhesió, la doxa. A l'hora d'identificar els personatges amb uns estereotips socials, hem pogut comprovar com mitjançant l'estudi del discurs podem arribar a relacionar els individus amb uns grups ideològics determinats. Una de les troballes que podem avançar és que els estereotips evolucionen al llarg del temps, fet que revela les identitats com a realitats condicionades pel seu ancoratge històric, però susceptibles de ser transformades amb el transcurs dels esdeveniments.

Sobre la relació entre estereotip i cronologia ens ocuparem a continuació, i ho farem atenent a les idees difoses en el marc de les teories de la recepció. Jean-Louis Dufays, per exemple, a la seua obra *Stéréotype et lecture*, entén el desenvolupament de l'habilitat lectora com un procés encaminat a reconèixer els estereotips de forma progressiva (1994: 155). Aprendre a llegir, per tant, significa saber interpretar adequadament un text a partir d'uns coneixements previs adquirits. Però, Dufays, i

en aquest sentit veiem la relació estereotip-temps, adverteix que les lectures canvien amb el temps, un fet que pot obrir pas a noves interpretacions. Per traslladar aquestes afirmacions a la nostra investigació, mostrarem breument un exemple. En la narrativa de Caterina Albert, trobem el cas del conte «Carnestoltes», de *Caires vius*. La narració ens presenta una relació senyora-criada que entra a dins de les expectatives de lectura, o com defineix K. Mannheim, «horitzó d'expectativa» (Guzman, 1995: 44).

La Marquesa d'Artigues és una dona altiva que tracta de manera despòtica el servei. Però, una de les criades, Glòria, la cambrera gran, reacciona amb plors davant aquesta situació, un fet que desencadena una declaració de sentiments i mostres afectuoses entre el tàndem senyora-criada. Del text, destaca la confessió que la Marquesa fa mitjançant l'estil indirecte lliure:

Estimava! Estimava amplament, fortament. A qui?... ¿Què li importava el qui?... A una criatura humana, a un altre ésser com ella. No era l'objecte de l'amor lo més punyidor i interessant d'aquell miracle, sinó l'amor mateix, aquella gran afecció calda i serena, aquell afecte viu que la lligava a quelcom vivent i la treia de la buidor obaga, de l'isolament mústic en què fins aleshores havia viscut (Català, 1972: 703).

Com llegim a la confessió, l'aspecte més important per a la Marquesa no és el qui, sinó el fet de sentir amor per primera vegada després de tota una vida de solitud marcada per un caràcter altiu i orgullós. Aquesta declaració ha portat a algunes investigadores, com Francesca Bartrina, a interpretar el conte com el relat d'una relació lèsbica (2001: 165). Si bé cal admetre que l'escriptora realitza un trencament amb la relació estereotipada entre l'amo i l'esclau, una acció definida per Hans Robert Jauss com «canvi d'horitzó» (1991: 33), considerem que la interpretació lèsbica del relat no entraria en les expectatives del lector model previst en el text, és a dir, «aqueu que es capaz de cooperar en la actualización textual de la manera en que [...] el autor lo concibió» (Eco, 1993: 68). Bartrina, doncs, proposa una interpretació del relat que no s'ajusta a l'imaginari col·lectiu de l'any de publicació de *Caires vius*,

el 1907. Sobre la qüestió de l'enfocament en la lectura ens ocuparem en el següent apartat.

4. 3. 2. L'enfocament epistemològic

En aquest darrer apartat conclourem el capítol de fonamentació teòrica de la tesi. Per aquesta raó, considerem necessari desfer els passos que hem donat fins ara per tornar al començament. A l'inici del treball, ens preguntàvem si realment existeix o es pot parlar d'una «literatura de dones». Després d'atendre les diverses veus, tant de les investigadores com de les mateixes escriptores, concloïem que el sexe/gènere és i ha estat un factor fonamental en el procés d'escriptura dels subjectes. A més, afegíem que aquest «ser dona» era una categoria més a tenir en compte junt amb el fet de ser catalana o d'una classe social determinada. En síntesi, el nostre plantejament considera identitat i creació dos fets indissociables. Els apartats previs al quart capítol, un dedicat a la biografia de les escriptores i un altre al context històric, serveixen com a suport per a refermar la mirada construccionista de la narració literària.

De la mateixa manera que considerem l'escriptura un acte comunicatiu condicionat per la posició del subjecte creador, comprenem la lectura des d'aquestes mateixes coordenades. En aquest sentit, Diana Fuss dubta sobre la possibilitat d'escapar de les etiquetes, del procés estereotipador de l'escriptor i del lector en funció de les posicions que ambdós ocupen com a subjectes. No dubta, en canvi, quan afirma que no hi ha una forma «natural» de llegir un text: «las formas de lectura son históricamente específicas y culturalmente variables y las posiciones de lectura están siempre construidas, asignadas u organizadas [...] El público lector, como los textos, están contruidos» (Fuss, 1999a: 143-144). En aquest cas, el nostre punt de vista per a l'anàlisi dels personatges masculins en la narrativa femenina catalana se situarà en les coordenades del construccionisme social i del feminisme, dos posicionaments que teòriques com Judith Butler o Joan W. Scott han tractat d'aproximar.

Judith Butler, al text «Sujetos de sexo/género/deseo», segueix els plantejaments de Simone de Beauvoir i dona un pas més, en considerar tant la categoria de gènere com de sexe dues construccions culturals (1999: 37). En canvi, expressa els seus dubtes entorn d'algunes de les afirmacions de l'autora del *Segon sexe*. Per exemple, dubta sobre aquesta afirmació: «De acuerdo con Beauvoir, [...] sólo el género femenino está marcado, que la persona universal y el género masculino están fusionados, definiendo así a las mujeres en términos de su sexo» (Butler, 1999: 39). En el seu lloc, Butler defensa la necessitat de fer autocrítica sobre el discurs totalitzador que alguns sectors del feminisme han adoptat en considerar la categoria de masculinitat des d'un punt de vista universalista. En aquest sentit, la literatura feta per dones ens servirà per a falsar aquest procediment, segons el qual el feminisme ha acabat adoptant les estratègies de l'opressor i ha definit la masculinitat des d'un punt de vista monolític.

Joan W. Scott analitza al text «La experiencia como prueba» el paper de la literatura en la reescriptura de les identitats (1999: 81). Tornant a la qüestió de la perspectiva, considerem que la narrativa de les escriptores seleccionades pot aportar nous punts de vista sobre les masculinitats. Scott, qui centra el seu focus d'atenció en la història de la diferència, es pregunta, però, sobre els problemes i les dificultats a què s'enfronten. Així, considera que el fet de documentar l'experiència des d'una subjectivitat silenciada no ens condueix directament a un relat de canvi. Al contrari, el projecte de visibilització de l'experiència ha estat condicionat per la manca d'un examen crític i ha acabat per reproduir els sistemes ideològics donats (Scott, 1999: 83). Per parlar d'unes històries de la diferència efectives, doncs, caldrà que les escriptores evidencien els processos que construeixen i posicionen els subjectes. Aquest pas, però, estarà condicionat per la consciència que les autores tenen de la posició que ocupen al món pel fet de ser dones, que com hem vist en l'apartat biogràfic, es dona en diferents nivells.

El fet de reconèixer les identitats, tant la pròpia com l'aliena, hauria de conduir les escriptores a veure aquestes com constructes socials i no com categories

naturals. Concretament, en l'àmbit de les masculinitats, la seua anàlisi hauria de desembocar en una visió no transhistòrica de la idea d'home. En aquest sentit, al text «Dentro/Fuera», Diana Fuss mostra el camí per a veure les potencialitats de la literatura escrita des de «fora» (1999b: 113). Així, l'autora assenyala que els discursos que se situen des de la marginalitat, la subversió, la dissidència i l'alteritat, poden aportar una nova visió sobre la diferència sexual. En el cas de l'escriptura produïda per dones, el fet de situar l'experiència femenina en l'epicentre de la creació, suposa un desplaçament del focus, en què el «dins» es veu des de «fora». En definitiva, i com a resultat, la masculinitat esdevindrà un gènere marcat i múltiple, i el seu discurs abandonarà l'estatus d'universal.

Capítol 5. Les masculinitats hegemòniques

Amb aquest capítol ens iniciem en la tasca d'analitzar els subjectes que participen en la categoria de la masculinitat. Al llarg de les següents pàgines ens endinsarem en les obres narratives de Caterina Albert, Mercè Rodoreda, Maria Aurèlia Capmany i Montserrat Roig per tal d'identificar els personatges masculins que performen el sexe/gènere mitjançant el seu discurs. Ho fem, és clar, sent coneixedors de la identitat de les seues mares creadores, i del món real que les envoltava i que, molt sovint, els serví d'inspiració. Amb els plantejaments teòrics que presentàvem en el capítol anterior, hem tractat d'incidir en la definició de sexe/gènere com una categoria històrica, lligada a un espai i un temps concrets, i soluble, perquè és barreja amb altres categories per tal de formar allò que Fischer ha denominat «identitat social» (1990: 202).

El primer pas que haurem de fer en aquest punt serà el de revisar les idees que tradicionalment han voltat entorn de la categoria de masculinitat. Si reprenem la crítica que Judith Butler fa sobre el treball de Simone de Beauvoir, podrem establir el punt de partida per a la nostra anàlisi. Butler, al text «Sujetos de sexo/género/deseo», acusa Beauvoir d'haver adoptat el discurs de l'opressor en la mesura en què, al capdavant, ha acabat per definir la masculinitat des d'una visió reduïda, totalitzadora i monolítica, tal com el sistema patriarcal ha estat fent amb el sexe/gènere femení (1999: 45). Amb un posicionament proper a Butler, Todd W. Reeser fa la seua reflexió entorn de la idea de masculinitat a partir de la noció de «significant absence» (2010: 9). Segons aquest concepte, manllevat de les teories de Roland Barthes, el fet que el sexe/gènere masculí haja estat definit com a no marcat per alguns sectors del feminisme mereix una atenció especial, perquè aquest ha estat performativitzat emprant mecanismes d'invisibilització.

El resultat més destacat d'aquesta absència significant és que, des d'un punt de vista general, la categoria de masculinitat sembla un fenomen marcat per

l'essencialisme i la transculturalitat. A continuació mostrarem algunes de les definicions de masculinitat o masculí que trobem als diccionaris i que ens ajuden a analitzar aquesta percepció. Si cerquem el mot «masculí» al diccionari de l'AVL ens interessarem per la primera de les tres entrades que ens dona, la qual diu el següent: «Del mascle o del sexe masculí, o que hi té relació» (DNV, 2019). Quant al diccionari de l'IEC, hi destaquem les dues primeres entrades: «Dotat d'òrgans per a fecundar» i «propi de l'home» (DIEC, 2019). És a dir, que segons les definicions generals, la categoria de «masculí» és un element inherent al sexe/gènere d'home, una categoria relativa a la biologia.

Com que ser masculí i ser home comparteixen significat, ens preguntarem ara quines són les seues qualitats. Enfront d'aquesta qüestió, ambdós diccionaris responen de la mateixa forma quan busquem el mot «home»: «Persona de sexe masculí que manifesta un comportament o unes qualitats considerades tradicionalment específiques del seu sexe. És molt home. Encara que és molt jove, treballa com un home» (DNV, 2019) i «home dotat de les qualitats que s'atribueixen tradicionalment al sexe masculí. No el torceràs del seu camí: és un home. No ets home si no ho fas» (DIEC, 2019). D'aquestes definicions i els seus respectius exemples podem extraure que la masculinitat és aquella categoria que és natural de l'home i que el dota de valentia, força, maduresa i independència. Destaca, de les entrades que ens donen els diccionaris, el caràcter escalar de la categoria de masculinitat, fet que obri una escletxa i ens fa preguntar si es pot ser també poc home. En cas afirmatiu, caldrà revisar el caràcter essencialista i transcultural que plana sobre el concepte que hem començat a analitzar.

5. 1. El concepte d'hegemonia

A continuació, posarem la categoria de masculinitat entesa com a fet natural sota sospita. El concepte d'absència significant és, seguint la metàfora detectivesca, la prova del delicte. Des del feminisme fundacional de Simone de Beauvoir, el gènere masculí ha estat considerat com a no marcat. Tant els corrents igualitaristes de la

primera onada com els partidaris de parlar sobre la diferència durant la segona onada, han construït les seues teories a partir de les oposicions binàries home/dona, heterosexual/homosexual, etc. En aquest sistema, un dels elements es considera no marcat perquè forma part d'allò que és normatiu o socialment normal (Reeser, 2010: 8-9). Aquesta consideració de normalitat que ha rebut la condició masculina és, en realitat, una operació a gran escala que ha creat un miratge per tal d'invisibilitzar els mecanismes de dominació que ha exercit i continua exercint el sistema basat en l'ordre de gènere en favor d'un grup en concret.

L'aparença de naturalitat amb què opera la categoria de masculinitat és el fruit d'una absència significant, en tant que el seu silenci no és casual sinó premeditat. És en aquest punt en el qual sorgeix, arran de la voluntat de fer del gènere masculí un ens marcat, el concepte de masculinitat hegemònica. Aquesta idea ha estat teoritzada per Raewyn Connell a partir de la visió d'hegemonia social i cultural plantejada per Gramsci (Connell i Messerschmidt, 2005: 831). Segons aquest últim, en les nostres societats hi ha un grup social dominant, el qual, mitjançant les institucions, exerceix el control de tota la societat. La posició de poder sobre la resta es coneix com a hegemonia, i se sustenta a partir d'un aparell ideològic materialitzat a través de l'Església, les escoles, els sindicats, etc (Broccoli, 1977: 89). Traslladat a les relacions de gènere, el concepte d'hegemonia ens ajuda a comprendre els silencis de la masculinitat i l'esforç dedicat per part dels subjectes hegemònics per tal de mantenir el seu sexe/gènere com un ens no marcat i natural.

De la negació d'aquest estat natural, arribem per tant a l'afirmació que el sexe/gènere masculí és una construcció cultural com ho és el femení. Però, en aquest procés d'assumpció d'una marca, les posicions-subjecte no tenen un mateix resultat. Raewyn Connell i Rebecca Pearse parlen sobre «ordre de gènere» per descriure l'organització situacional que implica l'adscripció a la categoria d'home o de dona (2018: 50-51). Aquest ordre es basa en el repartiment desigual dels homes i de les dones en l'accés als espais i el treball i, a més, regula els patrons de conducta i la manera com han de relacionar-se entre ells. L'ordre de gènere de les societats

occidentals contemporànies es caracteritza per atorgar un lloc hegemònic al mascle, enfront de l'estat de subordinació de la femella. Aquest ordre es manté estable gràcies a l'acceptació del repartiment de poders per ambdues parts, a través d'una estratègia de naturalització fonamentada en la justificació biològica de la diferència sexual, o en paraules de Pierre Bourdieu, mitjançant «la transformación de la historia en naturaleza y la arbitrariedad cultural en natural» (2000: 12).

Aquesta estratègia de naturalització aplicada a la diferència de gènere és el que permet a Connell utilitzar el concepte d'hegemonia social de Gramsci, tal com hem avançat. Segons l'anàlisi del filòsof italià, una classe dominant controla els aspectes fonamentals d'una societat mitjançant la introducció d'unes idees determinades sobre l'ordre d'aquesta, les quals esdevenen les idees socialment predominants. Com a resultat, els grups dominats donen el seu consentiment i accepten la seua posició mitjançant l'acceptació d'una ideologia. Traslladada la noció a les relacions de gènere, Connell vincula l'hegemonia amb l'home, i té com a fruit la idea de masculinitat hegemònica. Aquesta és una superioritat que s'emmarca, com hem esbossat, en la ideologia política i social, en la doctrina religiosa, en els mitjans de comunicació i en l'art. El concepte de Connell no ha de ser confós, per tant, amb la idea de rol sexual. La noció de masculinitat hegemònica tracta d'incidir en l'existència de l'estructura social emprada per a configurar i suportar aquests rols sexuals.

Si atenem als mecanismes emprats, podem veure com l'ascendència d'un grup sobre l'altre ha estat aconseguida mitjançant la capitalització social (Schongut, 2012: 47), o apropiació, de certs atributs que legitimen la posició de dominància dels homes sobre la resta de grups sotmesos. Aquesta posició privilegiada és el resultat d'uns processos que tracten de ser invisibles, fenomen que Demetriou defineix sota el concepte de «pragmatisme dialèctic» (2001: 345). Seguint aquest plantejament, la masculinitat hegemònica es troba en un estat de canvi constant per tal de mantenir viu el sistema patriarcal. Aquest pragmatisme consisteix a apropiar-se dels elements que pertanyen a altres formes de masculinitat, les quals a través de les seues

pràctiques poden amenaçar l'estat de dominància. Mitjançant la seua adopció, els subjectes de la masculinitat hegemònica garanteixen la vigència del seu lloc privilegiat i debiliten les formes d'alteritat com a alternativa.

Malgrat que els processos de dominació masculina tracten de ser irreconeixibles, sovint han aparegut al llarg del temps esclètxes on la violència és palesa. En aquest sentit, Schongut parla sobre les dues formes de garantir l'hegemonia: la violència simbòlica o encoberta i la declarada o descoberta (2012: 56). El pas d'un primer tipus a un segon funciona a partir d'un principi d'economia, perquè l'home hegemònic ha fet ús de la violència descoberta només quan el seu capital simbòlic no ha estat suficient per justificar la seua posició de dominància. Així, l'exercici de la violència física, la repressió o altres formes descobertes implica una despesa molt elevada i es reserva per a moments de crisi, en els quals la part dominada posa en perill l'ordre de l'estructura social.

Un aspecte fonamental del concepte de masculinitat hegemònica és el seu doble vessant de poder. Demetriou, qui valora positivament les aportacions de Connell al voltant d'aquesta idea, considera que l'hegemonia no ha de veure's solament com una estructura on l'home domina la dona, i afegeix que cal estudiar també com s'estableixen les relacions entre homes: «In this way, hegemonic masculinity, which is "always constructed in relation to various subordinate masculinities as well as in relation to women," generates dominance not only over women but also over subordinate masculinities» (2001: 340). La principal aportació de Demetriou al concepte proposat per Connell és la diferenciació entre l'hegemonia externa i la interna. En el primer cas, ens trobem enfront de la institucionalització de la dominació masculina sobre les dones. En el segon cas, es reconeixeria l'existència d'una dominació d'un grup d'homes sobre els altres homes. Per tant, no totes les masculinitats serien hegemòniques. La situació, la posició, jugaria un paper fonamental en el sistema.

La masculinitat hegemònica és relacional i dialèctica, ja que es troba en un procés constant de negociació i reconfiguració amb aquelles que es troben subordinades, fet

que dificulta la identificació i definició d'aquestes pràctiques de poder. L'aspecte clau d'aquest plantejament és que nega que tots els homes siguin iguals, és a dir, opressius, dominants i mascles. Enfront d'una visió unitària de la idea d'home, exposa una gamma diversa de masculinitats i desmitifica la visió naturalista del gènere. Per tant, el concepte de masculinitat hegemònica implica el reconeixement de diverses formes de masculinitat, enfront de la idea que aquesta és única i monolítica. A més, no totes les seues formes es troben en la mateixa posició de poder, perquè el concepte de masculinitat hegemònica es construeix sempre en oposició a diverses masculinitats subordinades, forma de relació que es repeteix en la seua vinculació amb les dones.

També hi ha masculinitats complementàries de les hegemòniques, les còmplices: «Men who received the benefits of patriarchy without enacting a strong version of masculine dominance could be regarded as showing a complicit masculinity» (Connell i Messersmichdt, 2005: 832). No formen part del grup dominant, però aspiren a formar-ne part perquè el consideren un model exemplar. Des d'aquest punt de vista, Connell atorga sentit al fet que, malgrat que només una minoria social pot accedir plenament a l'hegemonia, hi ha una majoria que gaudeix dels seus beneficis i reproduïx la seua ideologia mitjançant una mena d'usdefruit. Així, la masculinitat hegemònica apareix com una idea cultural, promoguda per la societat a través dels mitjans, que pren forma amb els estereotips representats per esportistes, estrelles de cine i altres personatges de l'àmbit públic. Una mostra d'aquest ideal el veiem en les expectatives que Sílvia Claret, de l'obra *El temps de les cireres*, crea al voltant del galant, construït a partir de l'imaginari de Hollywood:

La Sílvia s'enamorà d'en Lluís perquè era tan home com el seu pare, decidit i geniut com ell, i, a més, perquè feia la mateixa baixada de parpelles que en Clark Gable a *Lo que el viento se llevó*. El dia que el va veure a la masia d'en Gualba, ell era al peu de l'escala i ella baixava, va pensar, mira, jo sóc la Vivien Leigh baixant l'escala i ell és en Clark Gable, que m'espera a baix (Roig, 1995: 41).

5. 2. Homes, poder i riquesa

Com a idea cultural, la masculinitat hegemònica ha estat una aspiració vital per als homes de les societats occidentals, on Catalunya no és una excepció. A les novel·les de les nostres autores apareixen molts personatges que corroboren aquesta hipòtesi, petits homes de fang que fan de la febre de l'or i del poder la pedra angular del seu arc narratiu. Com a estereotips, se'ns presenten en forma d'individus vinculats a la burgesia urbana, una classe emprenedora, creativa i infatigable. Són els homes que al llarg del segle XX han construït la Catalunya contemporània, els quals es troben en el punt de mira de novel·les com ara *Mirall trencat*, amb Nicolau Rovira i el senyor Begú; *Ramona, adéu!*, amb Francisco Ventura i Joan Claret; i *El temps de les cireres*, amb Joan Miralpeix i Lluís Miralpeix. Junt amb ells, tenim també a la burgesia rural, especialment representada durant el primer terç de segle a través dels contes de Caterina Albert, com «Novel·leta».

La representació de l'home en relació amb el poder, però, no es limita a mostrar els personatges que ja es troben en una situació de riquesa. Així, les narracions de les escriptores paren molta atenció al procés d'ascendència social. És a través d'aquesta narrativa del progrés en què podem contemplar el caràcter processual del gènere (Connell i Messersmichdt, 2005: 838). Com a actors d'una categoria no estable, trobem al llarg de les obres diversos personatges que fan de les seues accions un pas més cap a l'hegemonia, fets que palesen el coneixement que les escriptores tenen sobre l'ordre de gènere viscut. Com a estereotips, aquests homes, sovint joves, responen a diversos models, com ara el picaresc sense escrúpols o el somiatruites. Si bé aquests personatges no sempre surten ben parats, allò que ens interessa, sobretot, és el fet de veure com la masculinitat hegemònica es relaciona amb el poder econòmic i com aquest motiu es repeteix al llarg de la novel·lística femenina en català.

5. 2. 1. La recerca dels fesolets màgics

El títol del subapartat fa referència a un conte popular de la tradició europea que ha cristal·litzat la fórmula del jove ambiciós de riquesa. La rondalla ha estat classificada segons el sistema Aarne-Thompson-Uther en la categoria 328, denominada «Tresors del Gegant», on l'enriquiment dels personatges protagonistes és fruit d'una troballa casual. No ens centrarem, però, en el valor mític d'aquesta figura, tot i que l'impacte de la tradició oral en la perpetuació d'aquest model d'home és notable. La lectura del conte, doncs, ens condueix a reflexionar sobre els diners en relació amb l'hegemonia i la masculinitat.

El cas que tractarem es troba en el conte «El carcanyol», una narració de Caterina Albert inclosa en el volum de relats *Caires vius* (1907) i ambientada en una vila rural de principis del segle XX. El personatge que hi destaquem protagonitza un fil argumental estretament relacionat amb la rondalla citada anteriorment. El seu nom és Brianet Molera, un mestre de cases, i el carcanyol el lloc on es troba el tresor ocult. El protagonista fa la troballa mentre realitza feines en el casal d'una família aristòcrata caiguda en desgràcia. Els primers indicis que el porten a sospitar sobre l'existència d'un botí amagat apareixen quan, a través d'un forat, Brianet descobreix que la paret que ha perforat per a eliminar un niu de rates amaga una paret més vella, on es troba el carcanyol d'una volta antiga: «Què no havia sentit contar a tothom de gent que fent una escala o tirant a terra una paret ensopegà troballes de coses ignorades? Oh, i en cases tan revelles, que tot són misteris i aldiques!» (Català, 1972: 650).

A partir d'aquest moment, ens endinsem en el nus del relat, una mena de monòleg interior, narrat a través de l'estil indirecte lliure, en el qual Brianet mostra el seu dilema moral. En general, l'ambient que es crea des d'aquest moment fins que hi troba el tresor i se'n fa l'amo és molt semblant al que es genera en el clímax del *Josafat* de Bertrana. El punt àlgid del dilema, però, ni es produeix a causa d'un assassinat ni per l'ocultament del cos en la paret, sinó per la febre de l'or, una manera d'abordar el tema que ens recorda especialment la nit de noces de

L'escanyapobres, de Narcís Oller. En primer lloc, observem la reacció del jove en assabentar-se de la troballa:

¿Doncs, era cert, cert, cert! que ell era ric, misteriosament ric, fabulosament ric, així, de cop i volta, en el traspàs de cinc minuts? En Brianet, amb la gola ben seca, el respir com bravades d'incendi, l'esguard esbarriat, no podia donar fe a sos sentits [...] Obrí la mà, va mirar, i un rictus de penjat, que volia ésser una rialla histèrica, li deformà els llavis blancs [...] Allò era or, or!... Una moneda estranya, cairejada, una moneda d'altres centúries... I allí sota, n'hi havia més, tota una gerra, i encara una altra gerra... i potser més encara... no ho havia vist bé... Un tresor... tot un tresor!... Tot un tresor *seu!*... (Català, 1972: 656).

El descobriment provoca una reacció en Brianet que el fa embogir. Si atenem al text citat, podem observar com l'autora transmet aquesta emoció mitjançant el discurs del personatge, de nou amb l'estil indirecte lliure. Interrogacions, exclamacions i repeticions mostren la sensació de desconcert del jove. Ben aviat, però, podem observar les seues males intencions, les quals es manifesten a través d'un somriure sinistre, deforme. La febre d'or, doncs, s'apodera de l'humil mestre de cases, amb un monòleg que conclou, no de manera casual, amb la frase «Tot un tresor *seu!*». La cursiva emprada per Albert serveix per a destacar l'ús del possessiu, específicament per a remarcar el fet que, en realitat, el tresor no li pertany.

L'episodi de folia s'agreuja quan Brianet ha de deixar el botí amagat perquè no té els mitjans per a extraure-ho tot sense provocar sospites. A la nit, quan és al llit, el protagonista «semblava talment un enfebrat d'alguna febre maligna que li hagués trasbalsat les potències» (Català: 1972: 658). Sobretot, el jove tem que la criada de la casa haja trobat el botí, fins al punt d'estar totalment convençut que aquesta ha estat espiant-lo tot el temps. Amb aquesta idea al cap, Brianet es dirigeix a la casa decidit a tot per tal de ser l'únic propietari de la fortuna:

En Brianet s'estirà els cabells. «Perdre-ho, ara que com qui diu ja ho tenia a la butxaca! Si era impossible! Oh! De seguida que pogués entrar a la casa, l'agafaria pel coll i li ho faria confessar... Li proposaria anar a mitges... No, a mitges, no!... Si ell havia fet lo principal,

descobrint-ho, li tocava la millor part, i se la faria, mal que no volgués... I si es resistia, pitjor per a ella: ell ja estava disposat a tot, així s'hi hagués de jugar la vida» (Català, 1972: 659).

Malgrat que les semblances argumentals amb el relat «El cor delator» d'Edgar Allan Poe creen les expectatives d'un final fatal, el personatge de Caterina Albert sobreviu a la bogeria. Brianet, el mestre de cases, disposa de suficient temps per fer-se amb el botí i aconseguir el seu objectiu: ser un home ric. La transformació del personatge no passa inadvertida per a la gent de la vila. El seu aspecte, que fins ara desconeixíem, reflecteix la seua nova posició, «més compost de figura, més resplendent d'esguard, més segur i satisfet de si mateix» (Català, 1972: 660). Brianet comença a gaudir dels beneficis que suposa el poder dels diners, com ara comprar el favor del Rector amb la celebració d'una missa a tot cost. O encara més, el nou-ric proposa convertir-se en l'amo del casal on trobà el tresor, esposant-se amb l'hereva, una idea que alimenta el somni d'esdevenir un mascle hegemònic:

Entrar, com en premi d'aquest compliment, en la gènere predilecta, enllaçar-se amb ella, fer resplendir sobre si l'encís de les llegendes passades, destacar per damunt de totes les anomenades de la comarca, reunir, vincular en ell, i ens els que d'ell sortissin, la noblesa, el diner, la representació de l'antic poderiu ressuscitat dels Carvallós d'Anguera!... Quin somni tan meravellosament fantàstic, més meravellosament fantàstic encara que el de sa riquesa! (Català, 1972: 662).

El desenllaç, seguint l'estructura narrativa de Caterina Albert, conclou amb un no a la petició, fet que provoca la caiguda definitiva de la família aristòcrata. Així, la pubilla del casal, en rebutjar la proposta de matrimoni condemna el seu llinatge a l'extinció, un tema tòpic de la literatura modernista. En canvi, el final és ben positiu per a Brianet, el nou-ric, qui es construeix un palau en Barcelona, amb «la tranquil·la consciència del plutòcrata» (Català, 1972: 664). Des de la seua posició privilegiada, el subjecte hegemònic abandona tot possible remordiment. D'aquesta manera, l'escriptora marca una línia de separació entre la persona que abans era el mestre de cases i el que després és.

El martiri, el malson que abans afligia el jove, l'acompanya en la narració des que comencen les primeres sospites al voltant del tresor fins que és rebutjat per l'hereva. En el nus del relat, el paleta és conscient de la immoralitat dels seus actes, i es debat entre el camí correcte i l'incorrecte. Quan ja té el botí amb ell, i després de valorar-ho, creu que casar-se amb l'hereva legítima de la fortuna és «la solució justa, pròpia, honrada, equitativa» (Català, 1972: 662). El rebuig, però, l'allibera de tot remordiment, fet que l'autora tracta des de la ironia: «El remordiment és una flor de conreu, segons parer d'un cèlebre antropòleg» (Català, 1972: 664).

El conte de Caterina Albert, «El Carcanyol», ens permet fer una primera lectura sobre la relació entre hegemonia i poder econòmic. Ens resulten d'especial interès les darreres paraules que l'escriptora emprà per ironitzar sobre el sentiment de culpa i l'ambició. La nostra anàlisi tracta de veure els mecanismes que emprà l'hegemonia masculina per prevaldre a les dificultats. Així, al conte hem vist com Brianet anteposa els seus interessos a la moral predominant, una moral més aviat cristiana que no secular si atenem a aquest passatge: «Li acudí la idea salvadora, la idea sublimment senzilla de casar-se amb l'hereva» (Català, 1972: 662). Tant aquesta decisió com la posterior, les interpretem atenent a la noció de pragmatisme dialèctic de Demetriou. Al relat, veiem que un límit moral amenaça les pretensions del mestre de cases, és a dir, l'apropiació dels béns aliens i la consegüent fallida dels propietaris legítims. Fent ús del pragmatisme dialèctic, el jove troba un viarany per garantir el seu ascens, és a dir, una via per blanquejar el robatori. Malauradament, aquest camí no és possible, i per tant, cal trobar-ne un altre. De nou, el pragmatisme ofereix a Brianet una drecera per a justificar la seua promoció social, la hipocresia. D'una manera o una altra, l'accés a la masculinitat hegemònica troba una justificació.

La figura de l'home jove que fonamenta el seu arc narratiu en l'ambició pels diners és, de ben lluny, un cas aïllat. Si ens fixem en la mateixa autora, Caterina Albert, trobem altres casos que, en definitiva, ens permeten parlar d'un estereotip social. Un dels casos més destacats per la crítica feminista en català és el que trobem al relat «L'amoreta d'en "Piu"» (Bartrina, 2001: 132). Aquest conte, publicat també al

volum *Caires vius*, reprén l'estereotip del jove en ascens des d'un altre enfocament. Així, ja no és un tresor ocult el mitjà per assolir la riquesa i l'ascens social, sinó una unió matrimonial del tot interessada. L'aspirant a obtenir un seient al cercle de la masculinitat hegemònica és Piu de les Cabres. El personatge és introduït pel narrador d'un mode molt diferent del que observàvem en l'anterior conte. En aquesta ocasió, el retrat detallat del jove és una peça essencial en la construcció del relat. Albert inicia la seqüència descriptiva amb la prosopografia:

En Piu de les Cabres era una peça sense parió en el poble. Alt i escardalenc, sa cara tenia una blancor d'os, sos llavis una vermellor de fraga i ses ninetes cendroses, arrecerades en l'ombradiu de les pestanyes, deixaven caure de gairell una mirada dolça i picardiosa ensems, que li esqueia d'allò més i constituïa el principal encís de sa persona (Català, 1972: 688).

Com hem llegit, el personatge posseeix una bellesa sense parangó. Els atributs amb què és descrit es corresponen amb un ideal que és hereu del moviment preraphaelita. Ens trobem amb un físic jove, androgin i captivador que serveix perfectament als interessos del noi. A aquesta imatge s'afegeixen els elements de l'etopeia, a través de la qual el narrador presenta un conjunt de característiques que ens permeten activar l'estereotip del seductor. Entre altres aspectes, se'ns fa saber que Piu és un gran ballador i un excel·lent orador, però també una persona totalment incapaç de mantenir-se en un ofici a llarg termini. L'aspecte més destacable en aquesta part del retrat és el que llegim en el fragment que citem a continuació:

Però anà al servei, i, en tornar-ne, de seguida es conegué que havia fet grans progressos: duia, sobretot, una finor de llengua i un recapte d'importància que no hauria desdit per al càrrec de batlle major. Tirant-se enrera i deixant anar les paraules com si fossin cinquenes, declarava a qui volgués sentir que ell es veia amb cor de tenir una *circunferència* amb el més *pintado* que se li posés al davant, perquè qui ha corregut món fa cas *sumís* de les coses *mínimes* que embauquen el *baix pòpuli*... (Català, 1972: 689).

De nou, ens trobem amb un cas en què la performativitat del gènere i el tàndem posició-subjecte resplendeixen. Els dos elements amb què l'autora mostra les pretensions com a aspirant a l'hegemonia són el discurs i l'actitud, instruments que Piu utilitza al relat com a via per interpretar el rol del seductor perfecte. Cal destacar, en aquest punt, l'ús erroni de l'expressió «fer cas omís», que es substituït de manera irònica per l'autora per «fer cas *sumís*», un fet que ens indica el punt de vista crític d'aquesta sobre Piu. D'ara endavant, el personatge actua a partir d'un guió preexistent basat en un horitzó d'expectativa que només serà alterat a l'acabament del conte. Al llarg de la narració se'ns mostra el relat d'un home que ambiciona viure sense «escarrasar-se gaire» fent ús dels encants propis. L'oportunitat d'or, el tresor sobtat, apareix quan una minyona, la Pauleta, es converteix en la principal candidata a heretar el casal d'una dona soltera i sense fills, la majordona. A partir d'aquest moment, la jove comença a rebre diverses propostes matrimonials per part d'uns pretendents que estan interessats «pel pubillatge en perspectiva» (Català, 1972: 687). El candidat guanyador és Piu de les Cabres.

El desenllaç del conte, marcat per una ruptura sobre les expectatives, és el darrer aspecte que hi destacarem per concloure amb aquest relat. Caterina Albert ens ofereix, seguint la tònica general dels seus drames rurals, un final inesperat i fatídic per a un dels personatges, fet que ens condueix cap a un canvi d'horitzó. Així, després de quatre mesos de festeig, Pauleta comença a mostrar símptomes de preocupació sobre les intencions de casar-se per part del pretendent. Aquestes sospites són alleugerides tant per part de la majordona, qui en resta importància, com per part de Piu, el qual fa un gest afectiu a la jove en el darrer encontre que tenen. Finalment, però, arriba la sorpresa, quan se'ns revela que Piu i la majordona han decidit casar-se:

La Pauleta plegà les mans, enlluernada del tot.
–Mà, Piu... Sembles el rei!
Però la veu de la mestressa la sobtà.
–Ara has de dir-li... senyor Piu... És l'amo de la casa.

En Piu es quadrà, en positura coreogràfica, i com la Pauleta se'ls mirés, a l'un i a l'altra, sense entendre'ls, la majordona, més vermella que un quiquiriquic, afegí, abaixant les parpelles modestament:
-Aquest matí ens hem casat, a Girona, En Piu i jo...
La Pauleta encara no ha tornat ben bé en si de l'espauement (Català, 1972: 694).

Finalment, conclourem aquest subapartat establint una comparació al voltant dels dos contes que hem analitzat. Per una banda, veurem els elements que hem trobat en comú. En ambdues narracions el personatge masculí és un jove de classe baixa, amb un ofici que juga un paper important en la seua identitat. Ens trobem, per tant, enfront d'una identitat social compartida que es configura a partir de la combinació de diverses categories: sexe, edat, classe i grup professional. Tenim, a més, un arc narratiu semblant, ja que tant Brianet com Piu comencen el conte sent pobres i acaben sent rics en molt poc de temps gràcies a l'obtenció d'una fortuna sobtada. Aquest enriquiment té, com a conseqüència, l'obtenció d'una casa que serveix per representar aquest nou poder.

Per una altra banda, trobem també elements diferenciadors. En el cas de Brianet, la puixança arriba a partir de la sostracció il·legal de la propietat aliena. Aquest robatori implica un dilema moral sobre el personatge que només és resolt amb l'ús del pragmatisme dialèctic. En canvi, en el cas de Piu, no hi ha cap examen moral perquè l'accés als diners es produeix per una via legítima, el contracte matrimonial. Una altra diferència significativa és la que trobem en el retrat dels dos personatges. Així, anteriorment hem destacat el fet que el retrat físic de Piu és necessari en la trama mentre que en la de Brianet és irrellevant. Per tant, tot i que ens trobem enfront de dos individus amb unes identitats socials molt semblants, hi ha altres elements que funcionen com a condicionants.

L'estereotip del jove amb ambicions i carent d'escrúpols és un motiu que es repeteix en la narrativa de Caterina Albert. Així, a la llista se suma el relat «Creu i ratlla» (*Caires vius*), en el qual el mosso d'una granja es converteix en l'amo gràcies al seu matrimoni amb la propietària, que tot just acaba de quedar vídua. Sigui de la manera que sigui, tots aquests contes ens condueixen cap a una mateixa conclusió, i

és que l'home de principis de segle XX a Catalunya segueix un model de masculinitat en què l'obtenció de riquesa no sols equival al triomf de l'individu, sinó que els camins per aconseguir aquest objectiu obrin sendes que transiten per damunt de la moral establerta. Així, l'obtenció d'un nou lloc en l'escala social allibera els personatges de tota càrrega, fent creu i ratlla sobre les accions passades.

5. 2. 2. Els rics-hòmens

En aquest subapartat continuarem analitzant la relació entre masculinitat, riquesa i poder a través de les narracions de les nostres quatre escriptores. Si bé fins ara hem aportat alguns exemples sobre com l'ambició pels béns materials ha jugat un paper destacat en la creació dels personatges, a continuació estudiarem aquells que desenvolupen el seu arc narratiu des d'aquesta posició privilegiada. Cal que considerem, abans de començar, que les escriptores seleccionades per aquesta investigació són grans coneixedores de l'univers burgés català. Com hem mostrat al capítol 2, «Quatre narradores del segle XX», la vida i l'obra de les mateixes estan enllaçades per un vincle molt fort. No sols es tracta d'un ancoratge a un temps i uns espais determinats, sinó que la identitat completa, fruit de l'entrecreuament entre la dimensió personal i la social, condiona d'una manera significativa el retrat que s'elabora al voltant dels diferents actors socials que desfilen a través de la seua escriptura.

El nom que hem decidit donar a aquest subapartat fa referència als homes que encapçalaven la jerarquia social de les ciutats medievals. Aquests formaven part de l'alta noblesa i exercien un paper important sobre el destí de les urbs, fet que, segons els plantejaments de Gramsci, els converteix en part de la masculinitat hegemònica del seu temps. En aquest sentit, ens resulta significatiu el fet que el nom que rebien relacionés la idea de poder amb el de riquesa, i per aquesta raó hem considerat adient encapçalar aquest espai amb el nom d'aquest grup d'homes. A partir d'aquesta idea és des d'on treballarem els personatges que han accedit a la masculinitat hegemònica mitjançant l'enriquiment personal. Ho farem atenent a la

historicitat del concepte, de tal manera que farem un recorregut al llarg del segle XX per veure, en primer lloc, com s'ha manifestat aquesta dimensió de la societat en la literatura, i, en segon lloc, per exposar com l'hegemonia masculina ha activat els seus propis mecanismes de supervivència per tal de continuar malgrat les crisis provocades per determinats esdeveniments històrics.

Iniciem la nostra anàlisi seguint un ordre cronològic que ens situa en el moment en què ens han deixat els joves aspirants de Caterina Albert, és a dir, el començament del nou-cents. Tal com avançàvem a l'inici d'aquest apartat, algunes de les novel·les en què la relació entre l'hegemonia i el poder econòmic s'observa amb major clarividència són *Mirall trencat* de Mercè Rodoreda i *Ramona, adéu* de Montserrat Roig. En aquestes narracions les autores ens traslladen fins a l'inici de segle per fer un retrat de l'home burgés de la Catalunya industrial, modernista i en procés de politització. Els personatges masculins que ens presenten formen part d'un ordre social en el qual la promoció és possible gràcies a una vida dedicada als negocis i la relació amb els contactes adequats. En ambdós casos, a més, el món dels homes hegemònics se'ns presenta des del punt de vista femení. Aquest és un fet d'especial rellevància, perquè juga amb la dicotomia dins/fora sobre la qual parla Diana Fuss (1999b: 113).

La novel·la *Mirall trencat* de Mercè Rodoreda, amb la seua rica galeria de personatges, és la primera parada que farem en aquest passeig temporal. L'obra és un recorregut generacional que aborda la societat burgesa barcelonina des de principis de segle fins a la postguerra, a través de la família creada per Teresa, els Valldaura. Si bé ella és el punt axial de la novel·la, la narració no se centra de forma exclusiva en la seua trajectòria vital. Potser per aquesta raó, l'escriptora emprà una tècnica narrativa, focalització zero, que atorga a l'obra un punt de vista equilibrat sobre la resta de personatges, molt nombrosos. Així doncs, les trames principals giren entorn de les vides dels membres de la nissaga dels Valldaura, atorgant una atenció especial a les relacions conjugals i extraconjugals. En síntesi, diríem que es tracta de la novel·la culminant de la trajectòria de Rodoreda, una obra diferent de les

obres més representatives de l'estil de l'autora. Fent referència al nom de l'obra, la narració és un reflex, una fotografia d'una època que pel pas del temps acaba degradant-se, trencant-se. La família acaba desmembrada, en la decadència, com la casa que habitaren.

Al pròleg de l'obra, un text clau per comprendre l'escriptura de l'autora tal com ella mateixa l'entengué, Rodoreda explica el procés de creació de la novel·la. Els personatges que hi apareixen viuen el nou-cents, cert, però en realitat són producte del huit-cents: «El segle passat havia estat fulletonesc. Almenys jo l'imaginava així. Amb senyors i senyores voltats de fills naturals, fills que els pares allunyaven de les seves vides respectables. Un segle d'amors prohibits. Carregats de secrets de família» (Rodoreda, 1984c: 19). En el text, publicat per primera vegada en 1974, l'escriptora ens indica en quines fonts s'ha abeurat per dur a terme la construcció dels seus personatges. Com veiem, els concebí a meitat camí entre la història i la ficció, a partir del seu propi repertori literari. Aquest aspecte, l'existència d'un imaginari literari vinculat al huit-cents, ens remet al conte de Caterina Albert «La cotilla de domàs groc» (1930), el qual té com a subtítol «Escenes del vuitcents».

Tornant de nou al fil de la qüestió, al pròleg de *Mirall trencat* Rodoreda obri les portes del seu taller de personatges als lectors. És en aquest text en què se'n introdueix el personatge de Nicolau Rovira, el primer marit de Teresa: «Havia de fer sortir la Teresa d'una situació tan lamentable. El vell Nicolau Rovira, financer, se n'enamora veient-la passar tot prenent cafè a la terrassa del Liceu; i s'hi casa» (Rodoreda, 1984c: 20). A diferència del mite d'Adam i Eva, en el qual Déu creà la dona perquè l'home no se sentís sol, en la novel·la l'autora crea amb paper i tinta al primer marit de Teresa perquè pugui eixir d'una situació difícil. Ja en el primer capítol de la primera part, «Una joia de valor», podem veure el poder dels diners en mans de l'home. El senyor Nicolau Rovira, com a financer, es troba en una posició privilegiada que li permet casar-se amb la dona que desitja. Al text, Rodoreda retrata un costum social de l'època que veiem reflectit en les narracions d'altres autores:

La Teresa era una perla. L'havia coneguda veient-la passar de bracet d'una amiga, des de la terrassa del Liceu. La mare de la Teresa tenia una parada de peix a la Boqueria. Ella li havia explicat de seguida, un dia que anava sola i que ell, després de seguir-la una estona, li havia preguntat si podria acompanyar-la. S'anaven veient i aquell hivern la mare de la Teresa morí. Encara no feia un mes que l'havien enterrada, el senyor Nicolau preguntà a la Teresa si es volia casar amb ell: tot el que podia oferir-li era la seva fortuna, sabia de sobres que era vell i que cap noia no se'n podia enamorar (1984c: 38).

Al fragment citat l'autora ens explica com es va conformar el matrimoni entre un home vell i ric i una dona jove i humil. Com observem, es tracta d'una unió contractual en què cada una de les parts obté un benefici. El senyor Rovira compra la seua dona conscient que el seu valor més preuat és la seua fortuna. Enfront d'aquesta proposició, Teresa hi accedeix sense que el narrador ens indique l'existència de cap dilema moral. La lleugeresa amb què l'autora aborda aquesta qüestió ens demostra que, per a la societat de canvi de segle, aquesta mena d'acords formaven part dels costums de l'època. Per reforçar aquesta idea, citarem un altre fragment del mateix capítol, l'acció del qual té lloc en la joieria del senyor Begú:

El senyor Begú estirà el cordó i digué que li portessin les capes dels fermalls, totes. Els ulls se n'hi havien anat cap a la Teresa; després mirà el senyor Nicolau amb una mirada que el desaparellava. Coneixia la història: que el senyor Rovira, a les seves velleses, s'havia casat amb una noia d'origen molt baix, i vés a saber què hi havia darrera d'aquells ulls que semblaven tan innocents i darrera de tanta bellesa. «Aquests matrimonis de vegades surten bé –pensà–, però val més no provar-ho» (Rodoreda, 1984c: 36).

En aquest passatge trobem expressat el pensament del senyor Begú a través de dues veus narratives, l'estil indirecte lliure i l'estil directe. Es tracta d'un fragment en què s'activen diversos mecanismes vinculats amb les teories dels estereotips. Per començar, trobem l'activació de dos estereotips socials, els quals, en conjunt, activen alguns tòpics. Així, l'autora ens situa enfront del matrimoni a través dels ulls del propietari de la joieria, un home, burgés i adinerat. El senyor Begú participa d'un saber doxal en el qual la unió matrimonial entre un home vell i una dona jove respon

a unes idees determinades. Tot i que la parella en principi li resulta visualment errònia, automàticament connecta aquesta impressió amb la informació de què ja disposa. El senyor Rovira és un home vell, però és ric i per aquesta raó pot permetre's una dona jove i, afegirem, molt atractiva. Quant a Teresa, respon a l'estereotip de la dona humil que utilitza la seua bellesa com a instrument per garantir el seu ascens social a través dels homes.

Després d'identificar el matrimoni dins d'un determinades coordenades socioculturals, el senyor Begú activa alguns tòpics vinculats amb l'ordre de gènere existent. Per començar, indicarem que els dos llocs comuns que analitzarem són extrínsecs o agregats, és a dir, que el significat no va lligat a les potencialitats semàntiques d'una paraula, sinó a les creences que un determinat grup atorga de manera externa al mot (Anscombe i Ducrot, 1994: 39). El primer cas desplaça la nostra atenció a les valoracions que el senyor Begú dona sobre l'aspecte físic de Teresa. En el fragment, el personatge es pregunta sobre què pot haver-hi darrere de l'aparent innocència de la dona i, sobretot, de la seua bellesa: «vés a saber què hi havia darrera d'aquells ulls que semblaven tan innocents i darrera de tanta bellesa» (Rodoreda, 1984c: 36). El pensament implícit que ha de desentranyar el lector per entendre aquest «vés a saber què» exigeix conèixer l'opinió de la majoria al voltant del sexe/gènere femení. Així, el joier és un exemple de polifonia narrativa en què el narrador ha obert pas a altres veus, les quals reproduïxen discursos lligats a determinades ideologies. El tòpic extrínsec que el senyor Begú reproduïx ens diu, en resum, que el matrimoni dissonant format pel senyor Nicolau i Teresa respon a un contracte en el qual només ella surt beneficiada, eximint, per tant, a l'home de tota responsabilitat. El posicionament ideològic del joier és confirmat amb la cita en estil directe amb què el narrador en focalització zero finalitza la intervenció del mateix: «Aquests matrimonis de vegades surten bé –pensà–, però val més no provar-ho» (Rodoreda, 1984c: 36).

Amb aquestes observacions hem pogut veure com el senyor Rovira és vist a través dels ulls d'un altre home. Concretament, aquests ulls pertanyen a un home de la

mateixa classe social, el propietari d'una tenda de joies. Sobre el senyor Begú sabem que és més jove que el senyor Nicolau, aparenta estar entre els quaranta i els cinquanta anys, i que és solter. També inferim, si ens fixem en el tracte amb què atén a Nicolau Rovira, que es troba en un nivell més baix que el seu client. En tot cas, l'aspecte que volem destacar d'aquesta relació home-home és l'existència d'una complicitat que es troba condicionada per dues categories identitàries, el sexe/gènere i la classe social. L'opinió que el senyor Begú té sobre el matrimoni entre l'home, ric i vell, i la dona, pobra però jove i atractiva, és una resposta que hem d'interpretar en relació amb els conceptes d'endogrup i de masculinitats còmplices.

El primer concepte ha estat presentat en el subapartat «Doxa i discurs» del quart capítol. La definició d'endogrup pertany al psicòleg social Henri Tajfel, qui estableix el terme en contraposició a un altre, l'exogrup (1984: 186). En la teoria de la identitat social, s'explica com els individus fan comparacions en què es confronta el grup propi amb la resta de grups. En aquest procediment, l'individu fa una valoració més favorable per al col·lectiu al qual pertany. El cas del senyor Begú i el senyor Rovira ens és útil per veure com la teoria es reflecteix en la pràctica social. Com ja hem dit, el joier expressa una opinió en la qual hi ha una implicatura estretament vinculada amb l'ordre de gènere. Amb la seua valoració, com a membre del mateix endogrup l'home no fa una crítica sobre la decisió d'un altre home respecte del matrimoni.

En canvi, sí que ho fa sobre un individu amb qui no comparteix la categoria de sexe/gènere, és a dir, amb un membre de l'exogrup, la dona. Aquest fet mereix una anàlisi més específica en tractar-se d'una qüestió de diferència de gènere. És així com considerem adient incloure el concepte de masculinitats còmplices. En efecte, la relació home-home ha estat construïda amb unes definicions culturals més sòlides que altres relacions endogrupal. De fet, altres categories com ara la classe social, funcionen de manera subordinada a través d'una intersubjectivitat on el sexe/gènere ocupa el cim (Schongut, 2012: 39-40). Així doncs, la complicitat entre homes funciona com ho fan altres categories, però compta amb un suport molt més

compacte, l'ordre de gènere. La fidelitat entre homes, però, demostra tenir un preu. Si atenem els fets que se succeeixen a la compra de la joia, veiem com a continuació Teresa decideix vendre-la d'amagat per disposar dels diners. La dona fa un pacte amb el joier en què ambdós surten beneficiats. Com veurem en el següent fragment de text, hi ha un preu per sobre de la complicitat masculina, el de l'or:

La Teresa li digué que necessitava diners. «Vostè i jo farem un tracte: m'ha de prometre que no exposarà aquesta joia ni la vendrà fins, diguem, d'aquí a dos o tres mesos, i que, abans de vendre-la, si la ven, en farà fer el dibuix». El senyor Begú somrigué amb els ulls plens de malícia i la Teresa afegí: «¿Li anirien bé les dues terceres parts del que el meu marit va pagar?» [...] El senyor Begú li donà una mirada de complicitat (Rodoreda, 1984c: 39).

Conclourem el cas del senyor Rovira i el senyor Begú amb un comentari sobre el poder dels diners i les dones. Al llarg del primer capítol de la novel·la, «Una joia de valor», Rodoreda ens ofereix un retrat transparent sobre el funcionament del món burgès. Com hem exposat, el financer és conscient que la seua vellesa és un impediment per a casar-se amb una dona jove i atractiva, però també sap que amb els diners pot comprar aquest matrimoni. El joier, per la seua part, reforça la visió del matrimoni com a un estereotip social, i posa en funcionament alguns elements doxals com ara el tòpic de la dona amb set de fortuna. L'aspecte que destacarem, però, recau sobre el personatge de Teresa. En un moment donat, la focalització es desplaça cap a la dona, per oferir-nos el seu punt de vista sobre la situació en clau d'humor:

El seu marit feia un parell de dies que tenia un refredat molt fort. Li digué que havia d'anar a veure la modista i que no agafaria el cotxe perquè tenia ganes de caminar, de prendre l'aire: havia passat dos dies tancada, voltada de microbis i d'olor d'eucaliptus. Es podia posar l'agulla? Volia que la modista quedés bocabadada. Aquell fermall, com deia el senyor Begú, era per fer quedar bé qualsevol home. «La gent que em miri, no pensarà quina senyora! Sinó quin senyor!» (Rodoreda, 1984c: 37).

Amb aquest fragment, l'autora ens confirma l'existència d'un codi cultural que és conegut per les diferents parts d'una societat dividida pel sexe/gènere. Teresa no ignora els prejudicis que giren sobre la seua condició de dona i no dubta a traure'n profit. Com a coneixedora de les regles del joc, es permet fer una ironia sobre el fet que implica acceptar els regals del seu marit, és a dir, admetre que el seu matrimoni és el resultat d'una transacció econòmica. Quan la dona del senyor Rovira diu «la gent que em miri, no pensarà quina senyora! Sinó quin senyor!», l'autora ens proposa una lectura irònica. Així, en l'ordre de gènere que inspira l'obra, la dona hauria de sentir-se molesta per l'afirmació del senyor Begú. Però, Teresa, lluny d'avergonyir-se'n, palesa aquesta situació citant el discurs de «l'altre», fent un exercici de polifonia destinat a respondre amb humor contra els prejudicis que giren al voltant de la seua imatge. D'alguna manera, la resposta de Teresa ens fa veure una relació amb la sentència de Jean-Paul Sartre que Beauvoir cita en *El Segon sexe*: «meitat víctimes, meitat còmplices, com tot el món» (1968: 205). De la relació entre discurs, masculinitat hegemònica i dones ens ocuparem, però, més endavant.

Ara per ara, continuarem amb el camí establert. El següent personatge que analitzarem pertany a l'escriptora epígon de Mercè Rodoreda, és a dir, Montserrat Roig. La novel·la en què apareix aquesta nova figura masculina es troba en l'obra *Ramona, adéu*. L'òpera prima de l'autora, almenys en narrativa llarga, és una novel·la de cicle familiar que entrecreu les històries de tres dones pertanyents a tres models històrics i socials diferents: Mundeta Jover, Mundeta Ventura i Mundeta Claret. L'escriptora emprà una tècnica narrativa complexa on s'intercalen les narracions de les tres dones amb l'ús de diverses veus. Així, el relat de l'àvia sempre apareix en primera persona, a través d'un dietari, mentre que el de la mare i la filla se'ns transmet mitjançant un narrador en tercera persona que combina diverses formes de citació, entre les quals destaca l'ús de l'estil indirecte lliure. A partir de les seues experiències podem observar l'evolució del rol de la dona en la societat, marcat en els tres casos per la dialèctica home-dona. Per tant, els mascles que Montserrat Roig

situa al costat de cada una de les protagonistes representen també l'evolució de les masculinitats al llarg del segle XX.

El personatge al qual dona vida l'escriptora és Francisco Ventura. El coneixem just a l'inici de l'obra, amb la primera intervenció de Ramona Jover, la primera dona de la nissaga femenina de les Mundetes. El trajecte pel seu diari íntim comença, concretament, amb la notícia d'un casament arranjat:

Demà passat em caso amb el nebot de la vídua Climent, en Francisco Ventura, que em va salvar la nit de la bomba al Liceu [...]. Demà passat em caso i em fa riure que escrigui aquestes paraules, així, com si res. No sento la *ivresse* de les novel·les. Primer vaig fer la Primera Comunió, després els papàs em posaren de llarg, i demà em caso amb en Francisco (Roig, 1981: 31).

Amb l'estil innocent i viu propi d'un diari de joventut, Ramona Jover expressa les sensacions d'una dona enfront del matrimoni burgés. Si observem com se'ns presenta el seu futur marit, podem comprovar com no existeix un llaç afectiu amb l'home, Francisco Ventura. El personatge és introduït abans pel seu llinatge familiar que pel nom propi, un fet que palesa la manera amb què s'arranjaven els matrimonis entre la burgesia de finals de segle. Així, més endavant, al final del fragment citat, veiem com ella fa una enumeració de les convencions a través de les quals la dona burgesa transita fins a completar el seu desenvolupament: la comunió, la posada de llarg i el matrimoni. Es tracta de diversos estadis vitals que se succeixen en l'existència de la jove sense que hi prengui part en la presa de decisions, com confirma el següent fragment, el qual pertany a la mateixa entrada del diari:

M'agrada la presència de Francisco. Encara que de vegades hi voldria endevinar, al seu rostre, una espurna de melangia, la tristesa dels esperits romàntics, dels qui no esperem res d'aquest món. En Francisco és un home de bona planta, és un cavaller educat, molt fi i elegant. Els seus ulls em mostren tendresa, quan m'esguarden. És un home com cal i no puc desitjar res de millor (Roig, 1981: 31).

En aquest fragment veiem com Ramona Jover fa una valoració del seu promés. Tot i que al començament declara que les sensacions sobre aquest són positives, just després trobem el marcador «encara que», el qual ens indica que ens trobem enfront d'una oració concessiva, d'una objecció. Francisco no li desagrada, però reconeix que no entra dins de les seues expectatives romàntiques. És per aquesta raó que, més endavant, entrarà en joc el tema de l'adulteri: «M'agradaria poder dir, com *madame Bovary*, que tinc un amant. Però és mentida. Estic ferida d'amor i morta de por. He anat a confessar-me als Jesuïtes, a un capellà que no em coneixia. M'ha dit que peco, que m'aboco a l'asbisme, que l'he de deixar. I ell solament m'ha besat una vegada» (Roig, 1981: 133). Com veiem, l'escriptora activa un guió intertextual per als lectors familiaritzats amb la narrativa del realisme. Així, ens trobem amb el tractament del matrimoni burgés com a font d'irrealització per part de la dona, la qual, en conseqüència, es veurà obligada a cercar l'amor en una relació extraconjugal.

Si atenem a la descripció que ens ofereix la protagonista del relat sobre el marit, veiem que aquesta és breu però molt il·lustrativa: «És un home de bona planta, és un cavaller educat, molt fi i elegant». L'autora de la novel·la no malgasta tinta a l'hora de descriure els personatges, almenys amb les formes tradicionals de fer el retrat, és a dir, la prosopografia i l'etopeia. En realitat, Roig ofereix la informació necessària i significativa amb poques paraules perquè proposa al lector la tasca de completar per ell mateix els buits que ella ha deixat (Piquer, 2012a: 111). En un principi, les dades són clares i no necessiten cap procés d'inferència interpretativa. Així, Francisco Ventura respon a una visió arquetípica de l'home burgés, amb una imatge acurada i unes maneres basades en l'ordre i la mesura.

Però, més endavant, ens trobem amb el següent escull de lectura: «És un home com cal i no puc desitjar res millor». Aquesta oració ens planteja diversos interrogants al voltant de la idea de masculinitat i de les expectatives de la protagonista quant al matrimoni. En primer lloc, hauríem de saber què és ser un home com cal. En aquesta oració trobem un lloc comú o, com el defineixen Anscombe i Ducrot, un principi general que l'emissor no afirma com a propi, sinó

fruit d'un consens social (1994: 39). Ramona Jover fa referència a una concepció de masculinitat que es troba ancorada a un espai i un temps determinats, una visió de l'home que travessa pel sedàs de la visió d'un grup social concret, la burgesia. Segons aquesta visió, Francisco Ventura ha de ser llegit, interpretat, com un home amb una conducta exemplar, respectuós amb les dones i dedicat al treball. Podem afirmar, doncs, que ens trobem enfront d'un cas de masculinitat hegemònica segons les coordenades històriques.

En segon lloc, ja hem assenyalat l'atenció especial que mereix el comentari de Ramona sobre el seu promés: «No puc desitjar res millor». En aquest cas, farem una reflexió al voltant del concepte de polifonia, el qual hem presentat en el subapartat «Doxa i discurs» del quart capítol. Si atenem la veu narrativa del text, veiem que es tracta d'un narrador homodiegètic que es correspon a Ramona Jover, una dona jove de classe burgesa que viu a la Barcelona de finals del segle XIX. En un principi, hauríem d'acceptar que les paraules que empra en el seu diari íntim són fruit de la seua pròpia opinió. Però, com hem exposat anteriorment, els discursos es lliguen a les ideologies, i aquestes ahora existeixen dins d'un marc social concret. D'una banda, Ramona, educada en els valors de la seua classe social, l'endogrup, participa d'un ordre de gènere en el qual el seu paper com a esposa és performativitzat des de la passivitat. D'altra banda, la dona burgesa forma part d'un engranatge socioeconòmic on el matrimoni serveix com a una via ràpida per a millorar l'economia familiar (Cabana, 1996: 32). El resultat d'aquesta educació dona lloc a un fenomen discursiu en què Ramona, la veu de la narració, actua com a locutora, però no com a enunciadora. Aquesta idea es troba reforçada amb el text que hi segueix:

El papà m'ha dit, mira, nena, has de pensar que nosaltres venim de pagès, que ens hem fet rics gràcies a l'exportació d'avellanes de Siurana, però potser demà la sort se'ns girarà de trasantó. El papà diu que en Francisco té una fortuna discreta però segura i que és home de senderi i barceloní d'arrel i que, la seva família, tret del baliga-balaga del seu oncle, és honesta i decent (Roig, 1981: 31-32).

En aquest breu fragment es condensen els valors principals de la burgesia catalana, i també els de la masculinitat hegemònica. Certament, el pare de Ramona parla a través de l'estereotip i de manera simultània descriu els homes de la seua classe. En primer lloc, veiem que existeix una categorització dins del grup, en la qual la burgesia urbana es troba per damunt de la rural. De fet, podem inferir que l'aspiració del pare és garantir l'ascens social del cognom Jover amb aquest matrimoni, ja que Francisco és de Barcelona, l'autèntica Catalunya industrial (Figueres, 2003: 87). En segon lloc, podem llegir que les virtuts del bon burgès es relacionen amb el camp semàntic de la moderació. Així, la fortuna del futur gendre és «discreta però segura», i la seua família és «honest i decent», excepte l'oncle, el qual és definit com a un «baliga-balaga», una ombra que fa perillar la imatge dels Ventura.

La lectura d'aquest fragment ens porta a parlar sobre el caràcter relacional i dialèctic de la masculinitat hegemònica. Recordem que el gènere és performatiu i situacional, és a dir, el subjecte necessita un altre per fer valer la seua posició de dominància. En el cas de Francisco Ventura, hem pogut observar aquesta dialèctica en relació amb Ramona Ventura i el pare d'aquesta. En primer lloc, trobem l'hegemonia que es dona en la diferència de sexe/gènere. Com véiem en el cas de *Mirall trencat*, l'home burgès és qui elegeix amb qui es pot casar, és la part activa del matrimoni. En segon lloc, observem com la relació entre dos membres que comparteixen endogrup per partida doble no ocupen una mateixa posició. Francisco es troba en un graó superior respecte del senyor Jover perquè el primer té una fortuna que és segura i perquè és urbà, enfront del pare de Ramona, que ve de pagés i ha construït la seua riquesa amb un negoci més inestable. L'admiració del pare de la jove cap al seu gendre es confirma, de fet, en un altre moment: «En Francisco fa de prestador i sembla que les coses no li van malament. El papà n'està content i no ho dissimula. La mamà, que tot li discuteix, diu que no n'hi ha per a tant, que d'això es tractava, de trobar per a la nena, o sigui per a mi, un home com cal» (Roig, 1981: 32).

Amb tot, ens trobem amb un cas de masculinitat hegemònica, la de Francisco Ventura, que funciona sempre en diàleg amb altres formes de subjectivitat que se subordinen. Així, la seua posició no roman estable al llarg de la narració. Montserrat Roig dona mostra d'aquesta dialèctica en diverses ocasions com mostrarem a continuació. El fragment que citarem ens situa quatre anys després del casament de Ramona amb el prestador, l'any 1898:

Tot el dia és a la Borsa o amb un senyors, prestadors com ell, al saló d'estil. S'hi estan llargues hores, al saló d'estil, de vegades fins que és negra nit. Criden molt, s'exalten, i els crits arriben a la galeria. Quan entro a servir-los el te amb galetes, noto que en Francisco està nerviós, que l'han escridassat i que ell no gosa enfrontar-s'hi. Em sembla que els altres prestadors el dominen. En Francisco no em vol explicar com van les coses, diu que no les entendria[...] Els uns diuen que cal picar el crostó als rebels i els altres opinen que, la culpa, la té en Martínez Campos, que és un infeliç, i que és necessària la mà dura, com la del general Weyler. Quan en Francisco vol parlar, no li fa cas ningú (Roig, 1981: 56-57).

La data que encapçala aquest fragment del diari íntim de la jove és el 16 de juliol, unes setmanes abans de l'armistici. Amb aquest rerefons, Roig ens ofereix una nova perspectiva sobre el personatge de Francisco, el qual, fins ara, teníem com a referent d'hegemonia. Mitjançant aquest episodi, la seua esposa descobreix que en el seu entorn, ell és un home subordinat a la superioritat d'uns altres, com observem quan se'ns diu que «els altres prestadors el dominen» i que «quan en Francisco vol parlar, no li fa cas ningú». Destaca d'aquest fragment, a més, el fet que el marit trobe una via per alleugerir la pèrdua de poder a través de la seua dona, la qual sobre política no entendria res. Aquesta estratègia, que relacionem amb el concepte de pragmatisme dialèctic, no sembla funcionar, com comprovem en una entrada del diari escrita un any després:

En Francisco és un home ordenat, meticulós. El seu lema és ordre, pau i tranquil·litat. I la paraula «treball» no l'abandona mai. De vegades els préstecs li donen bons rèdits i aleshores li agrada comprar-me joies i pells. Però no és un home afortunat amb el diner. Jo veig com els seus amics prestadors han fet fortuna i han posat pis a Barcelona. Les

seves dones van més ben vestides que jo i tenen cotxe propi. De vegades tinc la sensació que jo no he fet sort ni amb l'amor ni amb la fortuna (Roig, 1981: 79).

Com veiem en el text, es confirma el fet que la riquesa ha jugat un paper important en la construcció de la masculinitat hegemònica. Al capdavant, la construcció cultural de les masculinitats es troba estretament vinculada amb l'ordre simbòlic capitalista. Aquest és un fet que hem vist al llarg dels diversos casos que hem exposat. En la narrativa de les nostres quatre autores en trobem més, però no ens estendrem gaire perquè tots els personatges venen a respondre a unes mateixes idees estereotipades. A tall d'exemplificació, però, donarem alguns noms per tal d'arredonir aquest primer apartat. Sense abandonar la novel·la *Ramona, adéu*, farem un salt en el temps per veure l'evolució de la masculinitat hegemònica en el segon terç del segle XX, en el qual es dona un canvi de paradigma doble. Ens referim a l'arribada del franquisme i el canvi del model econòmic, de l'autarquia al creixement dels anys seixanta (Vilanova, 2010: 31).

Montserrat Roig, en el seu joc d'alteracions cronològiques, va desenvolupant el personatge de Joan Claret, el marit de Ramona Ventura. L'ús constant dels recursos de l'analepsi i la prolepsis sembla desafiar les lleis i ens transporta a una quarta dimensió mitjançant la qual veiem alhora el jove amb set de fortuna i l'home enriquit, sempre vist a través del sedàs de la dona. El Joan Claret de la Guerra Civil és un oportunista que espera fer diners jugant bé les seues cartes: «En Joan deia que ens faríem rics i que calia aprofitar la situació. Que jo no havia de passar pena perquè la qüestió "petaria" pel bàndol nacional (Roig, 1981: 9)». Més endavant, als anys seixanta, la seua filla Ramona Claret ens conta que ha estat d'ell: «Per a ella, l'enemic més real era el seu pare. Perquè representava la possessió, el triomf, la contínua necessitat de vèncer sobre els febles, de sentir-se poderós» (Roig, 1981: 93). Joan Claret és, sobretot, un mestre en el joc de la pragmàtica dialèctica, ja que enfront d'un canvi de paradigma sap posicionar-se en el bàndol adient per tal de garantir el seu ascens a l'hegemonia.

Altres personatges rellevants en aquest sentit són Joan Miralpeix, d'*El temps de les cireres*, o el senyor Pibernat, present en la novel·la *Betúlia* de Capmany. Joan Miralpeix tractarà de fer diners com a via de superació enfront del trauma de la postguerra: «Joan Miralpeix l'únic que volia era dormir. Per això va fer diners, perquè fer diners era una manera de dormir» (Roig, 1995: 158). Quant al senyor Pibernat, també fa de la guerra un negoci: «M'ho contava feliç perquè ell havia esdevingut un home important i perquè després de la interrupció de la guerra, passatgera cosa molesta i res més, es reprenien aquests ritus amables. Talment un senyor feudal que cavalcava entre corrues dels seus vassalls» (Capmany, 2010: 108).

5.3. La creu i l'espasa

Fins ara, hem estat analitzant personatges que es relacionen amb la idea de masculinitat hegemònica atenent a la riquesa econòmica que ostenten o a la qual aspiren. Aquest és, probablement, un dels trets més visibles a l'hora de caracteritzar un mascle dominant. Al cap i a la fi, d'entre totes les opcions possibles, la capitalització dels mitjans de producció per part de la classe social hegemònica ha estat l'element més destacat segons les anàlisis del marxisme. Així, anteriorment, quan definíem el concepte de masculinitat hegemònica, féiem referència als mecanismes de control de l'ordre social que han estat emprats per tal de garantir el seu funcionament correcte.

El domini d'un grup social sobre la resta ha funcionat mitjançant dues vies principals. Per una banda, trobem una forma de violència simbòlica o encoberta. En aquest cas, el control sobre els altres, els subordinats, és fruit d'un estat de consens en el qual la part que domina ha capitalitzat l'economia, la cultura, l'educació i la religió. Aquesta capitalització ha comportat una concepció del món que se sustenta a través d'institucions i d'ideologies, les quals, segons raona Antonio Gramsci, «son vistas ya no solamente como justificación póstuma de un poder [...] sino como fuerzas formadoras y creadoras de nueva historia, colaboradoras en la formación de

un poder que se va constituyendo, más que como justificadoras de un poder ya constituido» (Broccoli, 1977: 89-90).

Aquest estat, però, pot ser desafiat per les subjectivitats subalternes, casos en què la masculinitat hegemònica aplica solucions per garantir la seua continuïtat. Així, per una altra banda, trobem una forma de violència declarada o descoberta. Les formes de dominació explícites apareixen en moments puntuals, quan les institucions capitalitzades i la seua força simbòlica no són suficients. Des d'aquest punt de vista, Ramírez parla de diverses modalitats de dominació, les quals classifica en funció d'un principi d'economia, en què la necessitat de violència declarada va creixent a mesura que la simbòlica no funciona (2005: 66).

En aquest apartat, titulat «La creu i l'espasa», ens ocuparem d'analitzar les formes de masculinitat hegemònica en les quals la qüestió de la riquesa econòmica perd protagonisme a favor d'altres elements. Així doncs, atenent les definicions que hem fet sobre les distintes formes de dominació, dedicarem un espai per parlar sobre la violència simbòlica encoberta i una altra per parlar sobre la declarada o descoberta. En primer lloc, abordarem el discurs vinculat amb «la creu», és a dir, amb els personatges que pertanyen a l'àmbit de la religió. En segon lloc, analitzarem els personatges que es troben sota el signe de «l'espasa», o dit d'una altra manera, les forces de l'ordre.

5. 3. 1. Homes de fe

Els personatges vinculats amb el poder de la religió ocupen la primera part d'aquesta secció. Difusors d'una doctrina, la cristiana, que defensa la igualtat entre homes, en canvi, han ocupat en diverses etapes de la història un espai de privilegi. El seu poder, la font de la seua hegemonia, ja no resideix en l'acumulació del capital econòmic, sinó d'un altre, molt més simbòlic. El poder dels homes de fe, tal com encapçala aquest subapartat, es troba en l'àmbit del pensament comú, del consens petit-burgés, de l'esperit de la majoria. La força que eleva el grup dels homes de

religió a la categoria hegemònica és el control de les mentalitats i la seua gran influència sobre la ideologia predominant.

Com a estereotips, els personatges vinculats a aquest grup social es distancien de les definicions tradicionals de la masculinitat, la qual ha de ser muscular, forta i valenta (Reeser, 2010: 1). De fet, els vots que l'home cristià ha d'acceptar quan es posa al servei de la religió impliquen una negació parcial d'aquests atributs. Un fet, però, que no ha estat un obstacle per accedir a una posició hegemònica. Així, veiem com la masculinitat pot ser contradictòria en el si de les posicions de dominació. L'home al servei del cristianisme ha de fer una negació del seu cos, el qual ha de quedar ocult sota les vestimentes. A més a més, ha d'acomplir el vot del celibat, un fet que deixa l'home en un llimb enfront de la dicotomia heterosexual/homosexual. Aspectes tan simbòlics com el penis o el mateix cos queden fora d'aquesta definició de masculinitat, i amb tot, podrem comprovar en la següent anàlisi com aquesta negació no ha estat un motiu d'exclusió.

Tot i que la presència de sacerdots, frares i bisbes és més aviat escassa en la narrativa de les nostres autores, podem destacar alguns personatges que representen aquesta modalitat de masculinitat hegemònica. El primer cas en el qual ens detindrem és en el conte de Caterina Albert anomenat «Idil·li xorc», del recull *Drames rurals*. La narració aborda el tema de la pobresa a través d'una parella de captaires d'una vila rural. El tractament dels personatges és fruit d'una barreja entre les tesis naturalistes i les aportacions pròpies de l'autora, com ara el fatalisme amb què conclou el relat. A l'acabament assistim a la boda de la parella, conformada per dos vells marginats que no són acceptats per la resta de captaires ni tampoc pel poble. El rebombori creat per l'enllaç entre aquests personatges tan desgraciats origina una allau de burles i vexacions, el qual conclou amb la mort del marit. En aquest punt, l'únic personatge amb capacitat per fer recuperar el trellat és el rector del poble:

De sobte, el rector se dreçà amb violència, i, fulminant d'una mirada abrusadora la garlanda de cares estúpides i encuriosides que el voltava, cridà:

–Brètols!... L'han mort! Li han aixafat el pols! Se recordaran de mi!...

La gent reculà un pas, muda de sorpresa [...] Ningú no deia res: tothom estava encorregut i amb el cap cot. I el senyor rector tornà a dir amb imperi:

–Però més tard ja ens veurem les cares, trossos de bèstia! Mentrestant, agenolleu-vos i resem un parenostre per l'animeta del difunt.

I, ajuntant les mans, aixecà els ulls enlaire i afegí, amb accent fervorós, mentre tothom queia de genolls, llevant-se les barretines:

–Senyor, Senyor! Rebeu en vostre si el pecador que acaba de finir!... Perquè Vós ho heu decidit: dels beneïts és el regne del Cel! (Català, 1972: 468).

El conte d'«Idil·li xorç» conclou amb les paraules contundents del rector de la vila, l'única persona capaç d'imposar l'ordre sobre el caos. El personatge té algunes semblances amb el rector de l'obra de Raimon Casellas, *Els sots feréstecs* (1901), considerada la primera novel·la modernista (Castellanos, 2001: 7). La lluita de l'individu contra la societat pren forma en els dos casos a través de l'enfrontament entre un home religiós i el poble salvatge, dins d'un ambient condicionat per la ruralitat, l'aïllament i la degradació humana. La raó, en aquest cas la cristiana, s'intenta imposar sobre un ambient social carent de virtuts, com ara la solidaritat. Si en la novel·la de Casellas trobem el moment de major clímax en el capítol «Déu i el dimoni», quan el rector esdevé una mena de Déu castigador, en el cas de Caterina Albert el discurs és emprat amb aquesta finalitat en el fragment que acabem de citar. En aquest, hi veiem com el rector actua com un pantocràtor, un totpoderós home que a través de les paraules aconsegueix dominar la massa enfollida. Aquesta autoritat emana de la seua posició hegemònica.

L'escriptora empordanesa sembla tenir més confiança en el poder dels homes religiosos si atenem al cas que hem vist a través de la comparació amb Raimon Casellas. El posicionament ideològic d'Albert es decanta en alguns aspectes per fer una defensa del pensament més conservador. Aquesta hipòtesi la veiem reforçada a través d'un altre cas. En el conte «Conversió» del recull de narracions *Contrallums*,

l'autora ens presenta el personatge del Germà Crisòstom, abans un jove anarquista d'origen marginal, el qual és redimit al final del relat gràcies al paper de la religió. En aquest cas, l'ascens a l'hegemonia masculina arriba per una via alternativa a l'enriquiment material. Albert situa el transcurs de l'acció en l'esdeveniment històric de la Setmana Tràgica. La trama del relat gira entorn de dos personatges: una monja i un anarquista. Ell és un jove marcat per la marginalitat: naix sota la vela d'un carro de bohemis, de menut fa de captaire i després acaba participant en els avalots amb la companyia d'altres anarquistes.

Els destins d'ambdós personatges s'entrecreuen durant la revolta. El jove revolucionari assalta el convent amb els seus companys i troba la monja amagada en la seua cel·la. A causa de la bogeria, ella creu que l'anarquista és el seu fill. Aquest detall desperta un nou sentiment en el jove, la pietat. Quan la resta dels revoltats els troben, frustrats per no haver trobat cap altra monja, exigeixen el seu càstig amb la mort com a compensació. Ell ho impedeix emprant un nou discurs que ens avança el seu futur:

I com els altres anessin a protestar, desentenent-se de falòrnies, obrí els braços en creu, cobrint amb el seu cos la mancadeta i incorporant-la a la seva sort. Després, prenent una actitud tribunícia, d'arengador de multituds analfabetes, afegí amb xardorosa convicció.

-Per al veritable revolucionari, companys, els animals i els boigs han d'ésser sagrats; que ells no poden regir-se, com nosaltres, per la llum de la raó! (Català, 1972: 836).

De nou, el poder del discurs religiós serveix per imposar l'ordre sobre el caos. Sens dubte, Caterina Albert realitza un judici positiu de la masculinitat hegemònica vinculada amb els homes de religió. La seua posició de domini és per a ella un garant del bon ordre social i, per tant, el paper que realitzen els personatges d'aquest tipus en les narracions és un oasi dins d'ambients tan degradats com són els dels drames rurals. Així, la ideologia de l'autora se situa en unes coordenades molt pròximes a la del pensament conservador, i a través dels seus relats sembla voler fer-ne una

defensa explícita. En aquesta mateixa línia, trobem el cas del personatge de mossén Joan a *La plaça del Diamant* de Rodoreda. Aquest és l'encarregat d'oficiar el turmentós matrimoni entre Quimet i Natàlia, i també l'única figura capaç de manejar la voluntat de l'home de Colometa, gràcies a la seua posició hegemònica:

Jo us casaré i em penso que val més que us caseu amb calma. Jo sé que la joventut va esperitada i el cas és viure i viure de pressa... però la vida, perquè sigui vida, s'ha de viure poc a poc... La teva promesa em penso que s'estimarà més anar amb vestit de núvia i que tothom que la vegi sàpiga que és núvia, que no pas vestir-se amb un vestit de cada dia encara que sigui nou... Les noies són així. I tots els casaments que he fet... tots els bons casaments que he fet, la noia anava de núvia (Rodoreda, 1984a: 376).

En el fragment comprovem com mossén Joan aconsegueix convèncer a Quimet gràcies a les seues habilitats discursives: «Quan vam sortir en Quimet va dir, li tinc molt respecte perquè és un bon home» (Rodoreda, 1984a: 376). De la seua intervenció, un discurs molt estereotipat, hi destaca la defensa de dues idees fonamentals. En primer lloc, l'emissor porta a terme una argumentació en favor de la mesura, del control, que es contraposa al desig d'immediatesa de la joventut. El poder de l'argumentació rau en l'autoritat que emana del capellà, en tant que el seu discurs respon a una forma de pensament hegemònica fonamentada en la defensa de la tradició.

En segon lloc, mossén Joan activa un tòpic sobre les dones per reforçar els seus arguments. Es tracta d'un tòpic extrínsec i profundament arrelat en l'ordre de gènere i la concepció de la dona que se'n deriva d'ell. Així doncs, el fet d'afirmar que «la teva promesa em penso que s'estimarà més anar amb vestit de núvia» i «que les noies són així», forma part d'una visió estereotipada de la dona, segons la qual el matrimoni hauria de ser una de les màximes aspiracions d'aquesta. El discurs del capellà en aquesta novel·la de Rodoreda és un bon exemple per entendre la mecànica de l'hegemonia. Com hem exposat adés, la relació entre els dominadors i els dominats és fruit d'un consens, una relació en la qual la part subordinada ha

acabat acceptant la seua posició. És per aquesta raó que Natàlia-Colometa sembla no tenir veu en aquest debat; mossén Joan parla per ella.

L'estereotip de l'home al servei de la religió apareix retratat a través d'un altre angle, d'una negativitat més diàfana, en el cas de l'obra de Maria Aurèlia Capmany. Si el personatge de mossén Joan se'ns presenta d'una manera ambivalent, ja que s'imposa a Quimet però no contribueix a donar veu a Natàlia, el cas del personatge proposat per Capmany a la novel·la *Betúlia* apareix davall d'una llum crítica. Aquesta novel·la narrada en primera persona en què es combinen elements existencialistes i psicològics ens porta de la mà de Niní, una jove bibliotecària, a través d'una història sobre la recerca de la identitat i, en definitiva, de la felicitat. L'escenari de l'obra és Betúlia, la Badalona de principis dels anys quaranta. En la narració l'autora fa un retrat de la ciutat a la postguerra, una urbs dominada per una burgesia que ha sabut adaptar-se al nou escenari polític. De forma sorprenent, Capmany aconsegueix esquivar la censura i en conseqüència ens ofereix una visió crítica de l'època. Repleta de personatges, la novel·la destaca per la varietat d'històries, en les quals la protagonista, més que narrar la seua pròpia vivència, serveix com a guia per explorar aquesta ciutat costanera i hipòcrita.

Centrarem el focus sobre el personatge de mossén Pei. Niní coneix el capellà a la casa del senyor Pibernat, un símbol de la burgesia alineada amb el bàndol franquista. Mentre el barraquisme s'obri pas a l'esquena de Betúlia, a la part bona de la ciutat la burgesia continua amb els seus propis rituals. En un sopar organitzat pels Pibernat, la protagonista coneix mossén Pei, el qual veiem a través dels seus ulls:

Mossèn Pei somrigué de manera que el seu rostre aparegué encara molt més brillant – duia ulleres d'or, i descobrí dues dents d'or al seu somriure–, es tragué un mocador blanc d'aquelles butxaces de prestigitador que els sacerdots duen i s'eixugà els ulls rera les ulleres i després tornà a desaparèixer el mocador entre un plec de la sotana [...] Mossèn Pei tenia una veu molt bonica. Tenia fama de predicador. Els exercicis espirituals que mossèn Pei dirigia dedicats a les dones de Betúlia eren éxit segur. I en el seu confessional hi havia sempre una cua inacabable [...] Mossèn Pei partia els llagostins amb traça. Jeroni evidentment no en sabia, havia trinxat els llagostins i

havia augmentat aquella olor dolça que flotava damunt de la taula (Capmany, 2010: 67-68).

El text que hem citat ens ofereix un retrat del personatge que es construeix a partir dels sentits. De la descripció, cal destacar la informació que ens ofereix sobre la categoria social de l'home. Les ulleres i les dents d'or, junt amb la perícia per a menjar-se els llagostins, ens indiquen que ens trobem enfront d'una persona ben situada en l'escala social. Mossén Pei és un capellà del règim, i la seua presència en el sopar dels Pibernat serveix per reflectir el nou ordre configurat amb el règim de Franco, fonamentat en les idees del nacionalcatolicisme. També s'ha de destacar l'observació que Niní fa sobre la veu del convidat, agradable, un instrument perfecte per poder portar a terme la tasca de persuadir i reconfigurar la societat dels quaranta a Catalunya. El públic especial del capellà és, de manera important, la dona, la qual ha de recuperar el seu lloc tradicional en societat. Alguns dels fragments que mostrem a continuació són un exemple en el qual queda ben representada la ideologia del personatge:

Mossèn Pei devia adonar-se'n, perquè digué, dirigint-se a mi, però perquè el sentissin:
-Fan bona parella, oi? Hem de casar-los aviat. Les dones s'han de casar aviat.
-Les dones - va dir Ció. Oferia, ara, a mossèn Pei el seu somriure com ho hauria fet a Joaquim, a qualsevol home o dona per obtenir de qui fos una adhesió absoluta - només? I per què els homes no? [...]
-Els homes no necessiten casar-se, Ció. ¿No ho sabies? (Capmany, 2010: 67).

En aquest primer passatge trobem enunciada una idea que ja hem vist anteriorment. De nou, l'home religiós apareix com el defensor del pensament tradicional. Però, a diferència del cas de mossén Joan, a qui veiem en *La plaça del Diamant*, en el text de Capmany hi ha veus que qüestionen la doxa, l'opinió pública de la majoria. Ció és la filla dels Pibernat, però les seues idees viatgen més enllà del món en què participa la burgesia catalana del franquisme, la de la «coalició

reaccionària» (Vilanova, 2010: 37). La filla del senyor Pibernat és més hereva del model de dona alliberada de la Segona República que de l'estereotip construït a través de la Secció Femenina. Així doncs, Ció qüestiona a mossèn Pei quan aquest afirma, o més aviat matissa, que les dones han de casar-se aviat.

La jove detecta el pensament implícit que hi ha darrere de les paraules de l'home religiós, relacionat amb la concepció de la dona com a àngel de la llar, destinada per naturalesa al matrimoni i a la maternitat. Més endavant, enfront del qüestionament fet per Ció, el qual suposa una no acceptació dels fets, Pei respon d'una manera paternalista que els homes no necessiten casar-se. Per tant, ens trobem davant d'un fragment en què apareixen dos conceptes plantejats per Bahktin, la polifonia, o diversitat de veus en el text, i el dialogisme, la confrontació ideològica entre diferents postures. La visió de mossèn Pei sobre les dones i els homes torna a veure's en un altre moment de la reunió:

-Qui és la Cèlia?

-És una dona més lletja que un pecat mortal -va dir Joaquim mirant-se a Ció.

-Què és aquesta blasfèmia -deia mossèn Pei-. No hi ha res més lleig que un pecat mortal. -La seva cara brillant s'esborrava rera la fumerola blava d'un cigar.

-No en faci cas, mossèn -contestava Ció-. Hi ha gent prou vulgar per a creure que el pitjor pecat que pot cometre una dona és ser lletja.

Es mirà al mirall de la consola en dir-ho i es somrigué.

-Els homes -digué mossèn Pei- sempre agraïm la bellesa de les dones (Capmany, 2010: 69).

Com observem, les idees del capellà responen a una forma de pensament hegemònic on la relació home i dona es troba regulada per un conjunt de normes, conductes i expectatives. Les seues intervencions, en forma de sermó, semblen ser contínuament d'una finalitat adoctrinadora, com observem en les correccions que fa sobre les opinions dels altres participants dels diàlegs. Mossèn Pei pot actuar així perquè la seua posició es troba per damunt de la resta. Però, a diferència del senyor Pibernat, la seua hegemonia no es deu al seu poder econòmic, sinó a l'espiritual. Del

seu discurs, una enunciació en eco seleccionada estratègicament per l'autora, Maria Aurèlia Capmany, hi destaca contínuament la transmissió del pensament doxal vinculat amb l'ordre de gènere binari. L'escriptora, una de les figures més compromeses amb el feminisme a Catalunya, selecciona aquesta part del discurs hegemònic de l'Església per evidenciar el seu caràcter opressor.

La idea més important dels fragments citats és la que llegim quan mossén Pei diu que «els homes no necessiten casar-se». Amb aquesta afirmació, el capellà reproduceix una ideologia segons la qual l'home se situa en el centre del món, mentre que la dona n'és un satèl·lit; la relació de dependència és asimètrica. Aquesta ha estat una concepció de les relacions entre els homes i les dones qüestionable, perquè, tal com hem exposat anteriorment, el gènere és sempre relacional i funciona mitjançant una dialèctica en què cap de les parts pot prescindir de l'altra (Demetriou, 2001: 340). Es tracta, però, d'una visió del món que no ha estat compartida per les masculinitats hegemòniques, les quals han construït la seua dominància a partir de la invisibilització dels mecanismes emprats per garantir el seu poder. En aquest àmbit d'acció, les masculinitats vinculades a la religió cristiana han jugat un paper fonamental, perquè han estat les principals responsables en la construcció d'un ordre simbòlic que ha transformat la història en naturalesa i «l'arbitrarietat cultural en natural» (Bourdieu, 2000: 12).

5. 3. 2. Homes de metall

En el següent subapartat veurem què hi ha més enllà de la violència simbòlica. Com exposàvem a l'inici de l'apartat «La creu i l'espasa», els subjectes portadors de la masculinitat hegemònica han utilitzat dues vies per a mantenir el seu lloc privilegiat en societat. En la secció anterior, ja hem pogut veure com l'home religiós ha utilitzat un discurs basat en la defensa d'un ordre social que es considera natural per tal de protegir-lo de cap alteració. El Germà Crisòstom, mossén Joan i mossén Pei construeixen les seues argumentacions fent ús d'elements doxals, com ara tòpics i percepcions estereotipades, la interpretació de les quals s'alimenta d'un capital

simbòlic que fonamenta el seu èxit en la seua acceptació per part dels interlocutors. En tots els casos que hem mostrat, alguns d'ells contextualitzats en situacions de violència extrema com és el cas dels relats de Caterina Albert, la societat ha donat el seu vistiplau enfront de la confrontació plantejada. Aquest restabliment de l'ordre, però, no sempre es dona a través d'aquesta via.

Quan falla la violència simbòlica, apareixen les formes de dominació explícita. Es tracta d'aquelles situacions en què la masculinitat hegemònica ha esgotat el seu capital simbòlic i, en conseqüència, ha d'emprar una via que implica una despesa major. Com a estereotips, els personatges encarregats de restablir l'ordre social en aquestes situacions, que abasten diversos contextos, són les anomenades forces de l'ordre, com ara la policia o l'exèrcit, però també ho és el marit que maltracta la seua dona o el cap que abusa dels treballadors. Aquestes figures són la representació de la masculinitat en la seua versió més viril i propera al cànon de l'imaginari col·lectiu o a la definició més tradicional d'Occident. Reeser defineix aquesta forma de ser home per la seua condició excessiva: «We might become aware of masculinity when we see a very muscular bodybuilder or a man eager for fight» (2010: 1).

Si cerquem al diccionari el mot «homenada» podem observar com la idea d'home es troba encara molt lligada a aquest estereotip: «Ostentació de virilitat o de poder» (DNV: 2019). La masculinitat en la seua versió més prototípica ha estat, en la nostra cultura, la de l'home valent, el cos muscular, la guerra i la violència. Aquesta visió de l'home troba la seua raó de ser en una construcció simbòlica orquestrada pel poder. Així doncs, han estat moltes les institucions al llarg del temps les que han potenciat aquesta versió amb l'objectiu de perpetuar la seua posició de dominància. Així ho exposa Reeser en el seu estudi *Masculinities in Theory*: «Various institutions clearly have a self-interest in masculinity: the government needs soldiers to defend itself, so it promotes a military version of masculinity» (2010: 22).

Amb aquest panorama, i amb l'objectiu de veure mitjançant exemples aquesta visió de l'home, iniciarem una nova ruta a través de la galeria de personatges que ens ofereixen les nostres autores. La primera parada la farem en el conte de Caterina

Albert «La "tomia" de l'Estrany», del recull *Ombrívols*. El relat ens proposa una crònica sobre un crim envoltat de misteri i d'interrogants, i és objecte de la nostra atenció perquè és protagonitzat per dos guardes civils. La narració ens situa, a l'inici, en una nit de pluja en què els dos homes busquen aixopluc en un mas dels voltants. Des de l'inici, el narrador omniscient palesa la situació de poder que ambdós ostenten: «Allà a la vora hi havia el mas dels Pous, on podrien cercar acolliment. Ja sabien ells que a la guarda civil cap pagès entenimentat la rebutja» (Català, 1972: 563). Amb aquest convenciment, els homes es dirigeixen al mas, on finalment entren per una de les finestres perquè, de manera aparent, sembla no haver-hi ningú a casa per poder rebre'ls i oferir-los aixopluc. Només entrar a la casa, i per si de cas, un dels guardes avisa de la seua entrada d'una forma ben particular: «-¡Alto! I, després d'un minut de silenci, afegí en to sever: -Qui es mogui és mort!» (Català, 1972: 565).

A partir d'aquest moment, Caterina Albert ens proposa una narració a cavall entre la novel·la negra i la de terror. La visita al mas dels Pous, una violació del domicili en realitat, desencadena en la investigació sobre un crim, la mort del propietari de la casa, l'avi Estrany. Després d'una estona investigant, els dos guardes civils troben en la cambra del mosso dels cavalls un home amb nanisme. Sense cap mena de contemplació, ambdós homes acusen el personatge de l'assassinat del vell i fan ús d'una violència extremada:

Dos homes sans i drets als quals l'esperit d'ofici féu oblidar que ho eren, com cans de presa escometeren a un homenet mesquí, a un ser que, arrimat a la llitera, amb prou feina passava mig cap de les darreres llates. Volien fer-lo *cantar*, volien fer-li vomitar de totes passades el secret que devia conèixer... Hi mitjançaren renys, amenaces, estretes de corda, coces... Mes tot en va: ni a bones ni a males pogueren treure-li una sola paraula a l'estrafet. De primer reia, mirant-los encantat; després grunyia, i a la fi rompé en plors d'un marrà enrabiat [...] Quan s'aclarí la ceguera escorcolladora dels guardes i la raó es sobreposà als mals hàbits del servei, la corda amb què de moment havien lligat al nan s'afluixà una mica (Català, 1972: 571).

Al final del conte, se'ns fa saber a través de diverses declaracions que el nan és el fill únic de l'avi Estrany. Descobrim també que el crim va ser executat pel fadrí i la criada de la casa, els quals pengen el propietari i escapen a França després d'haver venut el bestiar. El relat conclou amb la tomia de l'avi, un acte públic al qual assisteix tot el poble i on es dictamina que l'home va morir escanyat. Es tracta, per tant, d'una narració carregada de violència, en un entorn on aquesta no sols és vista amb normalitat, sinó que a més es gaudeix. No sembla, però, que aquest fet siga vist amb bons ulls per part del narrador. Tal com podem llegir en el fragment citat anteriorment, s'hi destaca l'abús amb què els guardes tracten un home dèbil i indefens. L'autora adjudica aquest excés no al caràcter dels homes, sinó a l'ofici que tenen. És aquesta posició fortament assumida la que els porta a actuar constantment de forma autoritària sobre la resta.

En aquesta línia, l'escriptora que més ha contribuït a fer una crítica sobre l'excés de violència que envolta els cossos policials ha estat Montserrat Roig. Tant a la novel·la *El temps de les cireres* com a *La veu melódiosa*, la narradora barcelonina ofereix un retrat testimonial de les formes amb què la masculinitat hegemònica ha operat quan el capital simbòlic s'esgota. Les dues narracions ens traslladen a la Barcelona dels anys seixanta, la de les revoltes estudiantils, de la clandestinitat dels moviments contestataris i de la repressió de les forces de l'ordre del règim franquista. En *El temps de les cireres*, un fresc de la burgesia dels anys setanta, ens endinsem en una protesta estudiantil a partir de l'experiència de Natàlia Miralpeix. Emprant el recurs de l'analepsi, retrocedim deu anys arrere, quan la protagonista recorda els fets que la portaren, finalment, a abandonar el seu país.

L'analepsi ens situa en la primavera del 1962, any en què un seguit de protestes s'estengueren arran de la vaga minera d'Astúries, iniciada en el mes d'abril del mateix any. Natàlia, qui en aquesta època manté una relació amb un estudiant anomenat Emilio, comença a interessar-se en la política i decideix participar en una de les manifestacions. A través d'aquest episodi, l'autora troba l'oportunitat de narrar amb detall una càrrega policial vista des del seu interior:

Els policies estossinaven amb fúria, una vegada i una altra, sempre davant del mateix punt, just davant d'ells. Tenien els ulls sortits, el rostre burell, potser reflex de l'uniforme, les pupil·les roges, les dents serrades, la mirada esbarriada, i colpejaven sense ni com va ni com ve, com animals enfurits, o gossos deixats anar després d'haver estat llargament empresonats [...]

Els que apallissaven no sabien què pegaven, semblava que colpegessin éssers immaterials que els havien manat de destruir, de reduir al no-res. Els estudiants queien a terra i les porres continuaven estossinant damunt dels bonys inerts. (Roig, 1995: 105).

En el fragment veiem com l'autora caracteritza els cossos de seguretat del franquisme emprant un analogisme amb les bèsties. Així, en la primera part del text ens trobem amb la prosopografia dels homes encarregats d'apagar la manifestació estudiantil. Aquesta descripció tracta d'incidir en dos aspectes fonamentals. En primer lloc, en la uniformitat de les persones que formen part del grup, una qualitat que alhora es vincula amb la manca d'humanitat, com veiem en la segona part de la cita. En segon lloc, tal com hem fet notar, Roig caracteritza els policies amb trets físics que remarquen el caràcter animal de les forces de l'ordre del règim. Ens trobem, en certa manera, amb un retrat hiperbòlic i molt subjectiu al voltant de la imatge dels repressors. Aquesta construcció de l'enemic es torna encara més negativa en la segona part del fragment. Així, la deshumanització dels homes creix quan llegim que el seu objectiu és el de destruir els estudiants, i sobretot quan l'autora fa ús del desplaçament semàntic, la metonímia, quan designa els policies amb el nom de les seues armes, les porres. Quant al discurs, recollim uns fragments en què podrem veure el seu retrat amb més profunditat:

Un gran retrat d'en Franco, color verd clar, presidia l'habitacle. Un home de cabell greixós i mirada morta escrivia a màquina sense fer-li cas. Entraren un parell de policies joves, «*las mujeres estáis más bonitas con faldas, con pantalones parecís marimachos*», el que escrivia a màquina i tenia el cabell greixós els cridà, «*dejadla que es muy fea*» [...]

Quan entrava de nou al calabós, el policia gros li va dir, *¿por qué no duermes un poco? ¿Dónde?*, va fer ella. El policia gros s'ho rumià,

¡espera! Va tornar al cap d'uns minuts amb dues màrfeques de plàstic.
Ellos pueden aguantar más, son hombres [...]
Entrà el policia d'anit, l'home que fumava un havà. «*Bien, tienes que agradecer al señor Claret que te echamos a la calle. ¡Ah!, y la otra también está fuera. Comprenderás que el compañero estuviera nervioso, ¡los habíais recibido con piedras! La chica está bien, el médico la ha visto, conque, aquí no ha pasado nada, ¿eh?*» el policia que fumava havans la mirà de fit a fit i repetí, «*¿lo has entendido?*» (Roig, 1995: 108-113).

La presència del retrat del dictador en comissaria és una mostra explícita de les coordenades ideològiques en què se situa el discurs dels policies. La primera intervenció ja dona bona mostra del tipus de discurs al qual s'enfronta el personatge de la novel·la, Natàlia Miralpeix. Així doncs, durant la seua detenció, la jove és víctima de comentaris sexistes a través dels quals es pot constatar un discurs doxal molt marcat i vinculat a l'ordre de gènere de l'Espanya de Franco. Les forces de l'ordre, les quals en el fragment anterior han fet mostra de les seues qualitats, fonamentalment la força bruta i una capacitat d'obediència elevada, ara s'ocupen de definir què és una dona. En el seu discurs s'evidencia la posició hegemònica dels locutors, i també el caràcter relacional del gènere. Per exemple, podem destacar el fragment en què el policia gros ofereix a Natàlia les dues màrfeques de plàstic, quan seguidament afirma que «ellos pueden aguantar más, son hombres» (Roig, 1995: 113). En aquesta sentència trobem un element ideològic implícit que es manifesta a través d'un tòpic agregat. El lloc comú es vincula amb la visió que el locutor té sobre l'estereotip d'home i de dona, segons el qual el sexe masculí té més capacitat de resistència que el femení.

Com hem estat mostrant al llarg de les pàgines, la masculinitat hegemònica manté una relació de dependència amb aquells que es troben a l'altra banda de la balança. Tot i que els estudis que han abordat aquesta problemàtica han estat, sovint, més interessats a analitzar les relacions de dominació dins de la diferència de sexe/gènere, el fet és que la masculinitat hegemònica també necessita una masculinitat subjugada per poder-hi operar. Aquest és un aspecte que abordarem en

un altre capítol, però aprofitarem aquest apartat per fer-ne un avanç. En la novel·la de *La veu Melodiosa*, també de Montserrat Roig, el protagonisme d'un personatge masculí, l'Espardenya, ens permet veure un exemple de la dominació dins de les masculinitats. Per veure'l ens situarem, de nou, en un dels cronotops de l'autora barcelonina, la presó dels anys seixanta en el context de la repressió. A continuació mostrem tres fragments breus, els quals analitzarem seguidament:

[1] –Volies portar la subversió, oi? ¿Per això vas avisar la premsa? –li va cridar el policia que l'interrogava (Roig, 1987: 102).

[2] –¿És que ara els malgirbats també van a les manifestacions? El policia el va llançar d'una estrebada a terra. Li trepitjava els peus nusos amb fúria, i ell s'ho deixava fer. En acabat, el colpejà amb ritme intermitent, sense dir res. Primer les parts, on s'entretingué una bona estona, després, el cap. El picava amb la punta de la sabata, una vegada i un altra (Roig, 1987: 110).

[3] El cap dels homes sense rostre, perquè la tortura acostuma de no tenir rostre, va afegir:
–I vosaltres sou una colla d'estúpids! Us han ben ensarronat amb la festeta del treballador! (Roig, 1987: 111).

La primera cita pertany, dins del fil temporal, a un moment anterior als fragments que el segueixen. L'Espardenya viu la seua primera detenció arran d'haver prestat ajut a les víctimes de la riuada del 1962 que estaven refugiades al castell de Montjuïc. El protagonista és detingut per la policia per haver intentat denunciar la situació de les víctimes a la premsa. Del fragment destaquem la primera qüestió que fa: «Volies portar la subversió, oi?» (Roig, 1987: 102). Ací, de nou, l'autora palesa la funció repressiva de la policia en els anys del franquisme, que com mostra, va ser un continu al llarg de tota la dictadura. Però, la part més crítica la trobem en els fragments dos i tres, els quals pertanyen a una altra part de l'acció. La segona detenció de l'Espardenya és molt més violenta que l'anterior i es produeix durant la celebració clandestina del Primer de Maig. El grup de manifestants és descobert i el protagonista és la víctima principal de la virulenta agressió. Més enllà dels detalls

que aporta Roig sobre l'atac, excessiu, volem destacar el fet que, abans de llançar-se sobre ell, el policia palesa la condició menys poderosa de l'Espardenya, el qual considera un «malgirbat». Com ocorria amb el nan del conte de Caterina Albert, la condició no normativa de la víctima, lluny de ser un atenuant, es converteix en una raó més per a castigar a l'altre. Finalment, en el tercer fragment Roig repeteix un mateix tòpic a l'hora de caracteritzar els policies, sempre amb la finalitat de deshumanitzar-los.

Conclourem aquest apartat amb un aspecte que no hem tractat fins ara: el cos. En el paràgraf anterior hem fet referència a la condició no normativa del de l'Espardenya, un aspecte que és destacat en el text quan un dels policies l'agredeix: «¿És que ara els malgirbats també van a les manifestacions?» (Roig, 1987: 110). En aquesta pregunta hi ha un posicionament implícit, i és que aquells que es troben fora de la normalitat no haurien de tenir un lloc en l'espai públic. Així és, almenys, la lectura dels cossos que es fa des de la masculinitat hegemònica. En aquest apartat hem estat analitzant casos en els quals la situació de dominància de l'home es garanteix mitjançant la força, una qualitat atribuïda al sexe/gènere masculí. En l'àmbit militar o policial, l'individu construeix la seua masculinitat en relació amb el cos. Es tracta, per tant, de la versió d'hegemonia en què l'aspecte físic cobra una major importància, amb una imatge de l'home basada en un ideal, en una construcció cultural que dicta com ha de ser llegit el sexe/gènere masculí: muscular i fort (Connell i Pearse, 2018: 99).

La vinculació entre l'home i el cos ha estat explorada amb relació a les formes de govern feixistes, com ha estat el cas d'Alemanya en temps dels nazis. Todd W. Reeser ha analitzat la relació entre els conceptes de masculinitat i nació i ha observat que els militars formen part de la construcció simbòlica d'un territori mitjançant relacions metonímiques: «Because of this particular similarity between masculinity and the nation, there are recurring representations of nationalized bodies in wich national and gendered representation function in tandem» (2010: 176). Un exemple molt representatiu, com avançàvem, és el de la imatge sobre la masculinitat

hegemònica que es va construir en els temps de Hitler. Aquesta és una relació que trobem reflectida en la novel·la *El temps de les cireres*, quan, durant la Segona Guerra Mundial, la tia Patrícia veu un documental propagandístic del nazisme al cinema. En el curtmetratge es contraposen dues formes de masculinitat representades mitjançant els cossos. La primera part, la qual mostra els «*Superhombres*», mostra l'ideal de masculinitat hegemònica, basada en una construcció cultural d'arrels clàssiques (Cortés, 2004: 112). Enfront d'aquesta representació encarnada pels homes de la nació, trobem els «*Infrahombres*», totalment oposats a l'ideal i representats com els enemics del Tercer Reich. De nou, ens trobem amb una construcció de la masculinitat hegemònica que confirma el caràcter relacional del gènere:

S'arribaren al Coliseum, abans de la pel·lícula feien un documental sobre Alemanya. Sortien els *Superhombres*, uns 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. Quina pena, va dir la Patrícia. Són dolents, tenen la mirada fosca, va dir la Sixta (Roig, 1995: 84).

5. 4. Víctimes i còmplices

En aquest darrer apartat analitzarem els mecanismes de dominació externs que ha exercit la masculinitat hegemònica sobre les dones. Les paraules que donen nom al títol de la secció s'inspiren en les paraules de Jean-Paul Sartre amb què Simone de Beauvoir va encapçalar un dels capítols de l'obra *El Segon sexe*: «meitat víctimes, meitat còmplices, com tot el món» (1968: 205). Aquesta sentència parla sobre el paper que ha ocupat la dona dins de l'ordre de gènere occidental, una posició que ha estat caracteritzada per situar-se en un espai de subalternitat necessari per a l'hegemonia de l'home. En aquest joc de posicions, el paper de la dona no ha estat el

de la passivitat, com pot semblar en principi. Així doncs, el sexe/gènere femení ha col·laborat en la construcció de l'hegemonia masculina, exercint una mena de complicitat. No es tracta, però, de la noció de complicitat a què féiem referència quan parlàvem de les relacions entre els homes, perquè els subjectes masculins que aspiraven a l'hegemonia no ocupaven el paper de víctimes. En aquest cas, les dones que reproduïen un discurs alineat amb l'ordre de gènere predominant no aspiren a l'hegemonia, sinó a exercir el seu rol tal com s'espera d'elles (Valcuende i Blanco, 2015: 7-8).

5. 4. 1. L'últim bastió

Fins ara, ens hem trobat amb personatges masculins que gaudien d'una posició hegemònica gràcies al poder dels diners, de la religió o de la força. Amb tot, trobem en la narrativa de les quatre autores casos abundants d'homes que, malgrat no disposar de cap dels beneficis enumerats, ocupen un lloc de dominància en un espai social concret, la llar. Així doncs, la primera observació que ens permet fer aquesta troballa és que l'aspecte principal de la masculinitat hegemònica és el seu caràcter relacional. Per activar-se, la qüestió fonamental és trobar un altre subjecte a qui es puga situar en un espai de subordinació. És per això que, fins i tot, un home marginat en societat pot exercir l'hegemonia. Sobre aquest aspecte ens encarregarem en l'apartat que ara desenvolupem.

A l'inici de la investigació assenyalàvem el paper tan important que ha significat la irrupció de les dones en el món de l'escriptura. Amb aquest canvi, la dona escriu des d'una posició que, tradicionalment situada en els marges, canvia la seua ubicació al centre, tal com ho explica Montserrat Roig: «La dona ja no és, en relació a ells, ni santa, ni prostituta, ni mare. S'escapa a tota definició i mirem l'U com el nostre Altre, qui sap si la part fosca de nosaltres mateixes [...] Ja sabem que parlem, que no som parlades» (2009: 89-90). Aquest canvi explica l'existència d'alguns aspectes comuns de la literatura escrita per dones en l'àmbit català, com ara un major protagonisme femení en les novel·les o un enfocament dels temes centrat repetidament en les

relacions entre les dones i els homes. Sobre aquest segon aspecte, trobem molts casos en què la narrativa ha exercit un paper molt crític, el qual de forma més o menys directa ha estat el pretext per dur a terme una anàlisi sobre la violència de gènere.

El títol que dona nom a aquest subapartat és una referència simbòlica a la llar com a espai de dominació. Així doncs, ja hem assenyalat que en aquest entorn les qualitats abans enumerades al voltant de la masculinitat hegemònica no són requisits fonamentals per a l'home; l'accés a l'hegemonia s'obté en funció de la capacitat de domini que l'home té sobre les dones de l'espai domèstic. De totes les variables analitzades entorn de la masculinitat, sens dubte la que s'ha manifestat de manera més constant a la literatura de les escriptores catalanes ha estat la que ara ens ocupa. Per tant, hem seleccionat només uns pocs exemples, per tal de fer un recorregut que incloga a les quatre autores seleccionades. Cal precisar que, en aquest camí, pren rellevància més que en els casos anteriors el factor del temps històric, així com la influència de la ideologia de les autores en relació amb l'ordre de gènere. Així, si bé totes coincideixen a l'hora de detectar l'estructura patriarcal que domina les llars, no totes hi elaboren un mateix diagnòstic.

Començarem recollint alguns dels casos en què la masculinitat hegemònica es manifesta en la relació home-dona en l'obra de Caterina Albert. Per tal de respectar un ordre cronològic en l'estudi sobre la representació social, hem seleccionat en primer lloc el relat «La cotilla de domàs groc», del volum *Contrallums*. La narració s'ambienta temporalment en el segle XIX, tal com ens indica el subtítol, «Escenes del vuitcents». El conte ens presenta un quadre d'intensitats «rembrandtesques» (Català, 1972: 938), una escena ambientada en el taller d'un mestre sastre, Rafel Feliu, el qual treballa en la confecció d'una cotilla de domàs groc junt amb quatre de les seues onze filles. La descripció de l'escena, malgrat les seues referències a la literatura costumista dels huit-cents, ens situa en un ambient tètric, de tomba, un espai rígid i clos dominat per la presència del pare. La fatalitat, la qual origina el final dramàtic propi de la narrativa d'Albert, és provocada per un ratolí ocult en les robes

de la filla menuda, Margarida, un petit estímul que desencadena un desastre. Esglaiada pels mossos que la criatura provoca en el seu cos, la jove fa caure una llàntia que vessa l'oli a sobre del domàs groc, un fet que la sentència a mort:

Llegidor; suposo que tens una idea aproximada del que sia aquella acció que defineix el poble amb la castissa paraula de *surra*. Per això faig mercè de descriure per peces menudes el que mitjançà entre pare i filla en aquella tràgica vetlla. Cal advertir-te, però, que a principis del segle dinou els drets paternals no eren una falòrnia i disfrutaven d'una bella integritat incontrolada, les paraules no resultaven eufemismes, ni les accions que corresponien a les paraules, mera fullaraca simbòlica (Català, 1972: 941).

El narrador es dirigeix al lector per posar-lo en context, com ja havia fet abans amb la dada cronològica del subtítol. Aquest és un element clau a l'hora de presentar un estereotip social definit per unes normes socials determinades. Rafel Feliu, el pare, actua de forma despòtica sobre les seues filles perquè pot, perquè té uns «drets paternals» que així ho justifiquen. De fet, més endavant, el narrador ens diu que «finalment les autoritats, cridades com a suprem recurs» es personen per a detenir la voràgine de violència, però no és fins que «per ordre formal del jutge» que el pare amolla el cos inert de la seua filla. Ens trobem, per tant, en un cas flagrant de violència de gènere que, amb tot, forma part d'una reacció socialment acceptada. En aquest punt, cal que ens preguntem sobre la identitat del pare, Rafel. Al llarg del relat, l'autora ens presenta un retrat acurat, el qual recollim en els següents fragments:

[Prosopografia] De nou les ulleres relliscaren fins a la punta del seu nas d'esperver, de nou els llavis s'encauaren, xuclats entre les genives despullades, de nou els dits de color d'esca, amb renosos com nous mitjanes, brandaren amb delit les tisoires descomunals [...] Al fons de les ninetes ensotades se li havia encès, amb lluïssors de mal averany, una guspira verda.

[Etopeia] En efecte: el senyor Rafel Feliu no era home per a gastar-hi bulles [...] El cert era que covava dintre seu una bella animeta neroniana, que li havia donat llarga i merescuda anomenada. Els

familiars, amb gran espai, fill de l'experiència, tenien bon compte de no servir d'esquer a sa crueltat, que amb mica de res trobava bon peu per a expandir-se sense compte ni mesura (Català, 1972: 938-939).

El retrat del patriarca beu plenament dels ambients gòtics de la novel·la modernista catalana. La descripció física del personatge, així com les referències a la cambra de treball com a espai sepulcral, presenta moltes similituds amb el *Josafat* de Prudenci Bertrana. La prosopografia, en primer lloc, té detalls destacables com ara la comparació del nas amb el bec dels esparvers, les aus de presa que sobrevolen el campanar de la catedral. A aquest element se'n sumen d'altres per remarcar el caràcter violent però també sinistre de l'home, com el color verd de les pupil·les, un motiu típic dels personatges literaris del modernisme per indicar el seu fons maligne, com veiem en la Fineta de Bertrana o la Roda-soques de Casellas.

Amb tot, l'objecte del nostre estudi ens condueix cap als elements de l'etopeia, en què se'ns conta que el pare és temut per la seua família. Aquest és l'aspecte que ens confirma el primer cas d'hegemonia masculina construïda en l'entorn de la llar. Així doncs, el mestre sastre domina un espai i les persones que l'habiten. No sabem quina posició ocupa fora d'aquest àmbit, però sí que comptem amb les dades suficients per veure els mecanismes de l'hegemonia a petita escala. Concretament, el relat ens serveix per observar com l'home passa de la violència simbòlica a l'explícita quan considera que la seua autoritat és qüestionada. Així, abans de desencadenar-se l'agressió mortal, el pare avisa diverses vegades la seua filla, la qual sembla poc centrada en el treball. Lluny de l'anècdota del ratolí, l'agressió a la jove mereix una lectura més acurada, com podem intuir en els comentaris que la narradora fa sobre Margarida en dues ocasions:

Amb tot, el niell amagat que hi sol haver en tota cosa, per sencera que sembli, rosegava tan matriarcal placidesa. Ja per dues vegades el senyor Rafel havia tingut d'avisar Na Margarida, sa filla petita. Era la més viva de geni i la que tenia més treballs per a subjectar-se a les ferrisses disciplines paternes (Català, 1972: 937).

Ara un tremolí sobtat d'espatlla, ara una viva contracció del rostre, ara una zumzada que li feia punxar els dits en comptes de la roba, a cada punt sa immobilitat forçada, estava compromesa per recòndits intents de rebel·lia (Català, 1972: 939).

De nou, l'anàlisi sobre un cas d'hegemonia en la literatura posa sobre la taula el seu caràcter relacional i dialèctic. Aquesta dimensió és present sempre, però guanya rellevància en produir-se el conflicte. Com llegim en el següent fragment, el pare té el poder sobre totes les seues filles, unes joves manses que no gosen desafiar l'autoritat del seu progenitor: «Clavades entorn del vetllador, com figures de cera, no sabien avenir-se del descuit amb què la petita s'atrevia a incitar la quimera, sempre imminent, del pare; i les esglaiaven les possibles conseqüències» (Català, 1972: 938). Amb tot, la filla més menuda sembla posar aquest *statu quo* en perill. Amb la poca informació que aporta el narrador sobre el personatge de Na Margarida, podem inferir-hi, però, que la jove pot estar vinculada amb un estereotip de dona diferent del de les germanes. Així doncs, Albert deixa que siga el lector qui construïska la resta del personatge a partir de coneixements previs sobre la figura de la dona en la novel·la del segle XIX. Siga com siga aquesta interpretació, el fet és que en el fragment se'ns indica que la jove experimenta intents de rebel·lia, i en resposta a aquesta voluntat subversiva, el pare fa ús de la violència explícita per garantir la seua posició de domini.

L'obra de Caterina Albert es troba repleta de situacions de violència vinculades amb l'hegemonia externa, és a dir, l'hegemonia masculina aplicada en relació amb la dona. El cas del relat «La cotilla de domàs groc» és un dels més representatius, però en podem citar molts més. Francesca Bartrina, en el seu estudi *Caterina Albert/Víctor Català. La voluptuositat de l'escriptura*, hi destaca la violació de Mila en la novel·la *Solitud*; la narració «La fi dels tres» d'*Omrívoles*, en què el protagonista intenta una agressió sexual sobre una cambrera; el text «Contraclaror» de *Caires vius*, que dona veu al pare d'una menor violada; el relat «La pua de rampí» de *Contrallums*, una reescriptura de «la Caputxeta Vermella» sense filtres; la història «Novel·leta» de *La Mare-Balena*, en la qual els homes privilegiats fan ús del seu

poder per abusar de la dona; o el conte «Parricidi» de *Drames rurals*, el qual narra l'assassinat d'una dona a mans del seu amant gelós (2001: 147-157).

Ara, continuarem el recorregut a través de les pàgines de les quatre escriptores per veure altres formes amb què l'home ha pogut garantir la seua hegemonia sobre la dona. Respectant l'ordre cronològic, reprendrem el camí amb Mercè Rodoreda. Si en el cas de Caterina Albert les pàgines ens transporten al context social de la Restauració, en aquest ens centrarem especialment en els anys trenta. Llegint les novel·les de l'escriptora de Sant Gervasi, podem afirmar que ens trobem enfront d'un cronotop, un espai-temps localitzat en la Barcelona dels trenta, especialment en la trilogia dels seixanta i els relats del volum *Vint-i-dos contes*. Entre aquestes pàgines l'autora para una gran atenció a les relacions home-dona en l'espai domèstic, les quals es caracteritzen per un important desequilibri que reflecteix un món de violència denotada. Lluny de trobar situacions tan escabroses com les que empra Albert a la seua narrativa, Rodoreda hi mostra una faceta menys sangonosa que, no obstant això, aprofundeix fins i tot més en la problemàtica derivada dels mecanismes de dominació de l'hegemonia externa.

La següent parada en el recorregut per la narrativa de dones la farem, doncs, en la novel·la *Aloma*. Amb aquest text deixem arrere el model social decimonònic de la Restauració per endinsar-nos en la vida d'una família dels anys trenta. L'obra més autobiogràfica de l'autora ens transporta fins al seu barri natal, Sant Gervasi, per relatar la història de la jove Aloma, la primera de les heroïnes de l'univers de Rodoreda. L'argument gira al voltant de l'amor i del fracàs, la infantesa com a paradís perdut i la problemàtica de la dona. Sobre aquest darrer aspecte ens ocuparem a continuació, no sense abans presentar-ne els personatges principals masculins. La novel·la ens presenta Joan, el germà d'Aloma; Robert, el germà de la seua cunyada i també el seu amant; Daniel, l'altre germà de la protagonista, el suïcida; i Dani, el petit nebot, víctima d'una mort prematura. Dels quatre personatges citats, només dos d'ells ocupen posicions hegemòniques al llarg de la narració: Joan i Robert. Tot seguit, veurem quins estereotips hi reproduïxen.

Joan és el germà major d'Aloma i la figura de més interès en aquesta anàlisi. Un dels elements més destacables en la construcció d'aquest personatge és el fet que el narrador no fa ús d'elements descriptius. En lloc d'emprar els mecanismes tradicionals del retrat, Joan és dibuixat a través del seu discurs. Aquest fet requereix, en conseqüència, una construcció del personatge compartida entre el narrador i el lector, mitjançant un joc d'implícits que exigeix el reconeixement per part del segon d'un conjunt d'elements que constitueixen l'estereotip. Amb tot, Joan no és una figura complexa, sinó que correspon a un estereotip fàcilment identificable, un cap de família dominant. A continuació mostrarem alguns fragments força significatius:

[1] Es va sentir una sirena i Aloma va veure un gran vaixell que s'anava acostant. Hi havia molts passatgers a la coberta; d'una xemeneia sortia una gran fumera negra. La sirena, que havia parat una estona, va tornar a sonar.

[Aloma] –És aquest?

[Joan] –Fins ara no te n'adones? (Rodoreda, 1984a: 70).

[2]

[Robert] –No penso casar-me mai – va dir Robert sense fer cas de Joan.

[Aloma] –Jo tampoc – va dir Aloma. No sabia per què, però les paraules de Robert l'havien molestada.

[Joan] –I jo que et tenia per una mosca morta.

La veu de Joan tenia un to burleta.

[Aloma] –No sé què vols dir.

[Dani] –Aquí n'hi ha una. –Dani s'havia despertat i assenyalava el cordó del llum. Cap a la meitat hi havia una mosca enganxada.

[Joan] –I de l'estiu passat. Qualsevol diria que en aquesta casa no hi ha dones (Rodoreda, 1984a: 74-75).

[3] [Joan] –A Anna l'havia estimada molt, ja ho saps. Teníem un fill i mai no he cregut que es pogués jugar amb aquestes coses. Anna és la bondat, sí..., com el plat de sopa que cada dia et posen a la taula [...] No ens hem d'enganyar: d'Anna no n'he estat mai enamorat. Era, només, la mena de dona que jo podia portar a casa. Però l'amor existeix; ho donaries tot, t'ho jugaries tot, perquè quan l'has tastat t'adones que és una de les poques coses que fan acceptar la vida... (Rodoreda, 1984a: 135).

En els tres fragments que hem citat podem veure perfilat el personatge. En el primer text veiem un exemple de com Joan tracta la seua germana menuda, Aloma. Al llarg de la narració, els gestos de menyspreu són freqüents cap a la jove, sempre amb l'objectiu de situar-la davall de la seua posició. Si continuem llegint, veurem com en el segon fragment apareix de nou un altre atac a la seua germana, el qual arriba acompanyat d'un comentari relacionat amb la neteja de la casa en què apareix un tòpic que, malgrat ser extrínsec, resultar senzill d'identificar. Així doncs, quan, arran d'un error d'interpretació per part del fill sobre l'expressió «mosca morta», Joan diu que «qualsevol diria que en aquesta casa no hi ha dones», el personatge està manifestant mitjançant el seu discurs una idea que remet a una ideologia determinada sobre els rols de gènere. A través de la paraula, a més, el locutor no sols palesa l'estereotip de dona com a àngel de la llar, sinó que a més el situa de manera simultània a ell mateix en unes coordenades concretes.

El tercer fragment, situat en el final de l'obra, acaba de configurar el personatge de Joan. En el text, l'home reflexiona sobre dues formes d'amor distintes, una a dins del matrimoni i l'altra a fora. La primera dona és Anna, la seua muller, un personatge elaborat per l'autora a partir de les característiques fonamentals de l'àngel de la llar. Quant a la segona, Coral, és una prostituta, una dona poliàndrica elaborada a partir de l'imaginari de la dona fatal. Ambdues serveixen Joan per a finalitats distintes, i contribueixen a reforçar la seua masculinitat de diferent manera. Com el mateix personatge afirma, Anna és només el que ell podia mantenir de per vida, mentre que Coral és una opció massa cara; quan hi apareix un amant més ric, la perd.

En síntesi, ens trobem enfront d'un cas molt representatiu sobre la masculinitat hegemònica construïda a través de la relació amb «l'altre», és a dir, amb la dona. El personatge de Joan fonamenta la seua capacitat de dominació en relació amb l'altre sexe, i només així és com pot garantir una posició privilegiada, siga en relació amb la seua germana, la seua dona o la seua amant. Tot canvia, però, quan rebem informació relacionada amb el món exterior de la llar, més enllà de l'espai privat. Així doncs, llegim que en l'esfera pública, Joan no pertany a la masculinitat hegemònica:

La meua vida és molt grisa. ¿No has tingut mai ganes de desempallegar-te de tot? No sé si em pots entendre... [...] Els llibres ratllats van ser la meua literatura. I tot per un sou migrat. De mica en mica em vaig anar adonant que era com una criatura que mira els pastissos darrera d'un vidre; sap que no els podrà agafar, però s'hi fon. I la meua vida ha estat això: delir-me per tot i haver de passar de llarg (Rodoreda, 1984a: 135).

També advertim aquest canvi de posició en la subjectivitat del personatge a través de la relació endogrupal home-home. L'espai privat que governa Joan és un espai especialment femení, en el qual, per tant, l'única figura d'autoritat és ell, tal com hem mostrat fins ara. Aquest equilibri, però, es veu modificat quan Robert, el germà d'Anna, arriba a casa. En relació amb Robert, Joan ens permet llegir a través del seu discurs l'anhel de gaudir d'una masculinitat diferent de la qual representa. Així, la subjectivitat del seu cunyat, fonamentada en l'estereotip de l'indià i inspirada en l'oncle i marit de l'autora, representa l'aspiració constant d'abastar un estadi superior respecte de la masculinitat hegemònica. Cal mencionar, però, que si bé l'estereotip d'indià està especialment vinculat amb la relació home-riquesa, en el cas de Joan allò que realment té valor és la llibertat, com més endavant descobrim quan surt a la llum la relació extramatrimonial amb Coral, la prostituta. Aquest fragment, que pertany al moment de l'arribada de Robert, marca l'inici de l'arc narratiu de Joan:

[Robert] –Buenos Aires no és com abans, però s'hi pot viure. Per anar endavant s'ha de treballar molt, estalviar, viure com un pobre per anar-se fent ric. Córrer més que els altres. Però si no t'agafa la febre de tornar a casa la vida no hi és dolenta. Jo no em puc queixar.

[Joan] –A un home solter tot li és més fàcil –va dir Joan–. Però quan tens una família... Si estàs sol és diferent (Rodoreda, 1984a: 73).

Continuarem el trajecte pel segle XX i farem la següent parada no molt lluny de l'època d'*Aloma*. El recorregut continua fins a conduir-nos als anys immediats a la postguerra, amb la novel·la *Feliçment, jo sóc una dona*, de Maria Aurèlia Capmany. Hem fet referència a aquesta obra en el tercer capítol, «La història de Catalunya narrada per dones», perquè aquesta obra presentada com un llibre de memòries

recorre la història del país des de l'entrada del segle XX fins als anys seixanta a través del personatge de Carola Milà. Amb ella farem un gir cap a la violència declarada, un canvi de direcció que resulta adient si ens situem en el context vital i històric de la protagonista. Aquesta, després d'exercir la prostitució en els anys vint i experimentar els primers canvis vinculats amb la feminitat, es casa amb Esteve Plans i fa un salt a la classe social burgesa. La primera etapa del matrimoni coincideix amb la Dictadura de Primo de Rivera i la Segona República. En aquests temps, la relació entre la parella consisteix a representar la batalla del moviment emancipatori de la dona contra el vell ordre patriarcal. Carola i el seu home personifiquen aquestes dues postures, en les quals veiem com els maltractaments que infligeix Esteve no funcionen a l'hora d'establir una relació d'hegemonia externa, és a dir, de l'home cap a la dona. En aquesta relació, tot malbaratament de l'economia de la dominació és en va. Així, en comprendre les regles del joc, la dona adopta el rol de la dona fatal i aconsegueix ser ella qui ocupe l'espai de poder. El resultat d'una de les seues baralles ho palesa d'una manera molt visual: «Quan ja no quedava res per trencar, l'Esteve es va deixar anar sobre el llit, boca terrosa. Jo vaig apagar el llum i em vaig ajeure al seu costat» (Capmany, 1994: 256).

Aquesta situació canvia a través d'un joc de posicions que deixa de tenir com a tauler un rerefons obert al canvi de l'ordre de gènere. Després de la Guerra Civil, la dictadura dibuixa un nou escenari social on les dones han de retre obediència als seus marits, en situar-les jurídicament al mateix nivell que els menors d'edat (Monlleó, 1999: 181). El nou règim es va encarregar de desfer el camí que gràcies al primer feminisme havia trencat la barrera entre l'espai públic i el privat. Enfront dels canvis estètics dels anys vint i els ètics dels anys trenta, el franquisme va fer nul·les les lleis que permetien el divorci i l'avortament, mentre reactivaven d'altres nocives per a la llibertat de la dona, com ara les que castigaven l'adulteri. Així, després de la guerra, el personatge de Carola s'enfronta a un nou marc contextual en què les possibilitats de desafiar l'autoritat masculina són escasses.

En finalitzar el conflicte bèl·lic, la protagonista es troba en una cruïlla existencial. Durant la guerra ha estat sola a Barcelona, col·laborant amb la lluita republicana des de la rereguarda. En aquest moment, i de manera paral·lela a l'ambient revolucionari de l'última fase de la República, Carola gaudeix de les cotes més altes de llibertat. A partir del 1939, per tant, la idea del retrocés resulta inacceptable. En el pròleg del capítol, el narrador tracta de simbolitzar aquest sentiment d'alienació mitjançant la substitució de la primera persona per la tercera: «S'hi explica la tornada a Barcelona, l'espera inútil i per fi l'acceptació de la derrota, amb la humiliació i el menyspreu de si mateixa. Carola preferiria no parlar d'aquests anys i per això en parlarà en tercera persona. Perquè no és ben bé ella qui va suportar tot això» (Capmany, 1994: 317). Aquesta modificació en la forma de narrar ens indica un canvi amb relació a la posició que ocupa la protagonista durant els anys immediats a la postguerra. Des d'ara, ella accepta el rol imposat de mare, dona i àngel de la llar, adoptant una actitud passiva que l'autora simbolitza mitjançant el desig constant de voler dormir. Aquesta batalla perduda amb el seu marit, Esteve, es tradueix en el cessament de la violència declarada, la qual és substituïda per una de simbòlica. L'inici d'aquest nou estat és comprès per l'home, el qual sap que fer tornar a casa la seua dona després de la guerra serà una tasca senzilla:

[Bertold] –I si la Carola no accepta? I si la Rossy es nega a conviure amb la seva mare?
L'Esteve va clavar els ulls immensos i pàl·lids en la cara d'aquell home tan agut en qüestions de finances i tan sentimental.
[Esteve] –La Carola acceptarà –va dir–. No li tocarà altre remei. Ja t'ocuparàs de fer-li veure ben clar. I la Rossy... La Rossy farà el que jo li mani (Capmany, 1994: 333).

Per concloure aquest viatge a través del segle XX, ens dirigirem al seu destí final, situat en els anys setanta. En aquest context s'ambienta la novel·la *El temps de les cireres*, de Montserrat Roig. Hem fet menció a aquesta obra en diverses ocasions, però encara no hem atés un dels seus aspectes més decisius. Entre les històries que

ens proposa l'escriptora, trobem la del matrimoni entre Lluís Miralpeix, germà de la protagonista, i Sílvia Claret, membre de la nissaga de les Ramones. Sobre el marit hem parlat en el quart capítol, «Fonaments teòrics: estereotip i discurs», en el qual l'hem caracteritzat com a un fill de la burgesia de l'Eixample, nascut en la postguerra i educat en el nacionalcatolicisme. També hem assenyalat que es tracta d'un home amb un sentit molt pràctic de la vida:

En Lluís era un home pràctic i esborrà de la memòria tot allò que li feia nosa. A la vida, cal tenir dues o tres coses ben clares. Amb això, ja n'hi ha prou, deia. [...] La religió, afegia, és per als badocs, per a les dones, els febles i els fracassats. «Som a la segona meitat del segle XX, hem trepitjat la Lluna i aviat anirem a Mart. Aquest país és un país de beates» (Roig, 1995: 50).

El seu posicionament ideològic es manifesta d'una manera explícita mitjançant el seu discurs. A través de les paraules, Lluís se situa en el centre, i situa als marges els que són diferents d'ell, els quals menysprea, fet que confirma les teories d'Henri Tajfel. Entre els grups socials que es troben fora de l'hegemonia se situen a les dones, sobre les quals se'ns diu, mitjançant un tòpic agregat, que manquen d'intel·ligència, raó per la qual necessiten la religió. Aquest posicionament doxal per part del personatge, qui, amb tot, creu situar-se en el bàndol del progrés, més enllà de l'Espanya franquista, denota el triomf per part del règim en relació amb la construcció i implantació d'una opinió general respecte de l'ordre de gènere. Així doncs, si en la novel·la de Capmany véiem com en la postguerra Esteve Plans abandonava la violència explícita en favor de la simbòlica gràcies al nou context, Montserrat Roig reflecteix en la narració com aquesta forma de pensament ha sobreviscut fins a l'acabament de la dictadura.

5. 4. 2. Les filles d'Eco

La relació entre Lluís i Sílvia es caracteritza per la dominació que l'home exerceix sobre la dona. Ella és representada com l'eterna menor d'edat, incapaç de qüestionar la posició que ocupa cadascun: «Saps, Natàlia, a tu t'ho puc dir perquè et tinc

confiança, de vegades em sembla que en Lluís s'ha anat convertint en el meu pare, no sé si m'explico..., vull dir que no veig en Lluís com el meu home, sinó que el veig com el meu pare, saps què vull dir?» (Roig, 1995: 168). Així, Sílvia practica la seua submissió des de la complicitat, fet que en l'àmbit discursiu es tradueix en el fenomen de l'enunciació en eco. Com apuntàvem anteriorment, l'ordre de gènere fonamentat en la subjugació de la feminitat sota l'autoritat de la masculinitat, ha funcionat perquè ambdues parts han acatat el repartiment desigual del poder. El desequilibri entre sexes ha estat possible gràcies a una estratègia que ha naturalitzat la diferència i ha trobat en la biologia una justificació indiscutible. Citant a Pierre Bourdieu, el sistema patriarcal ha construït les seues bases amb la transformació de la història en natura i l'arbitrarietat cultural en natural (2000: 12).

Aquesta estratègia de naturalització aplicada a la diferència de gènere és el que permet a Connell utilitzar el concepte d'hegemonia social de Gramsci. Segons l'anàlisi del filòsof italià, una classe dominant controla el pensament i les opinions d'una societat mitjançant la introducció d'unes idees determinades sobre l'ordre d'aquesta, les quals esdevenen les idees socialment predominants, la doxa. Com a resultat, els grups dominats atorguen el seu vistiplau i accepten la seua posició mitjançant l'acceptació d'una ideologia. Aquesta complicitat exercida pels Altres es tradueix a efectes discursius en l'assumpció d'una veu que els és aliena. En el cas de les dones, hem considerat que aquest fenomen d'enunciació en eco es pot comparar amb la figura mítica que explica l'origen d'aquesta reverberació discursiva. Com la nimfa Eco, dones com Sílvia són subjectes condemnats a no tenir una veu pròpia.

Assistim a aquest fenomen en diverses ocasions, com ara quan el personatge justifica la seua reacció quan Natàlia avorta de manera il·legal: «Quina por que vaig passar... Per això cridares en Lluís, no? Què volies que fes?, digué la Sílvia, necessitaves diners per a la clínica i jo no en tinc. Hi ha certes coses que les dones no podem fer soles, sense els homes. Sobretot quan es tracta de calés» (Roig, 1995: 169). O també quan convida les seues amigues a casa per fer una reunió de *Tupperware*: «Totes van riure, contentes d'ésser còmplices. De què rieu?, féu en

Ramon des del despatx, ja que la porta havia quedat oberta. No res, coses de dones...» (Roig, 1995: 183). Amb aquestes afirmacions, la dona conjuga la seua posició com a víctima i còmplice alhora, una subjectivitat contradictòria que només podem comprendre en el marc de la masculinitat hegemònica i el caràcter relacional del gènere. Sense l'acceptació per part de l'altre sexe, els processos de dominació no són possibles. Aquest fet, representat en la narrativa de Montserrat Roig, ens ajuda a comprendre la llarga trajectòria de les masculinitats hegemòniques construïdes a partir de les relacions entre els homes i les dones.

La síndrome d'Eco, resultat de l'estratègia de control del patriarcat sobre la dona, no es troba només present en l'obra de Roig, sinó que en trobem exemples en les publicacions de les altres tres autores. La diferència, però, rau en el fet que, mentre que en el cas de l'escriptora de l'Eixample i en el cas de Capmany el seu compromís amb el feminisme ens permet identificar aquestes reverberacions com una estratègia per desconstruir l'ordre de gènere, en el cas de Rodoreda i Albert no podem pas estar tan segurs de la seua finalitat. Començarem, per tant, assenyalant un cas que ja hem destacat adés de la narrativa de Capmany i que es troba present en *Feliçment, jo sóc una dona*. És la conversa que s'estableix entre Carola Milà i la seua filla, Rossy Plans, en els anys quaranta, espai en la biografia de la protagonista en què es produeix una crisi identitària. Concretament, recordarem que en el diàleg es confrontava el model de dona republicà amb el de la dona del franquisme. En aquest context, Rossy apareix com la defensora d'un model nou però vetust, el de l'àngel de la llar:

Tot el que feia li semblava detestable: el perfum que usava, els llibres que llegia, els moviments que feia, la roba que emmotllava el meu cos, el meu cos [...] Perquè jo era per a Rossy també un terreny conquistable i fustigava els meus pecats amb zel de missionera (Capmany, 1994: 338-339).

Després d'aquesta presentació del personatge de Rossy, en la qual veiem les coordenades ideològiques en què se situa, es produeix la confrontació discursiva

entre mare i filla que hem analitzat en el quart capítol. A tall de síntesi, concloïem que, des d'un punt de vista discursiu, la filla de Carola funciona com un estereotip que actua com a locutora, no com a enunciadora. Tal com assenyalàvem en aquell punt, aquesta distinció establerta per Ducrot defineix el locutor com aquell subjecte discursiu que parla, però que emet enunciats que es recolzen en una altra veu, la *vox publica*. Quant al discurs de Carola, la seua pràctica de la ironia ens permet identificar aquest fenomen com una estratègia de subversió del discurs hegemònic en què es palesa la intenció crítica de Capmany sobre les dones que pateixen la síndrome de la nimfa Eco.

Aquesta reflexió sobre un dels apunts realitzats en pàgines anteriors ens permet dirigir la nostra mirada cap a un nou exemple present en la narrativa d'aquesta escriptora. Ara, deixarem arrere la novel·la de *Feliçment, jo sóc una dona*, publicada en una era més flexible pel que fa a la censura, per endinsar-nos en una obra que va veure la llum en uns temps molt més restrictius: *Betúlia*. Hem fet referència anteriorment a aquesta novel·la per mostrar un exemple de discurs hegemònic vinculat amb la masculinitat dins de la jerarquia eclesiàstica, amb el personatge de mossén Pei. En els fragments que citàvem ja hem pogut conèixer Ció, filla del senyor Pibernat i de la burgesia que es va alinear amb el règim. El personatge de Ció és diferent del de Rossy Plans perquè, a diferència de la segona, la jove Pibernat no ha assumit encara plenament el discurs i la ideologia de la Secció Femenina, sinó que es debat entre el pensament hegemònic, encarnat per la seua mare, i el model de dona alliberada de la dècada dels trenta, representat per Rut Bibiloni. Aquest conflicte identitari es mostra a través de la defensa de dues formes de discurs i pensament oposades. En aquest espai, i atés que ja hem conegut les posicions més feministes de Ció en el seu debat amb mossén Pei, veurem aquells discursos vinculats amb l'enunciació en eco:

En Joaquim no tenia cap culpa del que havia passat perquè era un home, i un home no té cap culpa de les seves decisions. Tot esdevé entre dones. És una qüestió femenina, l'amor. L'home es conquereix.

El teu home, el de l'altra. Una amiga et pot prendre el teu home amb les seves males arts, i tu, badoca que ets, pots deixar-te'l prendre. Plora, doncs, el teu descuit i no badis una altra vegada. L'home té les seves ocupacions: pensaments abstractes sobre coses més o menys concretes, art, ciència, i altres galindaines per l'estil. Ell va i ve, s'agita, es passeja, obre el seu magnífic ventall de paó; si no pot nedar o saltar o alçar pesos, fa poesies o inventa invents, però la dona no pot distreure's. Ha de tenir els ulls fixos en ell i no perdre'l de vista. Un descuit qualsevol i ja està. Pot quedar-se soltera per tota una vida (Capmany, 2010: 145).

El text que ens mostra Capmany amb el discurs emés per Ció ens serviria per fer un esquema sobre l'ordre de gènere dissenyat pel franquisme, i és ben segur que no ens deixaríem cap informació fora. Així, s'hi estableix una visió estereotipada dels dos sexes a partir d'un seguit de dicotomies amplament reconegudes. Per una banda, tenim la idea de masculinitat, situada en un espai superior en relació amb el de l'altre sexe. Les característiques que s'atribueixen a l'home són la raó, que capacita per fer ciència i tenir pensaments abstractes; la força, que es vincula amb l'activitat esportiva com a oci exclusiu de la masculinitat; i la capacitat de fer art amb majúscules. Per una altra banda, tenim la dona, que no sols destaca per situar-se en un segon pla sinó per ser en relació amb l'home. Les característiques de la dona, que no es descriuen al text, les podem inferir en funció de la lògica de les oposicions del gènere, és a dir, que no són aptes per a la ciència, l'activitat física o l'expressió artística.

Si atenem el rerefons ideològic del discurs de Ció, veiem reflectida en la seua veu la visió estereotipada de la dona que l'escriptor José M. Pemán recita en *Doce cualidades de la mujer* (1947):

Intuición femenina, comprensivas y prefieren ser dominadas; gran fuerza de voluntad y capacidad de sacrificio. El dolor debe ser una oración; maravillosa capacidad de adaptarse al medio; deficiente en poderes creativos; profundamente religiosa y sin dudas teológicas; débil por naturaleza y en posesión de la necesidad se sumisión; profundo instinto maternal; antintelectualismo. Al ser infantil es una ideal compañera de su hijo; fuera del amor no hay sexo y ella debe de proporcionar placer al hombre: la mujer, abnegada y amante, complementa el egoísmo y vanidad del hombre al verse amado;

obediencia imprescindible para el bienestar del hogar desde pequeña: debe tener pudor y lavarse y vestirse según las normas tradicionales (Monlleó, 1999: 183).

Les semblances entre el discurs emés pel personatge de la novel·la i el discurs de Pemán són tantes que podem afirmar que ens trobem amb un altre cas de polifonia textual. Així, talment com ocorre amb el cas de Rossy Plans, Ció és en aquest moment de l'obra una veu que actua com a locutora i no com a enunciadora, perquè el seu discurs és una cita nodrida a partir d'un aprenentatge, d'un adoctrinament que estableix una ideologia determinada, la del nacionalcatolicisme. Però, l'aspecte més important, és com l'assumpció d'aquest discurs hegemònic afecta sobre la identitat del personatge. Al text, Ció demostra haver interioritzat el seu paper en societat, que no és altra cosa sinó haver acceptat viure en un espai de subordinació. Quant al tema en concret que afecta el fragment de text, aquest gira entorn d'un dels tòpics que hem vist anteriorment, és a dir, la perspectiva del matrimoni com la missió natural de la dona, un objectiu vital que s'envoltà d'allò que, anys després, Betty Friedan anomenaria la mística de la feminitat. Si ens preguntem quina alternativa cap per a la dona en aquests anys, veiem com per a la dona de la Secció Femenina aquesta no hi existeix:

No et pots casar sense un home, no pots arribar a tenir fills sense un home, no pots arribar a ser mestressa dels teus actes sense un marit. La teva vida en depèn, el teu èxit o el teu fracàs. Ció hauria d'estar tranquil·la i feliç perquè estava enamorada de Vicenç. Però era Vicenç el mitjà que ella necessitava. No podia badar (Capmany, 2010: 145).

Deixarem, per ara, el franquisme, i ens mourem a través del fil de la història per veure més filles de la Eco en altres temps. Fins ara hem pogut identificar amb facilitat la font on s'abeuren les nostres nimfes, el nacionalcatolicisme, però sabem que aquest fenomen no es restringeix a aquest període de la història. Allà on el model patriarcal a estés els seus tentacles trobem més casos, i això passa pràcticament per tota la història d'Occident. En aquest cas, però, la cronologia es redueix només als temps de les nostres escriptores. Així, continuarem aquest viatge

al passat per traslladar-nos als anys trenta, amb la novel·la *Aloma*. Aquesta és una obra amb un caràcter autobiogràfic prou marcat, en la qual Mercè Rodoreda cartografia des de la seua experiència l'estat de l'ordre de gènere en els temps de la República. No trobem en el text, però, la voluntat de crònica que Roig i Capmany expressen en la seua escriptura. Enfront dels discursos que reflecteixen l'heteroglòssia social del moment a partir d'una anàlisi influïda pel materialisme històric, en Rodoreda els corrents d'opinió es veuen difuminats pel sedàs de les identitats personals i la psicologia pròpia del personatge. Amb tot, el feminisme ens recorda que el que és personal és polític, i que per tant, l'experiència individual ens permet connectar amb les grans estructures socials.

Adés, en el segon capítol, hem assenyalat el tema d'*Aloma* tal com el defineix Neus Real: «La qüestió remet, en darrer terme, al desencaix entre com ens agradaria que fossin les coses –com les imaginem idealment– i la manera en què la vida s'imposa tal com és, sense concessions» (Real, 2007: 28). És a dir, la primera novel·la reconeguda per Rodoreda parla sobre el creixement d'una dona, de l'adolescència a l'edat adulta, a causa d'un conjunt de fets traumàtics que desencadenen la ruptura amb el món de la infantesa, és a dir, la mort del nebot, un infant; el fracàs de la idea d'amor romàntic; la pèrdua de la casa, i especialment del jardí i els records que s'hi associen; i l'embaràs, el qual implica l'assumpció de la maduresa com un viatge sense retorn.

En l'apartat anterior, hem destacat la crítica que l'escriptora duu a terme en contra de l'organització patriarcal de la família. Joan, el germà, representa l'estereotip del *breadwinner*, l'home que garanteix la seua hegemonia en erigir-se com el graó superior de la família. Aquesta relació de poder funciona de manera fluïda dins del matrimoni establert entre Joan i Anna, però presenta més conflictes en el cas d'*Aloma*, que amenaça en desestabilitzar l'ordre domèstic perquè com a adolescent representa l'estereotip de dona que es rebel·la contra les normes. Aquesta resistència a exercir el paper de subjecte subordinat es veu especialment reflectida en la relació que estableix amb Robert, plena de daltabaixos al llarg de la

narració. Fet i fet, Aloma presenta una psicologia marcada per un conflicte amb la identitat social que se li imposa. Per una banda, la jove rebutja el paper que representa Anna en societat, un personatge caracteritzat per ser passiu i submís. Per una altra banda, tampoc veu amb bons ulls Coral, qui funciona com l'arquetip de la dona fatal, una tipologia recurrent en les novel·les ambientades en els anys de la República, com veurem en Montserrat Roig.

El punt en què la novel·la d'*Aloma* ens permet parlar d'una altra Eco, el localitzem pròxim al desenllaç de l'obra. El fragment que citarem a continuació funciona com a catarsi personal d'un personatge que per primer cop comprén quin ha estat el resultat de les seues decisions. Després d'acomiar-se de Robert en el vaixell que el conduirà a l'Argentina, una Aloma embarassada somnia en una realitat que podria haver estat diferent. Parla Eco:

Estava arraulida en el seient. Ja no el veuria mai més i era l'home amb qui hauria hagut de viure tota la vida. Al seu voltant hi havia gent, les flors. Passaven noies. La ciutat batejava plena de vida. Li va semblar que mai més no tindria força per somriure. La seva desesperació creixia amb la soledat [...] Hauria cridat que tornés, li hauria explicat ben bé com era: ni tan indiferent ni tan dolenta. Una criatura. Li hauria demanat que la perdonés, que no recordés res que pogués fer-li mal. Li hauria dit que potser amb els anys seria una dona com les altres; prou abnegada per fer-lo feliç, més serena. Que potser el naixement del fill la canviaria... (Rodoreda, 1984a: 171).

La veu de la nimfa ressona en aquesta confessió en què la protagonista creu que la responsabilitat del fracàs de la relació ha estat seua. Així, enfront d'una identitat de dona complexa que no encaixa en els motlles de l'ordre de gènere, el personatge s'imagina exercint el rol de la dona submissa i abnegada que no viu en relació amb ella mateixa, sinó supeditada a la voluntat d'un home. La culpa penetra en la consciència d'Aloma a través del pes del discurs hegemònic i el pensament doxal del seu temps. Com ocorre en els casos que hem vist fins ara, el text activa l'estereotip de dona tradicional a través de mètodes evidents com l'adjectivació, i d'altres vies que funcionen a través del mecanisme de l'implícit. Aquest darrer procediment el trobem

al final del fragment citat, quan Aloma expressa el següent pensament: «Que potser el naixement del fill la canviaria». Si fins ara hem vist tòpics extrínsecs vinculats amb el matrimoni, ara ens trobem amb un altre relacionat amb el mite de la maternitat. La idea que proposa aquesta oració acabada amb punts suspensius ens suggereix una seqüència argumentativa fonamentada en una lògica escalar i en una visió biologista del sexe/gènere, segons la qual, s'és més dona com més se segueix la llei natural.

El debat intern entre les diverses maneres de ser dona deixa, en l'obra de Rodoreda, que siga el lector qui jutge quina hauria estat la millor decisió d'Aloma. A diferència de Roig i Capmany, ben conegudes pel seu compromís amb el feminisme a través de la seua literatura paral·lela, en el cas de l'autora de *La plaça del Diamant* el seu posicionament és menys transparent. Si atenem la terminologia de Genette, a l'hora d'estudiar una escriptora hi comptem amb dues dimensions. Tenim, en la capa exterior, l'autora empírica, és a dir, la dona de carn i os que hem retratat en el segon capítol. Després d'aquesta capa ens trobem amb l'autora implícita, que no es defineix pel seu nom i cognoms sinó per l'empremta que deixa impresa en la seua escriptura. Rodoreda, que ens obre en *Aloma* el debat sobre la feminitat, no facilita com ho fan Roig i Capmany que puguem detectar ben bé quina és la seua finalitat quan fa ús d'aquesta veu en eco. Però, pot ser que en aquest caràcter ambigu siga on rau la importància del fragment de text citat, una idea que connecta amb el concepte de «bitextualitat» de Showalter que hem exposat en el primer capítol.

De bitextualitats i bisexualitats en sabien molt Caterina Albert i Víctor Català. El ball de màscares en què s'endinsa la narradora empordanesa ha estat la pedra angular dels estudis realitzats sobre l'escriptora, qui, com la resta d'escriptores que conformen la nòmina de la primera generació d'autores, penetra en el món de la literatura a partir de la imitació dels únics referents possibles, els homes. Aquesta impossibilitat d'emmirallar-se en les àvies, mares i germanes fa que el fenomen de la veu en eco es produísca normalment, de manera que no ha de sorprendre el fet que Víctor Català fora rebut per l'androcrítica com un igual. Amb tot, un corrent de la

crítica feminista, en el qual se situen les dones de l'editorial LaSal, considera que aquesta imitació de l'escriptura masculina no va impossibilitar que Caterina Albert escrivís com a dona; la seua experiència al món no es podia substituir.

A partir d'aquesta posició, recuperarem les anotacions que adés hem fet sobre el posicionament ideològic de l'escriptora enfront del patriarcat. L'autora del drama rural tenia com a gran referent Dolors Monserdà, defensora del feminisme conservador, o com Caterina Albert denominava, «moviment femení» (1972: 1695). Aquest corrent, el qual a tot estirar podríem considerar un profeminisme, s'enfronta als canvis socials de la Revolució Industrial i advoca pel retorn al repartiment tradicional dels rols de gènere. Amb aquestes idees, per tant, podem considerar que la presència de la veu en eco troba el seu origen tant en la bitextualitat com en el mateix posicionament ideològic de l'escriptora. A tall d'exemple, mostrarem el cas del relat «Sota el cel», un conte que hem vist anteriorment i que situava una relació amorosa en el context de la guerra de Filipines.

La primera part de la narració consisteix en un diàleg entre la parella, conformada per la pubilla d'un casal, Marceleta, i un jove, Pep, que ha estat cridat a quintes. Durant la conversa, l'autora mostra les tensions que es produeixen entre els dos, arran de la negativa de la jove a veure's d'amagat sense estar casats abans que ell se'n vaja a la guerra: «[Marceleta] –Ja saps que, a fora, només hi van les eixalades, les que donen a dir...» (Català, 1972: 667). Després de la desavinença, la pubilla recorda les històries que ha sentit dir sobre Filipines i les dones que atrapen els soldats amb els seus encants i malefics de dones fatals, una visió que la fa canviar de parer. Empesa per la gelosia, Marceleta decideix trobar-se amb Pep: «No, no podia ésser! En Pep era seu, seu, ben seu, de sa pròpia voluntat, i ningú no tenia ja dret a ficar-s'hi, entre ella i ell!» (Català, 1972: 671). La jove, però, és conscient del significat de reunir-se a l'hort, un espai vinculat per la tradició amb l'amor i els encontres sexuals furtius, raó per la qual es proposa deixar clar l'objectiu de la cita: «En Pep havia parlat d'una abraçada, i era prou home per a arriscar-s'hi. Mes, això sí

que no [...] Ja se sap que els homes són per a demanar i les dones per a rebutjar» (Català, 1972: 673). A hora baixa, finalment, Marceleta decideix esperar l'amant en l'espai del conflicte, ple d'una dimensió simbòlica que es trasllada en forma de debat intern:

Ella mateixa, quan hi fou, no sabia avenir-se de trobar-se allà, sola, *esperant un home*, segrestada sa voluntat i son instint alarmadís de minyona honesta per aquella gran fal·lera de l'espera, que la immobilitzava com si la tingués engrillonada a la presó sense murs del món enter. Oh, aquella fal·lera, més forta que l'esglai, que la vergonya, que el seny, quin rosec li donava sota aquell cel placèvol, que semblava mirar-se-la, tot estranyat, pels milions de petits ulls esparveradissos de les estrelles! (Català, 1972: 674).

El relat finalitza tràgicament, com tot drama rural, amb la desaparició de Pep en Filipines, fet que provoca la bogeria de Marceleta, «esclava del *què diran?*» (Català, 1972: 675). La narradora atorga un gran protagonisme a la veu en eco que sobrevola constantment per damunt de la jove. Fet i fet, tant el conflicte que manté al llarg de la narració com el mateix desenllaç prové d'aquesta veu que s'apropia de la seua voluntat. La bogeria funciona, en el desenvolupament del personatge, com la resposta davant d'una situació que no pot suportar, la caiguda de la dona verge i casta als inferns. Enfront dels únics dos models de dona possibles, la *Madonna* o *Lilith*, Caterina Albert opta per la figura de la boja, una estratègia que des de la teoria feminista ha estat avaluada com una via per fugir de la normativitat del gènere imposada per les lleis patriarcals (Bartrina, 2001: 158).

Com a resultat, l'escriptora empordanesa duu a terme un exercici de bitextualitat que deixa al lector llibertat per jutjar si, com a narradora, es troba a favor o en contra de l'ordre de gènere tradicional. Comptat i debatut, aquesta és una de les grans claus que envolten l'obra l'autora. Així doncs, atenent les declaracions de Caterina Albert en el seu discurs *De civisme i civilitat* als Jocs Florals de 1917, hauríem de creure que com a defensora del moviment femení, creu en el discurs que hi atribueix a Marceleta, fonamentat en la cita en eco. Però, si atenem el contingut global del relat

«Sota el cel», veurem en Víctor Català una posició molt crítica amb el pes de l'estereotip sobre la dona, el qual, com hem vist, és el responsable principal de la bogeria.

5. 5. Síntesi: aspiracions masculines

La recerca al voltant del concepte de masculinitat hegemònica ens ha conduït a un viatge on hem pogut conèixer els diversos rostres d'aquest poder associat al sexe/gènere mascle. De principi a fi hem constatat que l'hegemonia pot estar en mans de diferents formes de ser home, algunes d'elles fins i tot contradictòries. Sigui com sigui, l'aspecte clau a destacar d'aquest capítol és que totes les autores capten, des dels diferents corrents estètics que conreen, l'existència d'uns privilegis que són capitalitzats pels personatges masculins que transiten al llarg de les seues narracions. Aquests avantatges dins del món fictici hi són presents a partir d'una òptica especular que reflecteix en l'univers literari les estructures socials que les escriptores han experimentat en el seu context històric i social. Aquest espill, però, és sostingut per unes mans que el mouen de manera intencionada amb l'objectiu de traure a la llum les desigualtats socials provocades per la diferència de gènere.

A tall de recapitulació, i per tal de construir un pont entre aquest capítol i el següent, assenyalem els elements que caracteritzen la masculinitat hegemònica a partir dels estereotips analitzats. En primer lloc, hem vist que el poder de l'home rau, almenys en un país occidental com és Catalunya, en la seua capacitat per triomfar dins dels paràmetres del capitalisme. Així, el somni principal dels homes en la narrativa de les quatre escriptores és l'ascens en l'escala social, una pujada que es duu a terme sobretot dins de les normes de la burgesia. En segon lloc, trobem altres formes d'hegemonia que traspassen la societat industrial i que, a més, resulten antitètiques: el bisbe i el guerrer. Així, mentre en la primera el poder emana de la paraula i l'esperit, en la segona ho fa del cos i la força bruta. En tercer lloc, trobem la dominació de l'home sobre la dona, subjugació que sovint l'un duu a terme amb la complicitat de l'altra.

Aquesta anàlisi del treball de les autores dibuixa un panorama en el qual ja s'intueix que, des de les diferents perspectives personals, totes elles reconeixen clarament l'existència d'una estructura, la patriarcal, que condiciona la manera en què es construeixen els arcs narratius dels personatges en funció del sexe/gènere que se'ls ha atribuït.

Capítol 6. Les masculinitats subalternes

En aquest capítol continuarem treballant en l'anàlisi de les masculinitats, amb la finalitat de desconstruir la visió tradicional que ha envoltat aquesta dimensió identitària. Si en el darrer capítol hem mostrat com des de l'hegemonia s'han conformat diverses formes de masculinitat, fet que nega la visió monolítica i universal que fins i tot des del primer feminisme s'ha estat defensant durant anys, en aquest punt no farem més que confirmar la diversitat de subjectivitats que s'han originat al voltant del fet de ser home. Tal com avançàvem en pàgines anteriors, la masculinitat hegemònica funciona en un marc relacional en el qual és necessari l'existència d'un altre disposat a ocupar un espai de subordinació. Seguint la teoria de Demetriou (2001: 340), ens referíem a la dominació externa quan aquesta s'exercia sobre l'altre sexe/gènere, el femení, mentre que empràvem la idea de dominació interna per referir els processos de jerarquització que s'establien en el si del sexe/gènere masculí. Aquesta distinció obri pas a la necessitat de parlar sobre aquelles subjectivitats que, malgrat haver nascut amb un avantatge potencial, han quedat situades en la perifèria de l'hegemonia, és a dir, les masculinitats subalternes.

6. 1. El concepte de subalternitat

Per establir les bases del terme ens dirigirem a les teories desenvolupades per Raewyn Connell. L'autora, en total, parla de quatre formes de masculinitat en relació amb l'espai que ocupen i arran de la seua capacitat per a dominar. Aquestes posicions són: l'hegemonia, la complicitat, la subordinació i la marginalitat (Connell, 1997: 39). Sobre les dues primeres possibilitats hem reflexionat en el capítol anterior, en què hem assenyalat que l'hegemonia era l'aspiració de molts, tot i que no sempre era assolible. De fet, la masculinitat hegemònica només es troba en mans d'una minoria, ja que no és possible que siga d'una altra manera. Així, tots els homes que donen suport activament a la primera categoria entrarien en el grup de les

identitats còmplices, és a dir, les que no ocupen una posició de poder però hi aspiren i es beneficien dels seus privilegis. Per contra, Connell parla de dues categories que ocupen un espai perifèric en l'escala de la masculinitat. Aquestes són la masculinitat subordinada i la marginada, ambdues subjugades pels mecanismes de dominació interna. La investigadora emprà dues denominacions diferents en funció del creuament que es done en les diverses dimensions que configuren a l'individu. Així doncs, l'espai de la marginalitat es diferencia del de la subordinació perquè entren en joc valoracions negatives pertanyents a altres elements identitaris, especialment el racial. En aquest estudi, amb un corpus literari no caracteritzat pels conflictes racials, centrarem el nostre focus d'atenció en les masculinitats subordinades, a les quals ens referirem indistintament amb el concepte de subalternes.

En aquest capítol treballarem aquells personatges que, a causa de diverses motivacions, han acabat en un espai d'exclusió. Així com en les masculinitats hegemòniques assenyalàvem la varietat de camins que existeixen per ocupar un lloc de dominació, en el cas de les masculinitats subalternes portarem a terme un viatge en el sentit invers. La visió del sexe/gènere com a moviment ens condueix a defensar la hipòtesi d'aquest com a procés i no com a categoria estable i fixada (Reeser, 2010: 3). Per tant, no entenem el gènere com una essència, però tampoc com a un constructe sòlid i resistent al canvi. El problema del sexe, la font d'ansietats que es vincula amb el fet de ser home, només es pot comprendre atenent al seu caràcter inestable. Així, un home situat en l'hegemonia pot trobar-se, amb el canvi de circumstàncies, abocat a l'exclusió i la subalternitat, tal com veurem al llarg de les següents pàgines.

La lluita, doncs, per arribar a ser home i no fracassar en el viatge és un procés que ha estat analitzat i teoritzat des dels estudis sobre les masculinitats. Per establir les bases del nostre treball aportarem els conceptes fonamentals que han estat desenvolupats. En primer lloc, tal com defensa Luis Bonino, cal assenyalar la idea de masculinitat hegemònica com a referent en la construcció de la identitat dels homes, sempre dins d'un marc històric i cultural concret (Bonino, 2002: 12). La idea cultural

sobre com s'ha de ser home forma part de la doxa, l'opinió general, i condiona el subjecte fins i tot abans del seu naixement; en conseqüència, no hi pot escapar. Bonino parla d'un total de tres elements en el procés de constitució identitària: la masculinitat hegemònica, el context masculinitzant i el subjecte. El primer dels elements, com ja hem dit, pertany a la dimensió ideològica de la societat. És la part que cal detallar en l'anàlisi, perquè depenent de l'èxit o el fracàs del subjecte en la consecució de l'ideal ens en trobarem amb un dins o fora del cercle de poder.

En segon lloc, doncs, cal conèixer en quines ideologies concretes es fonamenta la idea de masculinitat hegemònica. En total, Bonino en cita quatre: la patriarcal, la de l'individualisme de la modernitat, la de l'exclusió i subordinació de l'alteritat, i la de l'heterosexisme homofòbic (2002: 13). Aquests quatre plantejaments constitueixen les bases del context masculinitzant al qual és abocat l'individu des del seu naixement, i tenen una funció ambivalent, perquè de retop, defineixen complementàriament els significats dels no-homes i funcionen com a guia per a practicar l'exclusió. A tall de síntesi, si atenem a la definició de la masculinitat normativa, podem resumir-la amb les següents etiquetes: poder visible, activitat, racionalitat, individualitat i heterosexualitat. Per contra, amb l'absència d'aquests valors en els individus trobarem la masculinitat subalterna, el fracàs enfront de la norma: debilitat, passivitat, inestabilitat emocional, dependència i homosexualitat.

En un paràgraf anterior féiem referència al sentiment d'angoixa que afecta els homes, malgrat que el seu sexe/gènere els situa només nàixer en un espai de privilegi respecte del de les dones. Per comprendre aquest fenomen, cal parlar sobre el concepte de Model-Imatge, analitzat per Josep-Vicent Marqués (1997: 21). Aquest terme ens permet comprendre d'una manera més visible el paper de la masculinitat hegemònica com a norma organitzadora sobre la identitat dels homes, així com el pes de les ideologies en els processos constructius dels individus. El Model-Imatge compleix dues funcions contradictòries en el desenvolupament de l'home. Per una banda, la constatació que l'individu pertany a l'endogrup privilegiat i configurat per grans personalitats serveix com a refugi. Així, l'home del món occidental pot

emmirallar-se i sentir-se identificat amb personatges com ara Alexandre el Gran o Juli Cèsar, als quals veurà com a iguals. Per una altra banda, però, l'individu, comparat amb aquests models, experimentarà una forta pressió, angoixat per la por del fracàs.

Marqués situa l'inici del conflicte de la masculinitat en la infantesa (1997: 23). Com hem exposat, l'home és important en nàixer només pel fet de ser-ho, des del moment en què s'informa els pares del sexe del nadó: «When the parents of a newborn announce, "It's a boy", they are constructing the sex of the child by giving him a sex through language» (Reeser, 2010: 78). El fet de definir el sexe de l'individu comporta l'adjudicació d'un conjunt d'expectatives sobre aquest, les quals ja hem enumerat anteriorment. Per tant, des de la infantesa, el xiquet viurà en un conflicte constant entre el fet de ser i el fet d'haver de ser, és a dir, entre creure que és important o que ha de ser important. En el segon cas, tal com explica Marqués, l'individu se sentirà constantment qüestionat i obligat a provar la seua masculinitat. Així, entre altres conseqüències, l'home víctima de l'angoixa del Model-Imatge veurà el progrés de la dona cap a àmbits abans restringits a la masculinitat com una amenaça, fet que derivarà en relacions conflictives amb l'altre sexe (Marqués, 1997: 24).

Tornant al fil sobre l'exposició teòrica de Bonino, veurem a quines normes es troba sotmés el xiquet en l'entorn sociocultural dominat pel concepte de masculinitat hegemònica occidental. L'investigador parla sobre regles suportades en quatre creences matriu, designades així pel seu caràcter generatiu, les quals normativitzen el camí per a ser home: autosuficiència prestigiosa, heroïcitat bel·licosa, respecte a la jerarquia i superioritat sobre les dones (2002: 15). Aquestes creences matriu estableixen més aviat com ha de ser l'home, i no tant com és en si mateix. Per tant, fent referència a la coneguda cita de Simone de Beauvoir, no es naix home, sinó que s'arriba a ser-ho. Si entrem a definir cadascuna de les creences, podem fer un esborrany inicial sobre l'anàlisi que farem a continuació a partir del corpus seleccionat. Cal, però, abans assenyalar les lògiques que configuren aquestes

idees. Aquestes són: les creences són vertaderes i indiscutibles, ja que pertanyen a l'ordre natural; les normes sobre la masculinitat han de complir-se de manera absoluta, seguint el plantejament del tot o res; la qualitat del contrari, la dona, ha de ser rebutjada; la part negativa impregna el tot, per això es parla del tot o res; el compliment de les normes és en competència amb els altres homes; la feminitat és una impuresa contaminant; i les persones es classifiquen en funció valorativa superior/inferior o prestigi/desprestigi (Bonino, 2002: 17).

Amb aquest marc normatiu com a referent, tractarem d'exposar el contingut de cadascuna de les quatre creences citades per Bonino, les quals marcaran el camí a l'hora d'identificar les masculinitats subalternes a la literatura. La primera idea que ens proposa és l'autosuficiència prestigiosa, vinculada amb el poder de domini. Segons aquest plantejament, la masculinitat es valora pel poder, l'èxit, la riquesa i la posició social que és capaç d'assolir l'individu, una dimensió que hem pogut analitzar adés, quan destacàvem personatges com ara Brianet Molera, Nicolau Rovira o Francisco Ventura, els quals garantien el seu domini social gràcies als diners. En cas de no assolir aquesta idea, aquest estereotip, l'home es troba en una posició de rebuig i desjerarquització. Seguint la lògica del tot o res i la classificació valorativa que se'n deriva, trobem una dicotomia entre l'home hegemònic i el subaltern que queda de la següent manera: potent/impotent, exitós/fracassat, dominat/dominant, admirat/menyspreat o eficaç/inútil (Bonino, 2002: 18).

Per continuar, veurem el segon postulat doxal vinculat amb la masculinitat. L'heroïcitat bel·licosa és un dels altres elements que hem estat analitzant en el capítol anterior. Els «homes de metall», concepte que proposàvem per parlar sobre els processos de dominació fonamentats en la violència explícita, representen aquest ideal complert totalment. Al voltant d'aquesta visió de la masculinitat es despleguen estereotips socials com ara l'heroi, el soldat o l'esportista. Traslladat a la literatura, aquest postulat inspira la creació d'arcs narratius en els quals preval la visió de la vida com a desafiament i del món com a camp de batalla. Es tracta d'una creença alimentada per la lògica de la competitivitat entre mascles, la qual justifica a més l'ús

de la violència com a fet natural, desembocant en actituds com l'homofòbia i la xenofòbia. Quant a la lògica de la classificació valorativa, aquesta dona lloc a dicotomies com ara: fort/dèbil, dur/fràgil, valent/covard, triomfador/derrotat.

Finalment, tant la tercera creença matriu com la quarta tenen un component relacional. Per una banda, el plantejament del respecte al valor de la jerarquia regula les relacions internes de l'endogrup masculí. Dicta com han de ser les relacions entre iguals, i remarca el valor d'obeir els superiors, així com la capacitat d'aplicar l'autoritat sobre els altres quan s'assoleix el cim de la jerarquia. La norma només tolera la desobediència i la rebel·lió en casos molt restringits, com ara la ruptura del fill adolescent amb el pare o la lluita enfront d'injustícies institucionals majors regulades per un context històric i polític determinat. Per tant, tota forma de desafiament a l'ordre o intent de ruptura suposa el desplaçament de l'individu a un espai de subalternitat i exclusió.

Per una altra banda, la creença matriu que dicta la superioritat dels homes sobre les dones regula les relacions exogrups i ordena les normes de l'hegemonia externa, seguint la terminologia de Demetriou. Aquesta ideologia planteja un ordre de gènere en què, en un estat normal, les parts es troben organitzades en espais separats i hermètics. A més, justifica el binarisme a través de la naturalesa, amb una lectura obligada en què els cossos tenen un significat prescrit, raó per la qual es parla de contaminació i patologia quan un home reproduïx pràctiques associades a la feminitat. La lògica de l'efecte contaminant de la feminitat comporta de retop la lògica del tot o res; un home efeminat cau en la categoria de la subalternitat. Atenent aquest fet, la lògica de les oposicions genera les següents dicotomies: dominador/dominat, actiu/passiu, mascle/marieta, heterosexual/homosexual. La presència de la feminitat només és tolerada com a complement, a partir d'un plantejament de dicotomia funcional (Bonino, 2002: 24).

Com a resultat d'aquestes construccions del sexe/gènere, ens trobem amb el fet que la masculinitat és una font de dèficits i conflictes. L'expropiació dels recursos lligats a la feminitat i les expectatives que es creen sobre els individus en nàixer

provoquen contradiccions constants, que deriven en dificultats per assumir el fracàs i establir relacions igualitàries amb l'altre sexe. Principalment, el problema rau en la dificultat per escapar de la influència organitzadora de la masculinitat hegemònica. Com assenyalàvem en l'anterior capítol, tant les dones com els homes participen en aquesta dialèctica entre dominadors i dominats. Si des dels diversos feminismes ha estat abordada aquesta problemàtica en relació amb el tema de la dona, en el cas dels homes encara queda camí per recórrer (Schongut, 2012: 56). Tal com exposa Bonino (2002: 8), tot i que molts homes no volen identificar-se amb el model de masculinitat tradicional, pocs el qüestionen, i la majoria pateixen les conseqüències del fracàs: sentiment de derrota, angoixa, impotència... Quant a aquells que tracten de trobar alternatives, es veuen abocats a ocupar un espai en els marges de la societat.

6. 2. Homes i contrapoder

Amb aquest apartat encetem la segona part de l'anàlisi dels personatges masculins presents en la narrativa de les quatre escriptores. Amb el rerefons teòric que hem presentat portarem a terme l'estudi sobre els homes que a través de les seues pràctiques i discursos representen una posició de subalternitat. Per iniciar aquest recorregut, hem optat per dedicar un primer espai als estereotips relacionats amb el discurs contrapoder i la dissidència política. Amb aquest pretext, hi dedicarem un total de dos subapartats. En primer lloc, en «El fal·lus, la falç i el martell» farem un seguiment de l'home vinculat amb l'esquerra i el progrés a través de la història de Catalunya, tal com ho han relatat les nostres autores. En segon lloc, en «La virilitat exiliada» desplaçarem el focus d'atenció als derrotats, per veure en quina mesura la ruptura entre nació i individu representa un condicionant per a la subalternitat masculina.

6. 2. 1. El fal·lus, la falç i el martell

L'ancoratge històric de les novel·les estudiades ens condueix fins a diversos esdeveniments en què l'enfrontament ideològic ha jugat un paper important. Traduïda a la narrativa, aquesta dialèctica històrica ha pres forma a través de la representació de l'heteroglòssia social (Piquer, 2012b: 534). Així, al llarg de les pàgines apareixen discursos que es vinculen amb el poder i amb el contrapoder, els quals són defensats sobretot per homes però també per dones. En aquest subapartat dirigirem el nostre focus d'atenció als resultats que es deriven dels processos d'intersubjectivització dels individus. En concret, atendrem a les relacions que s'estableixen entre subjecte, sexe/gènere i classe social, amb l'objectiu d'analitzar els efectes que impliquen respecte de la masculinitat hegemònica. Així doncs, si bé la hipòtesi general situa els obrers i els moviments proletaris en un espai de subalternitat quant al discurs, veurem com en les pràctiques aquesta posició no sempre ha estat així, fet que palesarà les debilitats de l'esquerra en el segle XX.

Començarem el recorregut històric en les acaballes del segle XIX, tal com hem fet en el capítol «La història de Catalunya narrada per dones». Recordem com en aquest període, des de l'inici de la celebració del Primer de Maig el 1890 fins a l'assassinat del primer ministre Cánovas del Castillo el 1897, Barcelona va ser escenari d'actes terroristes executats pels anarquistes. Aquests esdeveniments es troben presents tant en l'obra de Caterina Albert com en la de Montserrat Roig, com hem apuntat anteriorment. El cas més representatiu ens l'ofereix l'escriptora de l'Escala, qui es va inspirar en aquests actes per escriure el conte «L'explosió», publicat l'any 1902.

El relat narra una història sobre la fatalitat del destí, en la qual la figura de l'obrer anarquista juga un paper clau. Peret, adés, era un home «prudent, treballador i alegre» que treballava en un taller de moblista com a fadrí major. Però, a causa de les influències rebudes per Palmella, «un ingrinyador i un gandul», i la resta «d'obriers devagats» que es reunien en «aquell cul de cafetí» (Català, 1972: 538), Peret decideix enfrontar-se al seu amo, el senyor Eladi, i és acomiadat *ipso facto*. Després d'un temps buscant feina per Barcelona sense fortuna, la seua dona, Quimeta, li recomana

demanar disculpes a l'amo per tal de recuperar la feina al taller. Ell no sols es nega, sinó que a més decideix fer un atemptat terrorista en el seu anterior lloc de treball. Però, a causa del fat, quan la bomba esclata el taller, la dona es troba eixint del mateix lloc i mor, després d'haver decidit resoldre pel seu compte el conflicte entre l'amo i el treballador. El desenllaç segueix la tònica habitual dels drames rurals, però en aquesta ocasió, en un escenari diferent.

Com es pot observar, l'escriptora presenta el personatge de Peret a partir d'una forma estereotipada de l'obrer. En el cas del proletari construït per Caterina Albert, però, trobem una valoració negativa, fet que caldria contrastar amb la mateixa identitat de l'escriptora. L'autora formava part de la classe burgesa i participava d'unes formes de pensament pròpiament conservadores. Enfront d'una Catalunya de la Restauració sacsejada pels atemptats anarquistes, l'escriptora elabora en el conte un diagnòstic sobre el conflicte des d'una òptica purament burgesa. El seu discurs a favor del manteniment de l'ordre queda ben reflectit en el discurs atribuït a Quimeta, la dona de l'obrer:

Això que de vegades conteu de que no hi haurà aviat ni rics ni pobres i tots serem iguals i no es coneixerà la misèria, ja t'ho dic: jo no ho veig pas prou clar, i creu-me: deixa-ho anar, que, per aquest camí, no hi podreu pas córrer gaire. Així com hem trobat el món, l'hauem de deixar (Català, 1972: 537).

Al relat, doncs, l'escriptora exposa la dialèctica de classe a través de l'oposició entre home i dona. Mitjançant un exercici de polifonia, es porta a terme una contraposició de discursos a través de dos estereotips: l'obrer radicalitzat i l'obraera filla del feminisme conservador. Així doncs, Peret és l'home que ha caigut en la trampa dels anarquistes; seduït per les idees revolucionàries ha desafiat a l'amo i ha perdut el seu treball. El seu pensament s'elabora mitjançant la repetició de consignes i arguments que ha escoltat al cafetí, seguint un discurs estereotipat que, passant pel sedàs de l'autora, es redueix a una simple *langue de bois*, una forma de

discurs polític representat amb connotacions disfòriques (Amossy i Herschberg-Pierrot, 2001: 121):

Ah! Quan jo penso que hi ha gent que tenen palaus i malbaraten milions sense tòrcer l'esquena ni sobre l'enclusa, ni sobre el teler, mentre pel carrer transiten famolers a dotzenes sense tenir on jaure, com si no fossin de carn i ossos mateix que els rics!... Sí, Quimeta, sí; digues lo que vulgues, En Palmella té raó; viuen de la nostra sang [...] Però un dia o altre arribarà la nostra, i llavors... fora contemplacions! Mal per mal, i que callin: que les paguin juntes! (Català, 1972: 537).

Enfront d'aquest discurs contrapoder, l'autora es posiciona al costat de Quimeta, «la pobra muller», qui adopta la veu del feminisme conservador: «Com t'has tornat, Peret! De tot això, en té la culpa l'anarquia i tots aquells disbarats que us vomita a l'orella el perdut d'en Palmella» (Català, 1972: 537). La dialèctica home/dona representa per tant l'enfrontament entre la revolució i la tradició. Aquesta és una situació que interpretem com una paradoxa, perquè és la dona qui representa en el seu discurs la defensa de la masculinitat hegemònica. Quimeta forma part del grup de dones que abans hem anomenat «filles d'Eco», és a dir, subjectes que a través del seu discurs fan un exercici d'enunciació en eco destinat a defensar un ordre de gènere en el qual, elles, ocupen una posició subordinada. L'actitud de complicitat que manifesta el personatge a través de les seues paraules ha estat identificada per Francesca Bartrina com una influència del pensament de Dolors Monserdà en la ideologia de Caterina Albert (2001: 43).

El pensament conservador, al qual hem fet referència abans, condiona el punt de vista amb què es construeix l'estereotip de l'obrer anarquista en la narrativa de l'escriptora empordanesa. Així, el personatge de Peret no sols és una masculinitat subalterna pel fet d'emprar un discurs contrapoder i dur a terme pràctiques subversives, sinó que principalment ho és per la valoració negativa que fa l'autora des d'un punt de vista ideològic. Fent al·lusió al concepte d'intersubjectivitat, en aquesta ocasió el component de classe influeix plenament en la valoració de l'estereotip per damunt del gènere. A més, Albert, en sintonia amb Monserdà,

invisibilitza l'existència de les dones obreres anarquistes, seguint una estratègia destinada a aïllar el moviment proletari, un fet que manifesta l'escassa força transformadora del feminisme conservador que defensa.

L'enfrontament entre la dona i l'home en relació amb l'obrerisme polític és una conseqüència dins de l'ordre de gènere imperant. Com hem vist, el discurs de Quimeta és una enunciació en eco, la repetició d'un argument que no prové d'ella mateixa sinó de la doxa en què participa. Les lògiques que s'activen en el raonament de la dona de l'anarquista connecten amb les metacreences que Bonino exposa en el seu treball al voltant de la masculinitat hegemònica: les creences són verdaderes i indiscutibles perquè pertanyen a l'ordre natural i la qualitat del contrari ha de ser rebutjada perquè és contranatural (2002: 17). Aquests raonaments es traslladen a la defensa de la divisió de les classes socials de l'era capitalista, situació que per a Quimeta és inalterable: «Així com hem trobat el món, l'haurem de deixar» (Català, 1972: 537). A més, i en relació amb les quatre creences principals sobre la masculinitat, la veu de la dona apareix en defensa del respecte al valor de la jerarquia, el qual no es pot qüestionar perquè es correspon a l'ordre natural de la societat.

L'estereotip de l'anarquista en l'obra de Caterina Albert apareix de nou en un altre conte vinculat amb un esdeveniment històric. El relat «Conversió», al qual hem fet referència quan analitzàvem la masculinitat hegemònica vinculada amb el discurs religiós, ens trasllada fins a la Setmana Tràgica de Barcelona per arremetre novament contra l'obrerisme. La visió estereotipada de l'obrer queda sintetitzada en aquest fragment en el qual es descriu el moment en què el protagonista entra a formar part d'aquest grup social: «Es cregué màrtir i heroi, somnià la creu i la glorificació... El posseïa, en fi, tal com a tota la joventut obrera de l'època, l'esperit de revenja i de domini, aquell radicalisme messiànic, forjat al foc de la utopia, que reclamava tots els drets i rebutjava tots els deures...» (Català, 1972: 820). En oposició, l'autora ens proposa el personatge del Germà Crisòstom, l'anarquista

redimit pel poder del fat, la pietat i la religió, fet que explica el títol de la narració apareguda en el volum *Contrallums*.

Tot i que en principi aquest relat no aporta informació nova respecte del conte «L'explosió», cal destacar la tasca que realitza l'escriptora amb la construcció del personatge masculí principal. Així, Caterina Albert opta per posar en pràctica les tesis del determinisme naturalista de Zola per edificar l'arc narratiu de l'estereotip. Com llegim en el següent fragment, el futur Germà Crisòstom prové d'un ambient marginal, i des de menut és ensinistrat en l'art de la delinqüència, fet que el conduirà necessàriament al cercle dels anarquistes:

En torbadora promiscuïtat d'edats i sexes amb els seus semblants i en fratermal convivència amb bèsties inferiors de tota mena, lliure l'instint en un ambient propici a tots els vicis i degeneracions, però lliure també en l'amplada dels horitzons l'esguard cobejós d'infinít i el cor assedegat d'aigües fresques i clares, arrossegà infectament la seva infància pels entorns del gran nucli, fins que un cop imprevisit de la fortuna encabí la família desarrelada en una barraca de suburbi, i d'arreplegadors escadussers de desferres, els convertí en drapaires d'ofici (Català, 1972: 818).

La visió determinista de la societat en relació amb l'ordenament de les classes socials ens condueix fins a *La plaça del Diamant* de Rodoreda i el context de la Guerra Civil. En aquest següent cas, la crítica al desafiament de la jerarquia prové de les relacions endogrups masculines. El senyor del guardapols empra el mateix argument que Quimeta en «L'explosió» per negar el sentit a la lluita de classes: «Des del primer dia que els anuncio que sense els rics els pobres no poden viure i que tots aquests automòbils amb què es passen els manyans i els paletes, els cuiners i els camàlics, els hauran de tornar omplint mesures de sang» (Rodoreda, 1984a: 449). De nou, a la justificació de l'ordre social com a ens natural inqüestionable s'afegeix la creença sobre la defensa del valor de la jerarquia. A més, l'argumentari en contra de la revolució va més enllà de les idees exposades adés per la dona. Cal sumar el desafiament a una altra de les creences citades per Bonino: l'autosuficiència prestigiosa. Així, segons el locutor, els proletaris no tenen dret a accedir a

determinats drets perquè no ho han guanyat seguint les regles del joc imposades pel capitalisme.

El cas del senyor del guardapols permet, també, presenciar el funcionament de la dialèctica de classes. En un moment donat, el personatge fa ús de la seua posició hegemònica enfront d'un home proletari, on a més s'activa un tòpic enllaçat amb la masculinitat:

Que la vol, vostè, la revolució?, va dir el senyor. No senyor, va dir l'home de la llet Sila. I ja empenyia el carretó amunt sense recordar-se que l'havien de pagar i el senyor el va fer aturar i el va pagar i li va dir que ja es veia que era una bona persona encara que fos un treballador, i l'home de la llet Sila li va dir, ja sóc vell... (Rodoreda, 1984a: 445).

En aquesta conversa cada personatge ocupa el lloc que li correspon en funció de l'ordre dictat per la masculinitat hegemònica. La constatació d'aquest fet, en un clima de revolució social que amenaça a subvertir l'ordre, fa que el senyor del guardapols empre una fórmula concessiva per descriure el seu interlocutor, un treballador, com a una bona persona. Aquesta oració concessiva apareix com a resultat d'un trencament sobre les expectatives que el subjecte té sobre la classe treballadora en un moment determinat. Quan el senyor del guardapols diu que «es veia que era una bona persona encara que fos treballador», hi és present un pensament implícit lligat a la doxa de la classe hegemònica. En clau de masculinitat, el proletari en peu de guerra és vist com a una subjectivitat subalterna que incompleix el respecte a la jerarquia.

La presència de les masculinitats vinculades a discursos i pràctiques contrapoder no sempre apareix representada des d'un angle negatiu. Al contrari, tant en l'obra de Maria Aurèlia Capmany com en la de Montserrat Roig trobem casos en què les posicions de subalternitat masculina esdevenen una força transformadora positiva. Per comprendre aquest canvi, en primer lloc cal recordar en quines coordenades ideològiques se situen aquestes dues autores. En el capítol sobre les biografies de les escriptores, assenyalàvem la relació estreta que s'establí entre l'escriptura i

l'experiència personal en tots els casos. A partir d'aquest posicionament, hem de relacionar la militància de Capmany en el PSC i de Roig en el PSUC amb la defensa dels discursos contrapoder. En segon lloc, hem d'analitzar els personatges en relació amb el temps que viuen. L'home progressista que retraten en el context de la República i la guerra apareix com una esperança per a la dona enfront de la tirania de la masculinitat tradicional. Aquest fet és possible perquè des de la dècada dels anys vint, a Espanya es començà a formular un nou model de gènere per a l'home, l'artífex del qual fou el doctor Gregorio Marañón (Aresti, 2010: 265).

En paral·lel a la conquesta de drets polítics promogut pel moviment sufragista, que va millorar la dèbil posició de la dona i va obrir una escletxa en la dicotomia públic/privat, durant la Segona República una nova forma de masculinitat va guanyar visibilitat. El nou model promogut per metges, advocats, periodistes i literats es proposà en oposició a la vella masculinitat ibèrica, ancorada al fals mite del Don Joan. Els corrents progressistes defensaven una ruptura parcial amb els pilars de la masculinitat hegemònica, especialment aquells que es relacionaven amb la visió positiva de la promiscuïtat. Enfront del model del Don Joan, veus com la d'Unamuno consideraven que el país havia de ser dirigit per «un buen número de liberales que se acuesten a las diez, no beban más que agua, no jueguen juegos de azar, y no tengan querida», mentre que el doctor César Juarros criticava la relació entre home i sexualitat: «dependencia establecida falsamente, pero establecida, entre la masculinidad y las victorias sexuales» (Aresti, 2010: 266).

Enfront de l'home que cedeix als instints, es proposa un model de masculinitat moderna, la del ciutadà republicà, intel·lectual, auster, responsable amb la família, treballador i moderat. A tall d'exemple, veiem aquest estereotip reflectit en una de les novel·les de Montserrat Roig, *Ramona, adéu*. Abans de conèixer a Joan Claret, la segona de la nissaga de les Ramones viu un romanç a l'estiu del 1934 amb Ignasi Costa, un jove burgès d'idees progressistes. Aquest personatge es caracteritza per posar en pràctica el concepte de dissensió, ja que el discurs contrapoder que empra emergeix des de l'autocrítica de la burgesia, la seua classe social. Així doncs, Ignasi

forma part de les capes intel·lectualitzades que assumeixen un posicionament alternatiu al que els correspon amb el seu endogrup (Piquer, 2012b: 539). En aquest fragment, en el qual Ignasi critica les formes d'oci de la seua classe, trobem els primers indicis d'aquesta dissensió: «Però l'Ignasi també es reia dels homes, que regaven els jardins, que es trobaven per anar al Casino de Sant Cugat, tot el dia enderiats amb els fabulosos campionats de golf-miniatura, que prenen l'aperitiu a la Floreta, o que feien una escapadeta de tant en tant a Barcelona» (Roig, 1981: 114).

De la relació amb Ignasi Costa, Mundeta Ventura en farà un cronotop idíl·lic, el qual pren forma amb el suïcidi de l'estimat i l'adveniment de la guerra. D'aquesta experiència, a més, la dona amplia els seus horitzons quant al pensament i les opinions que té com a dona de classe burgesa. La dissensió en què participa Ignasi es traspasa a Mundeta després de la seua mort, fet que la condueix a l'enfrontament amb les dones de la seua família, alinades amb el bàndol revoltat. Davant del discurs que mostra una visió negativa de l'estereotip d'home revolucionari, la protagonista hi respon amb un to dissident, enunciant en eco les paraules d'Ignasi:

Quan l'àvia [Ramona Jover] s'apassionava per les qüestions religioses i contava anècdotes d'anarquistes menjacapellans i cremaesglésies, i els qualificava de brètols, mals pares de família i poca-vergonyes, la mare [Ramona Ventura] li contestava que ella, l'àvia, no era ningú per desdenyar allò que desconeixia. I s'indignava encara més quan la tia Sixta explicava les terribles històries de crims de joves congregants atribuïdes a en Durruti i després als seus supervivents [...] Per què no creure, els replicava, que en Durruti havia estat un home de bé, equivocat o no, però que tenia uns ideals per lluitar? És que no érem nosaltres, continuava, els qui actuàvem amb estultícia i vulgaritat, com el fet de ballar a les estúpides festes que organitzaven els de la colònia de Valldoreix? (Roig, 1981: 124).

L'amor en temps de guerra i les relacions amb homes d'esquerres és un tema que aborden les escriptores fins al punt d'esdevenir un tòpic de la narrativa catalana posterior a la guerra. Així, en *La plaça del Diamant* trobem el romanç entre Julieta, l'amiga de Natàlia-Colometa, i un milicià. Aquesta situació apareix novament en *L'hora violeta*, en la qual Kati, la dona emancipada i rebel, troba un home digne

d'estimar quan coneix un brigadista durant la guerra, Patrick. Amb tot, l'amor que ens permet continuar amb l'anàlisi de les masculinitats subalternes relacionades amb el discurs contrapoder és el que trobem en la novel·la de Capmany, *Feliçment, jo sóc una dona*. En el seu viatge a través de la vida, Carola Milà es queda sola a Barcelona l'any trenta-sis, on viurà el seu gran amor de maduresa. Al pròleg del capítol dedicat a aquest episodi, la narradora en primera persona presenta el personatge de Benito Garrido: «L'atzar també va posar al meu davant l'home més bo que he conegut sobre la terra. El més bo, el més noble, el més valent. El més temerari també, per això la seva vida va ser tan breu» (Capmany, 1994: 299).

Si atenem el retrat que se'ns ofereix en un primer moment sobre Benito, comprovarem com les característiques que Carola li atribueix responen a les creences fonamentals sobre la masculinitat hegemònica, especialment a la idea de l'heroïcitat bel·licosa, ja que és definit com a noble i valent. Amb tot, hem de recordar l'existència de la lògica del tot o res, la qual desplaça el subjecte cap a posicions subalternes quan aquest incompleix alguna de les normes clau. En el cas de Benito, com en la resta de situacions en què l'individu fa ús d'un discurs contrapoder, hi ha un desafiament a la jerarquia, fet que és determinant a l'hora d'allunyar l'home d'una posició hegemònica.

Maria Aurèlia Capmany construeix el personatge a partir de l'estereotip de l'home revolucionari d'idees marxistes. Garrido és l'exemple del proletari amb consciència de classe, capaç de reconèixer els mecanismes de dominació que exerceix la burgesia sobre els treballadors: «Tens centenars d'anys més que jo. Ets filla dels amos tu, encara que no vulguis» (Capmany, 1994: 299). El seu llenguatge s'inscriu en el context de la Barcelona revolucionària de la guerra, en ple procés de municipalització dels habitatges, com la torre on viu Carola. La relació que estableixen els amants permet assajar la dialèctica entre classes, tot i que aquest contrast entre discurs i contradiscurs no arriba a ser del tot possible. Açò es deu al fet que la identitat de Carola és falsa, i per tant, Benito s'equivoca amb el diagnòstic que fa sobre la dona en l'anterior cita. En realitat, ambdós pertanyen a la mateixa

classe social, i a més la protagonista sap molt més sobre el funcionament del món del que ell s'imagina.

Aquest error en l'horitzó d'expectatives de l'home ens condueix a analitzar les relacions que s'estableixen entre els homes i les dones en un marc ideològic d'esquerres. Seguint amb el cas que ara estem analitzant, advertim que si bé Benito Garrido comparteix amb Carola una forma diferent d'establir una relació amorosa, fet que desafia una de les creences principals de la masculinitat hegemònica, mostra respecte de la seua interlocutora algunes expressions i actituds que palesen la seua posició de superioritat. A tall d'exemple, trobem aquests dos fragments:

[1] -Ho sento, petita -em va dir en Benito-. Però els vestits del teu home ens poden ser útils (Capmany, 1994: 308).

[2] -No et quedaràs amb mi per tendresa o compassió mai, m'ho jures?

Ell es va quedar quiet un moment i em va dir:

-Tant et costa ser lliure? Sempre que hi hagi una cosa més important que tu o que jo ens separarem. Ser lliure vol dir no haver de mentir (Capmany, 1994: 313-314).

El cas que veiem en la novel·la de Capmany es repeteix en algunes de les obres de Montserrat Roig, especialment en aquelles en què apareix el personatge de Jordi Soteres. Ell personifica en *Ramona, adéu* l'estereotip del jove universitari dels anys seixanta vinculat amb el moviment contestatari clandestí. Més endavant, en *L'hora violeta* n'apareix una versió més adulta, en la qual la identitat esquerrana és motiu de crisi. Si ens centrem en la primera part de la vida de Jordi, podem assenyalar un element d'intertextualitat entre l'obra de Capmany i Roig. Així, en el següent fragment, una cita en estil directe, veiem com el personatge empra un discurs paral·lel al de Benito Garrido:

Al cap d'una bona estona, deia: jo també faré de periodista. Però no dels que escriuen gasetilles i estan subjectes a un horari i a les idioteses del director de torn, no et pensis, jo seré dels que es passegen pel món, hi viuen, i després expliquen tot el que han vist.

Impregnar-me de l'ofici d'escriure, patir-lo com l'única cosa important de la vida, com en Pla. I afegia, sorneguer: segur que tampoc no has llegit res d'en Pla. No, contestava, però. Ui, me'ls conec molt bé, els teus peròs. Estàs amarada de literatura llatino-americana. Fixat'hi bé, petita: res del que portes a sobre no és teu, vull dir que et pertany a tu com als altres (Roig, 1981: 111).

D'aquest fragment extraurem dues idees principals. En primer lloc, tal com ha ocorregut en altres casos, el diàleg entre dona i home esdevé un motiu per representar la dialèctica històrica entre dominadors i dominats. Així, per als homes d'esquerres de Capmany o Roig, les dones són éssers alienats que practiquen un discurs construït a partir de la doxa, del pensament predominant. En segon lloc, en aquesta lluita l'home cau en la trampa de la masculinitat hegemònica, malgrat el seu posicionament subaltern. Si bé aquests personatges estereotipats tenen com a finalitat desafiar l'ordre jeràrquic del seu espai, ho fan sense qüestionar l'ordre en un sentit complet. Tal com defensa Piquer, «el hombre, en las novelas de Montserrat Roig, sea de izquierdas o de derechas, no deja de ser hombre y de comportarse de acuerdo con unos cánones previsibles» (2012b: 537). Per tant, el mot «petita» s'interpreta en ambdós casos com una marca d'interrelació que evidencia la creença de l'home en una jerarquia de domini del discurs androcèntric, en la qual la superioritat sobre la dona és un fet tan assumit que ni ells es qüestionen.

Aquesta troballa palesa, com avançàvem a l'inici de l'apartat, les debilitats estructurals de la crítica marxista a la qual se subscriuen les masculinitats subalternes portadores d'un discurs contrapoder. Com a resultat, podem començar a dibuixar el camí que travessarem en l'estudi sobre la masculinitat subordinada. Així, la posició d'home marginat existeix en relació amb un centre, del qual és expulsat o no té accés, i l'objectiu és en la majoria dels casos la seua conquesta. En aquest viatge, l'ascens més immediat és possible mitjançant la relació amb la dona, a la qual resulta fàcil subordinar gràcies a la doxa imperant.

6. 2. 2. La virilitat exiliada

Els estudis sobre l'exili amb una perspectiva de gènere i que paren esment a la qüestió de la masculinitat han començat a desenvolupar-se en els últims anys. Ha rebut especial atenció, sobretot, el canvi identitari dels homes que cercaren refugi en el Mèxic governat per Lázaro Cárdenas. Entre d'altres, podem aproximar-nos a través d'una perspectiva general amb el treball d'Elena Díaz Silva, titulat «Entre la derrota y el exilio en México: ¿una masculinidad en crisis?» (2016), i des d'una perspectiva més específica amb l'article d'Iker González-Allende «El ex-hombre: masculinidad y exilio en la poesía de Juan José Domenchina» (2014). En ambdós casos es dibuixa la identitat del subjecte masculí com una dimensió en crisi, provocada pel trencament del binomi home-pàtria.

En el nostre estudi abordarem aquesta crisi identitària dirigint el focus d'atenció sobre els exilis interiors. Entre els objectius establerts, ens proposem d'establir una definició de masculinitat adequada per entendre el paper de l'home en l'exili, en el context concret de la postguerra espanyola. Després, analitzarem com les escriptores integren aquesta faceta del gènere en la seua novel·lística. Concretament, treballarem al voltant de la narrativa de Montserrat Roig, dedicant una atenció especial als casos d'exili interior que són presents en bona part de la seua producció, com ara *El temps de les cireres*, *L'òpera quotidiana* o *La veu melódica*.

En primer lloc, pararem atenció a alguns dels elements que destaquen els articles que hem citat adés. En el primer article, «Entre la derrota y el exilio en México: ¿una masculinidad en crisis?», Elena Díaz Silva estudia les transformacions que les identitats masculines experimentaren arran del seu exili. Les seues aportacions més destacables fan palés el pas d'un tipus d'home més progressista cap a un de més conservador. D'aquesta manera, hi subratlla que des dels anys vint fins als anys republicans, es va suggerir una forma de masculinitat, promoguda per veus com Gregorio Marañón, que promovia valors com l'austeritat, l'autocontrol, la responsabilitat familiar, el treball, la moderació sexual i la monogàmia. (Díaz, 2016: 7). A partir de la derrota i consegüent exili, però, aquesta nova masculinitat més

cívica i racional es va veure desplaçada per una versió molt més tradicional, denominada *breadwinner model*.

Quant a l'article «El ex-hombre: masculinidad y exilio en la poesía de Juan José Domenchina», en aquest el seu autor, Iker González-Allende, estudia l'obra de l'escriptor amb la finalitat d'identificar aquells aspectes que es relacionen amb un canvi de situació sobre el subjecte, des de posicionaments associats a la masculinitat hegemònica fins a d'altres de subalterns. El treball de González-Allende es fonamenta en els estudis previs realitzats al voltant dels processos migratoris i la identitat. La teoria principal que es formula proposa que, donat que el gènere és relacional i es troba ancorat a un context cultural, el canvi d'espai suposa una crisi identitària que, entre altres aspectes, té un impacte sobre la visió de la pròpia masculinitat. Arran d'aquest raonament, l'autor de l'article troba en el gir cap a una masculinitat més tradicional, el *breadwinner model*, una mena de mecanisme de defensa que tracta de constituir un refugi identitari (González-Allende, 2014: 435).

L'escriptora de Barcelona, filla de l'Eixample i de la postguerra, ens ofereix en l'interior de les seues pàgines el relat dels derrotats, dels individus que sense deixar arrere la seua terra van experimentar l'exili al llarg de quatre dècades. La major part de les seues novel·les ens ofereix múltiples casos de masculinitats afectades per aquest procés de ruptura identitària, com hem assenyalat anteriorment. Al contrari dels articles que hem citat, els personatges de Roig experimenten un conflicte existencial que no ve provocat pel distanciament físic de la pàtria, sinó per un canvi polític, la dictadura, que suposa, amb tot, un trencament amb l'entorn des d'un angle significatiu: la cultura. Per tant, amb el canvi de paradigma les masculinitats engeguen un procés de crisi que tracta de ser solucionat a través de diferents camins.

La primera obra que analitzarem és *El temps de les cireres*. La narració s'ambienta, almenys la major part, en els anys setanta, emprant un enfocament múltiple que recau sobre els membres d'una família burgesa de l'Eixample, els Miralpeix. El personatge al qual pensem atenció és Joan Miralpeix, el pare de la

protagonista, Natàlia. En l'actualitat, Joan és ja un home gran, víctima de la demència senil i els traumes viscuts en el passat, és a dir, el conflicte bèl·lic, la pèrdua de la seua dona Judit i la ruptura amb la seua filla. Mitjançant el recurs de l'analepsi, l'escriptora va completant les parts del trencaclosques i ens ajuda a entendre els motius pels quals el personatge ha acabat deteriorant-se tant. Així, anteriorment a la guerra trobem un Joan que respon a l'estereotip del model d'home republicà, intel·lectual i amant de la cultura (Aresti, 2010: 167). Els seus millors records giren entorn d'un cronotop idíl·lic, un paradís perdut, l'Ateneu Enciclopèdic Popular: «Els amics de la penya i en Joan Miralpeix... Quan sortien de l'Enciclopèdic, anaven a prendre l'aperitiu i no paraven d'enraonar [...] Discutien d'un món que somiaven diferent» (Roig, 1995: 166).

El conflicte bèl·lic apareix dins del relat de Joan Miralpeix com un motiu de ruptura i destrucció. Per començar, ens assabentem de l'empresonament del personatge en el camp de concentració de Betanzos. Aquesta experiència desencadena un canvi de posició del subjecte, un desplaçament que mou l'individu de l'hegemonia a la subalternitat. A Betanzos, les múltiples facetes identitàries de l'home entren en crisi, especialment aquella que deriva de l'entrecruament entre la faceta identitària de gènere i la de nacionalitat (Reeser, 2010: 171). A tall d'exemple, és significatiu el fet que, en el camp, es veu forçat a redactar les cartes a la seua dona Judit amb una llengua aliena, el castellà. Aquesta substitució només serà una avantsala del procés de transformació que experimentarà el personatge en acabar la guerra:

Calia deixar ben endarrere els aires que els havien dut tantes desgràcies. Calia regirar el pensament, calia començar a parlar d'una altra manera, vestir-se com ells volien [...] 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, «i tanmateix, és clar que hi ha Déu». 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 res (Roig, 1995: 165).

Davant de la negació de la seua identitat com a home i de la pèrdua de la posició hegemònica, el personatge ha de decidir entre ser un *outsider* o adaptar-se al nou context plenament. En el marc de la repressió immediata de la postguerra, i després de passar tres anys en el camp de Betanzos, Joan Miralpeix triarà situar-se en una posició intermèdia, la de l'exili interior. En aquesta nova ubicació, el personatge adopta el model del *breadwinner*, i converteix la llar i la família en un refugi per resistir els anys de la postguerra. Des d'aquest punt de vista, cal destacar el rol de la seua dona, Judit, la qual es veu obligada a adoptar, no sense disgust, el seu nou paper com a àngel de la llar per tal de fer més fàcil el del seu marit. Adés, en els anys de la República i la guerra, Judit aspirava a tenir una vida diferent, basada en una nova forma de feminitat: «Estic segura, escrivia la Judit a en Joan, que si guanyem la guerra la nostra vida serà molt diferent. Jo treballaré» (Roig, 1995: 185). Aquest procés, l'adaptació de l'home i la dona de manera coordinada, ens serveix per a entendre el caràcter relacional del gènere.

Una altra obra de Montserrat Roig en què la casa funciona com a espai per a la preservació de la identitat és *La veu melódica*. Amb la seua última novel·la, l'autora ofereix la seua narració més imaginativa, farcida de símbols i dotada d'un gran lirisme. El text s'inspira, parcialment, en *El llibre de Job* i en el mite de Tifó, amb la finalitat de relatar la història de l'Espardenya, un xic nascut durant els anys de la guerra i que viu isolat del món exterior sota l'aixopluc del paradís ideat pel seu avi/pare. Com constatem, l'autora visita de nou un dels tòpics més recurrents de la seua narrativa, el trauma dels derrotats patit durant la postguerra. D'aquesta manera, a través del tema de l'enfrontament entre l'individu fràgil i la societat, Roig aborda des d'un enfocament molt creatiu el trauma dels perdedors. L'avi/pare d'Espardenya s'inventa un món hermètic per a protegir-lo com a negació al franquisme: «Per a tu -va fer- construiré un petit paradís. I totes les veus que hi sentiràs, et seran melódiques» (Roig, 1987: 15).

El personatge, per tant, que atrau el nostre interès en aquesta obra és el progenitor de l'Espardenya, el senyor Malagelada. L'home que ens presenta

l'escriptora com a creador d'un xicotet univers clos s'inspira novament en el model de la nova masculinitat nascuda en la dècada dels vint: «El senyor Malagelada tenia idees republicanes, però no era un home d'acció. Havia conegut món i, de jove, havia pensat fer-se poeta» (Roig, 1987: 15). Posteriorment a la guerra, opta per tancar-se a casa amb el seu net i Dolors/Letícia, la majordoma, i amb les rendes que guanya de la venda de les propietats té prou per a viure i «oblidar-se de tot el que passava al carrer» (Roig, 1987: 16). En aquesta ocasió, ens trobem davant d'un *outsider*.

La negació de la realitat en acabar la Guerra Civil constitueix la pedra angular de l'arc narratiu del senyor Malagelada. L'única via per garantir la seua posició com a home hegemònic resideix a edificar el seu propi univers dins dels límits de la casa. En aquest entorn, el personatge construeix la seua pròpia jerarquia, on ell ocupa la cúspide. El gènere, performatiu i relacional, fa segura la seua hegemonia emprant les relacions de dominació entre els individus. En l'univers d'aquest individu atrapat en l'exili interior, la resta de persones ocupen un esglaió inferior, tant els homes com les dones. La dominació externa, és a dir, la que s'exerceix sobre la dona, la veiem aplicada sobre Dolors i la resta de figures femenines que contracta per assegurar la bona educació de l'Espardenya. És significatiu, especialment, el detall de canviar el nom a totes les mestres, les quals passen a anomenar-se amb un nom comú, Mònica, que vol dir «dona solitària». El patró és el mateix en el cas de l'hegemonia interna, és a dir, la que es dona entre els homes, perquè hi depenen del senyor Malagelada per raons econòmiques: «Buscava els pocs amics que li quedaven, els que no havien marxat a l'exili o els que n'havien tornat poc temps després [...] Pensà de pagar-los de manera esplèndida, sabia que vivien escurats» (Roig, 1987: 24).

L'element, però, més rellevant d'aquesta negació de la realitat rau en l'argument principal de l'obra: el senyor Malagelada inventa un món paral·lel per al seu fill/net, en el qual mai no han existit ni la guerra ni la repressió. Certament, Roig ens proposa en *La veu melódica* una història amb tocs d'ucronia a xicoteta escala: «Això és el que vull que ensenyeu al meu net. Vós li fareu llegir les grans obres de la nostra literatura, però no li parleu de la prohibició. A casa nostra, no s'ha perseguit ningú i

la nostra llengua ha restat intacta» (Roig, 1987: 24). Per tant, l'Espardenya creix sense ser conscient que la seua identitat, la dels derrotats, el condemnaria a la subalternitat en cas de trobar-se a l'exterior. De fet, i de manera metafòrica, a causa de la seua lletjor física el pare/avi opta per amagar tots els espills de la casa per evitar que ell s'hi veja tal com és. Per aquest motiu, quan, arribat a l'edat adulta, l'hereu decideix conèixer el món i iniciar els estudis a la universitat, el senyor Malagelada el posa enfront d'un espill per primera vegada.

A partir d'aquest fet, l'Espardenya comença el seu particular viatge als inferns, adoptant el rol dissident d'aquell que no és conscient de les seues conseqüències: el rebuig dels altres, convertit en violència i repressió. Aquest és un cas particular d'exili interior, ja que a causa de la tasca del seu pare/avi, no és conscient que ocupa una posició subalterna en societat, i aquesta és justament la força que l'impulsa a lluitar per causes justes davant de la passivitat dels altres estudiants. Així, enfront de les crítiques fetes per part d'un dels tutors del jove, el senyor Malagelada hi respon de la següent manera:

El meu net no tenia per què conèixer segons quines coses. Potser, a la llarga, l'haurien acceptat en una escola. Però només li haurien dit que mentides. Li haurien ensenyat a ser hipòcrita, i feble. Li haurien traspasat l'esperit dels derrotats, dels que s'han deixat sotmetre. Ara ell sap d'on ve (Roig, 1987: 43).

L'última de les obres que emprarem per a aquest estudi serà la novel·la *L'òpera quotidiana*. Aquest relat, orquestrat com si fora una òpera, s'ambienta a principis de la dècada dels huitanta i ens presenta una galeria de personatges prou pintoresca. El tenor d'aquesta *Traviata* de l'Eixample és Horaci Duc, un home abandonat per la seua dona i carnisser en l'atur que lloga una cambra en la casa de la vella Patrícia Miralpeix. Des del començament, el seu relat esdevé un misteri per al lector, fins que a poc a poc, a través de les confessions amb la llogadora, la seua història se'ns revela. Així és com coneixem que, malgrat el trànsit dels anys, el senyor Duc és un home que

viu en l'exili interior, fet que el condemna a ocupar una posició subalterna en la jerarquia de la masculinitat.

En el passat, i més endavant en el present, veiem com tots els esforços del personatge per passar pàgina al trauma de la derrota impliquen assolir el paper del Pigmalió. D'aquesta manera, Montserrat Roig ens mostra, a través del perfil psicològic del seu personatge, un exemple representatiu del caràcter relacional del gènere. En la seua primera relació amb una jove d'Andalusia, Maria, el senyor Duc es proposa el repte de transformar-la en una «autèntica catalana»:

Durant el primer any de casats, vaig ensenyar a la Maria a escriure bé en català. A la nit, em preguntava, amor, s'escriu amb hac o sense? I ho deia de per riure, li feia molta gràcia que l'*hache*, en català, es digués hac. Li feia fer deures. Els escrivia en una llibreteta de paper quadriculat. Treia la llengua com una nena, se la mossegava mentre feia els exercicis. I així va ser com vaig convertir la Maria en una autèntica catalana. Jo, tot sol, ho havia fet [...] He convertit una xarrega analfabeta en una catalana instruïda (Roig, 1991: 62).

El malson del Pigmalió es produeix quan la dona, la seua Galatea, s'introdueix en l'activisme clandestí i comença a actuar seguint els seus propis ideals. Les expectatives de l'escultor, és a dir, fer de la seua dona una extensió de si mateix que li permeta ocupar la posició d'home hegemònic, no s'acompleixen, i, per tant, es produeix el fracàs del personatge. Observem, a més, un patró que es repeteix en relació amb la concepció de la casa com a espai de negació davant la realitat de la postguerra: «A casa, la Maria i jo vam crear un paradís [...] Com si no hi hagués hagut una guerra, com si no hi haguessin derrotats» (Roig, 1991: 55). Però, l'element més remarcable del relat és la consciència que el personatge té sobre si mateix. Així, a l'acabament de la narració, el carnisser conclou la seua confessió amb una visió clarivident sobre el perquè del seu empeny d'exercir el rol del Pigmalió:

La culpa, la tenen ells. Ells, que m'obligaren a representar un paper des que he nascut, que em forçaren a tenir valor [...] Ells, que van fer befa de la llengua que parlava, que l'enaltiren tot esclavizant-la, que ens compel·liren a fer d'herois i de màrtirs sense ser-ne, que em

llançaren a la fidelitat, a tenir una fe que no tenia, ells, que em portaren a convertir la Maria en una altra dona, a no saber-la estimar com ella era, a transformar-la, a fer-la tornar a néixer per mostrar, només que aquesta terra no morirà mai. Ells, que no m'han deixat ser home, sinó una deixalla, deixalla, seré, pols i cendra, pols i cendra» (Roig, 1991: 172-173).

Al llarg d'aquest trajecte per les novel·les de Montserrat Roig hem pogut detectar diferents casos d'exilis interiors relacionats amb la qüestió de la masculinitat. Joan Miralpeix, el senyor Malagelada, l'Espardenya i Horaci Duc són exemples representatius de la vinculació indissociable entre les diverses dimensions de la identitat. Concretament, hem parat esment al conflicte sorgit entre la identitat de gènere i la identitat nacional, un tàndem que, en funció de la posició del subjecte, pot comportar un desplaçament de l'individu de l'hegemonia a la subalternitat.

Per una banda, la idea que cal subratllar és que la masculinitat hegemònica és una aspiració i una constant que configura la pedra angular dels personatges de l'obra narrativa de Roig. La Guerra Civil i el posterior procés de repressió de la identitat catalana per part del règim condiciona aquest desplaçament des del centre fins als marges. En els personatges analitzats, la negació d'una identitat masculina, catalana i republicana implica una alienació de l'individu. A partir d'aquesta negativa, tractaran de recuperar la posició hegemònica en tots els casos fent ús de diferents vies.

Per una altra banda, els intents per moure's dels marges al centre posen en relleu els mecanismes que utilitza el sexe/gènere masculí per garantir la seua situació de poder. Així, cal que destaquem la qüestió espacial. En les històries que hem mostrat, la llar apareix com un refugi, un entorn clos amb què es tracta d'evadir la realitat mitjançant la construcció d'un petit univers, el qual s'organitza a través d'un sistema jeràrquic que situa l'home en la part més alta. Aquest fet és possible gràcies al caràcter relacional del gènere. Ho hem vist, d'una manera més clara, en el cas d'Horaci Duc, qui aspira a ser hegemònic a través de la subjugació de la seua dona seguint el mite de Pigmalión. El caràcter relacional es fa palés, d'una manera diferent,

en el cas de Joan Miralpeix, qui opta per fer un gir cap a un tipus de família més tradicional, dins la qual la dona, Judit, desenvolupa el paper de l'àngel de la llar, mentre que l'home adopta el rol del *breadwinner*.

6. 3. *La masculinitat absent*

El recorregut que hem realitzat fins ara al voltant de la masculinitat subalterna ha mostrat com aquest joc de posicions funciona en relació amb el fracàs respecte de l'horitzó d'expectatives generat per la masculinitat hegemònica. La creença que ha exercit un paper essencial en aquest joc de contraris i absoluts ha estat la manca de respecte a la jerarquia endogrupal, és a dir, entre els homes. Si ampliem el camp de visió, però, veurem que hi ha altres formes de marginalitat, les quals es relacionen amb altres de les creences enumerades per Bonino. En aquest apartat, ens ocuparem de les identitats subordinades que ho són pel fet d'incomplir les lleis de l'autosuficiència prestigiosa i l'heroïcitat bel·licosa.

Si atenem la lògica que genera les dicotomies en aquests àmbits, veurem quines són les possibilitats que aquesta ens dibuixa per continuar amb l'anàlisi. Respecte de l'autosuficiència prestigiosa, citàvem: potent/impotent, exitós/fracassat, dominat/dominant, admirat/menyspreat o eficaç/inútil. Quant a l'heroïcitat bel·licosa, trobem: fort/dèbil, dur/fràgil, valent/covard, triomfador/derrotat (Bonino, 2002: 18). A partir d'aquestes definicions, hem considerat adient parlar de la virilitat absent, és a dir, una forma de subjectivitat masculina que no aconsegueix les expectatives culturalment assignades a la seua biologia. Amb aquesta proposta, hem organitzat aquest apartat en dues seccions. En primer lloc, en «Marcats per l'estigma» veurem la relació establerta entre identitat masculina i malaltia a partir de les teories d'Erving Goffman. En segon lloc, en «Les edats de l'home» analitzarem el canvi de posició dels subjectes en funció de les etapes vitals dels personatges.

6. 3. 1. Marcats per l'estigma

Els personatges que analitzarem en aquesta secció són, amb molta probabilitat, els que ocupen una posició més subordinada i menys mòbil. De fet, els considerarem des del punt de vista de la masculinitat marginada, ja que, si bé assenyalàvem que Connell emprà aquesta categoria per a abordar el problema específic de la discriminació racial, Goffman situa en un mateix àmbit la problemàtica del defecte físic o mental. Així doncs, l'autor parla sobre tres classes d'estigma: en primer lloc, les abominacions corporals, és a dir, les deformacions físiques; en segon lloc, els defectes de caràcter de l'individu, amb una llarga llista que abasta les pertorbacions mentals, la manca de voluntat, les passions extremes, creences falses, la drogaddicció, l'homosexualitat i els intents de suïcidi; i en tercer lloc, els estigmes tribals, tant de la raça, com de la religió o la nacionalitat (Goffman, 2006: 14).

El concepte d'estigma prové del grec antic i feia referència als signes corporals amb els quals s'indicava un tret negatiu sobre la moralitat d'un individu, una mena de càstig que facilitava la vida dels altres i regulava les relacions que havien d'establir-se amb l'assenyalat. En l'edat mitjana, però, el significat es va desplaçar cap a la idea de pertorbació física. Actualment, el terme manté aquests dos significats, tal com recull el diccionari de l'AVL: «[2] Marca feta sobre la pell amb ferro brusent com a signe visible d'infàmia o esclavatge», «[9] Síntoma o signe morbós persistent característic d'una malaltia constitucional i hereditària» i «[10] Taca, cicatriu o impressió en la pell» (DNV, 2020).

Com podem observar, el concepte refereix a un aspecte físic que comporta una avaluació moral sobre l'individu portador. Així, té una funció com a indicador d'informació social, i a diferència dels símbols d'estatus i de prestigi, els símbols d'estigma degraden la identitat. Goffman classifica aquest element identificador en tres categories diferents: signes congènits, presents des del naixement, com el color de pell; permanents, com cicatrius de ferides que es produeixen al llarg de la vida i que són irreversibles; i ni congènits ni permanents, com els cabells rapats, els quals creixeran passat un temps (2006: 61). Però, l'estigma no sempre és visible ni llegible

a través del cos. En aquest sentit, l'autor parla dels individus desacreditats i els desacreditables. Els primers no poden escapar de l'avaluació dels altres perquè l'estigma es manifesta de manera visible. En canvi, els segons, els desacreditables, poden fer passar desapercibuda la seua marca, fet que tindrà un efecte determinant sobre la seua forma de relacionar-se amb els altres.

Després d'aquest contacte inicial amb el concepte teoritzat per Goffman, veurem com interactua aquest element amb la masculinitat a través de diversos personatges. Començarem, com hem fet fins ara, abordant un dels personatges de Caterina Albert. El recorregut troba el seu punt de partida en el primer relat publicat per l'escriptora empordanesa, «En Met de les Conques». El protagonista és qui dona el títol al conte, un jove nascut en el si de la pobresa i la marginació social. Emprant la tècnica de construcció de personatges de Zola, l'autora ens presenta a Met, fill d'una nissaga de dones solitàries i desgraciades que porten amb elles la marca de l'estigma: «En un casalot mig enrunat [...] hi vivien les Conques, mare i filla, amb anomenada de bruixes, l'una viuda, vella i malcarada, i l'altra fadrina, de trenta anys passats, xarxona i aspra, amb un plomall de bigoti [...] i una espatlla que la feia anar tota torta i entregirada» (Català, 1972: 432). L'estigma, doncs, és present des d'abans del naixement del protagonista, i serveix com a antecedent en la construcció del personatge, només que en lloc del determinisme, l'autora hi aplica el fat, sempre inexorable.

El mal que marca Met des del principi té un caràcter sobrenatural. Així, enfront de la inesperada maternitat d'una dona marginada per la seua lletjor, el poble lliga caps i considera que l'origen del nadó és la bruixeria: «No mancà qui, veient aquell fill eixit de trasantó, tan misteriosament, se persignés, sentint passar per son cervell, com un llampec atzarador, la idea de l'íncubus» (Català, 1972: 433). Aquest aspecte ens permet connectar de nou amb l'elaboració teòrica de Goffman al voltant del concepte. Així, hi assenyala que l'estigma construeix una ideologia per explicar la inferioritat del no normal, i que a partir del defecte, s'atribueixen més imperfeccions, fins i tot sobrenaturals (Goffman, 2006: 15-16). En aquestes situacions, es veu el

defecte com un càstig, fet que justifica el menyspreu amb què es tracta l'individu, un aspecte que veiem reflectit en el següent fragment del conte:

La gent, al passar, se'l mirava de cua d'ull, sense arrimar-s'hi, com si fos un animaló empestat; i les mares, receloses, prevenien contra d'ell els seus fillets, inspirant-los fàstic i por envers la pobra criatura. Quan fou una mica grandet i tractà d'acostar-se a les demés, aquestes l'escopien, li feren llengots, li cridaren malnom, tirant-li fang o pedres tot fugint d'ell i guardant-se com d'escaldar-se de tocar-lo ni amb el cap del dit (Català, 1972: 433).

La presència de l'individu estigmatitzat es mostra en la seua versió més extrema en el relat proposat per Caterina Albert. Com a drama rural, el tractament d'aquesta mena de personatges és clau i una constant en la producció literària de l'escriptora. A través de l'estigma s'hi aborda el conflicte entre l'individu i societat, present en les grans novel·les del modernisme català. Els individus isolats aclaparen el protagonisme de les narracions, i amb les seues actituds podem connectar amb el fil teòric de Goffman. En general, podem trobar dues vies per a resoldre el conflicte del personatge modernista: la lluita o la rendició. En el primer grup hem de situar a la Mila de *Solitud*, un ésser marcat pel vitalisme de Maragall i la voluntat de Nietzsche. L'heroïna d'Albert lluita fins al final de la novel·la per sobreviure en un món masculí, fins que a «La davallada» decideix abandonar el seu marit per començar el seu propi camí, malgrat la solitud. En el segon grup trobem al Josafat de Bertrana i al rector de Casellas, dues ànimes preses pel nihilisme i per un ambient decadent que acaba engolint-los.

Al fil d'aquestes possibilitats, és com connectem amb la teoria sobre l'estigma de Goffman. Per a l'autor, l'individu marcat per aquest signe té diferents possibilitats per conviure amb ell. Enfront del rebuig social, la persona pot intentar corregir l'origen de l'estigma, sempre que la correcció siga possible; també pot posar en pràctica l'aprenentatge distorsionat, duent a terme activitats que se suposen impossibles per a aquests; finalment, pot trencar amb la realitat i fer una lectura no convencional de la seua identitat social. Habitualment, però, el més comú és que

l'estigmatitzat acabe assolint la seua posició marginal i accepte aquesta ideologia, contribuint amb pràctiques i discursos que sustenten les mateixes creences (Goffman, 2006: 17). Aquesta darrera actitud és la que presenta Met de les Conques: «Les primeres vegades plorava desoladament; després s'hi acostumà, i al capdavall va trobar-ho una cosa natural» (Català, 1972: 433).

Una volta elaborat el retrat sobre el personatge a través de l'estigma, l'autora fa un tomb en la narració per convertir-la en un relat iniciàtic que conclou amb la mort del personatge i la impossibilitat d'ascendir al cel. En aquest procés, destacarem el canvi que experimenta Met arran del descobriment de la religió durant la Quaresma. Després d'assistir a un sermó realitzat per un predicador, el qual ocupa una posició hegemònica, el personatge creu haver trobat el seu lloc al món, malgrat que la «llavor espiritual misteriosa [...] havia germinat, per atzar, en terror impropï» (Català, 1972: 436). Met el veu com a un pare, una figura masculina que funciona com a referent i que ell no ha tingut, ja que ha viscut tota la vida en un entorn femení. A més, el protagonista s'emmiralla en la figura de Jesús, el messies, «l'Home-Déu», el propòsit del qual és «exaltar els humils i mesquinets, per a rebaixar els poderosos i ensuperbits» (Català, 1972: 435).

Amb aquestes dades tractarem de relacionar la masculinitat hegemònica amb les idees sobre l'estigma de Goffman. En conjunt, ambdues teories raonen al voltant de la cognició social i la manera amb què els individus regulen les seues relacions. Les reflexions sobre l'estigma es construeixen al voltant de la noció d'estereotip i les interaccions entre endogrup i exogrup. En aquest context, l'estigma funciona dins d'un marc contextual concret per identificar els individus que culturalment han de ser llegits com als exclosos. A partir d'aquest coneixement, tant els anomenats normals com els defectuosos compten amb una mena de llibre d'estil que els indica com actuar. Veiem, per tant, que la funció de l'estigma respon a les mateixes necessitats que predica la masculinitat hegemònica, i ambdues connecten perquè s'abeuren en unes mateixes creences i ideologies. Com a resultat d'aquesta

interseccionalitat, trobem que l'home marcat per l'estigma ocupa una posició marginal dins de l'ordre de gènere establert.

Conclourem l'anàlisi sobre el personatge de Met amb algunes reflexions. Per una banda, el sentit que troba el protagonista del relat a la seua vida a través de la figura de Jesucrist, es pot interpretar a través del caràcter relacional del gènere. Així, Met, com a personatge subaltern, troba, primer en el predicador i després en el messies, la figura hegemònica a la qual pot subordinar-se. Per una altra banda, si atenem a la terminologia de Goffman, veurem com funciona aquest caràcter relacional del gènere en connexió amb l'estigma. L'autor parla de dos tipus de relacions positives al voltant de l'individu marcat pel defecte, unes establides entre iguals i altres amb la figura del savi. Aquest últim és, segons el teòric, aquell individu enfront del qual el marginat no ha d'averkonyir-se del seu defecte. D'aquesta manera, la persona amb un estigma és tractada com una persona corrent, un fet que desafia les normes regulades per l'estereotip. En el relat de Caterina Albert el savi és representat pel predicador, en qui troba «la ventura de trobar una ànima amorosa que deixava arrimar-se sense desdeny ni mofa a sa pobra animeta desemparada i solitària que inconscientment pidolava conhort i escalfor» (Català, 1972: 434).

Continuarem el recorregut a través de l'obra de les escriptores seleccionades per veure més casos. La següent parada la farem en la primera novel·la publicada per Maria Aurèlia Capmany, *Necessitem morir*. Escrita a l'acabament dels anys quaranta, i després d'haver de combatre la censura, la novel·la s'identifica molt bé amb el corrent de l'existencialisme que prepondera en la narrativa dels anys cinquanta a l'estat espanyol. D'aquesta manera, ens trobem enfront d'una obra d'introspecció, amb una atmosfera tancada al voltant d'una casa i d'una família plena de secrets. Quant als personatges, la novel·la és protagonitzada per Georgina Desmoulins, una dona sense identitat que només molts anys després descobreix que és fruit d'una relació fora del matrimoni.

Òrfena, doncs, de pare i de mare, Georgina troba en les persones que l'envolten els substituïts. Mentre el rol de la mare recau en Magdalena, la cuinera, el paper del

pare el troba en la figura del seu preceptor, el senyor Ezequiel Echevarria. És a través d'aquest com coneixem a Xavier Sòria, l'home de l'estigma, un personatge secundari que, malgrat tot, ens permet continuar aprofundint amb el concepte de Goffman. Aquest hi apareix mitjançant un flashback, un record d'Echevarria causat per un conflicte amb el seu deixeble. Així és com descobrim que Sòria fou el seu primer alumne, després que decidira abandonar la carrera al seminari. Les primeres paraules ens presenten el jove amb estigma amb les següents paraules: «És un noi malalt. No, no és un idiota, ni un que fa cura de repòs; és simplement un ésser inclassificable» (Capmany, 1982: 70). La seua malaltia sembla, per tant, desconeguda, però l'impedeix de tota activitat i autonomia, un element que connecta amb les creences sobre la masculinitat hegemònica. Sòria se situa, malgrat el seu estatus burgès, en un espai allunyat del poder, perquè és una persona dependent. Trenca, així, amb l'autosuficiència prestigiosa, i en conseqüència, és un subjecte contaminat per la feminitat, com palesa la prosopografia del malalt: «Xavier mirava per la finestra, i el seu perfil, dolorós, femení, es retallava sobre la llum blanca» (Capmany, 1982: 71).

El tret més fonamental, però, de la lectura que fem sobre aquesta figura estigmatitzada és la relació que hi estableix amb el seu preceptor. Tal com exposa Goffman, l'estigma funciona com un signe amb funcions de cognició social que regula la relació que s'estableix amb el portador del defecte i que, de retop, afecta sobre la identitat del subjecte en qüestió. Així doncs, en un primer moment, Sòria tracta de resistir-se a ser tractat com a un invàlid per part del senyor Echevarria, fent-se servir de la seua posició superior de classe: «Em queixaré – va dir Xavier, com si aquesta idea l'hagués asserenat–; el despatxaran». Amb tot, des del primer moment, el preceptor ocupa una posició avantatjada: «–D'acord, però això serà quan haurem arribat a lloc, entesos? [...] I ell, Ezequiel, procurava no mirar-se'l, perquè va endevinar que no calia fer abús d'aquella petita victòria» (Capmany, 1982: 72).

El senyor Echevarria treballa a cura del malalt durant sis anys. Al llarg de tot aquest temps, destaca la manera amb què enfoca la problemàtica de l'estigma, una

actitud que és reconeguda des del primer moment per part de Xavier: «Potser ho va endevinar o potser no, però Xavier descobria amb sorpresa que en la manera com miraven aquells ulls no hi havia ni compassió ni fàstic, ni indiferència; era una manera de dir-li: "Qui ets tu? Vull saber-ho, entens?" Ningú no s'havia preocupat de saber-ho» (Capmany, 1982: 72). Veiem, doncs, que Ezequiel tracta d'aproximar-se al malalt tractant d'ignorar l'estigma, sent aquesta una de les possibles conductes identificades per Goffman (2006: 25).

Quant a Sòria, cal veure com viu la seua pròpia identitat i com reacciona al tracte especial del seu preceptor: «Quina por, com una cosa desconeguda i rara que li oprimia el pit, que li donava desig de plorar, de donar-se!» (Capmany, 1982: 73). Així, veiem que s'hi produeix un trencament amb l'horitzó d'expectatives, perquè l'estigmatitzat està acostumat a una lectura sobre el seu cos de caràcter disfòric, i no a un tractament humà que hi mire més enllà del defecte. Siga com siga, el que sí que queda reflectida, tal com descriu Goffman, és la consciència per part de Xavier de ser una molèstia, un subjecte la interacció amb el qual resulta un inconvenient. Així, els individus amb un estigma acostumen a facilitar les relacions amb els subjectes normals tractant d'alleugerir el seu problema, demostrant que es viu el defecte amb naturalitat (Goffman 2006: 138). Veiem aquest comportament reflectit en algunes ocasions, com ara aquesta: «Somreia quan el veia entrar, i era dolorós perquè semblava que s'esforcés per somriure» (Capmany, 1982: 74-75).

Finalitzarem el trajecte a través de les masculinitats marcades per l'estigma veient alguns casos en la literatura de Montserrat Roig. Tal com recollíem en el capítol biogràfic, en la seua faceta periodística l'escriptora barcelonina es va decantar per l'activisme compromés amb les minories i les víctimes de la geopolítica postmoderna. Un dels seus articles, publicat en el número 607 de la revista *Triunfo* l'any 1974, n'és un exemple visible. Amb el títol «Yo conozco a un niño subnormal», Roig hi denuncia l'estat de les persones amb deficiències mentals que viuen a Espanya, i aporta propostes per garantir la inclusió social d'aquests en un temps en què eren víctimes de la marginació per part de les institucions. Amb tot, valora

positivament el caràcter dels espanyols i el tracte que dediquen a les persones amb trastorns del desenvolupament i afeccions mentals diverses: «Al pueblo español, en general, no sólo no le da vergüenza convivir con los subnormales, sino que hace lo que está en sus manos para ayudarles» (Roig, 1974: 39).

L'aspecte que volem destacar en aquest cas és l'enfocament que l'escriptora fa sobre la qüestió de l'estigma. En línies generals, el seu objectiu és el d'humanitzar la visió que es té sobre aquests, és a dir, vol combatre la doxa, la visió estereotipada que ha estat construïda al voltant de la condició dels mal anomenats «subnormals». En aquest camí, Roig tracta de trobar una solució buscant un model de tractament que funciona com a referent, però no el veu enlloc. Així, si bé valora positivament països com Regne Unit, on en els anys setanta ja s'apliquen mesures des de les institucions per garantir la inclusió social dels malalts, hi mostra una postura crítica amb la consideració que se'ls atorga, donant lloc a una paradoxa: «En Inglaterra tienen vergüenza de sus subnormales, es cierto. Pero allí se les asiste» (Roig, 1974: 38). En canvi, a Espanya hi veu, com hem subratllat, un cas totalment contrari, fet que justifica a través del caràcter dels seus habitants: «Aquí mezclamos la generosidad con la burla, el afecto con el humor negro. Aquí mostramos nuestras taras con agresividad. Pero las mostramos» (Roig, 1974: 38).

A partir d'aquesta consciència crítica és com ens introduïrem en el primer cas de ficció. Montserrat s'endinsa en la problemàtica de l'estigma en la novel·la *El temps de les cireres*, en la qual, a través del personatge de Joan Miralpeix, aborda la malaltia de la demència senil. Recordem que ja hem situat a aquest en les coordenades de la masculinitat subalterna en l'apartat sobre l'exili interior, quan el pare de Natàlia tractava de reconstruir-se a partir del model del *breadwinner*. Aquesta és una via que funciona durant l'etapa de la postguerra, però que perd tot sentit quan la família Miralpeix es descompon, arran de la mort de la dona, Judit Fléchier, del fill, Pere, i la fugida de Natàlia a Anglaterra després d'haver-se practicat un avortament de risc. Així, quan la família i la llar deixen de ser un refugi per a l'home en crisi, només hi queda lloc per a la demència.

El primer aspecte que analitzarem al voltant de Joan Miralpeix, ara un personatge marcat per l'estigma, és la recepció per part de la família de la malaltia. Segons explica Goffman, els estigmes que sorgeixen en un moment de la vida més aviat tardà tenen les seues pròpies peculiaritats (2006: 50). Així, assistim a dos processos simultanis, el del mateix individu i el dels coneguts que l'envolten. Per una banda, la persona que desenvolupa la malaltia es converteix en un estrany respecte de si mateix. En el cas del vell Joan, la demència és el resultat d'un procés de degradació identitària provocat per tres factors principals: el trauma de la infantesa, arran del sentiment de culpa per haver presenciado el pare abusant de la criada; la derrota en la guerra, que comporta el canvi d'una posició d'hegemonia a una de subalterna; i la mort de la dona, Judit, fet que desencadena la malaltia mental i la recerca d'una nova identitat, tal com exposa M. Àngels Francés:

La pèrdua definitiva de Judit precipita el caos mental d'un home ja destrossat, que s'aboca al fetixisme, a l'adoració dels objectes que en conserven l'essència, i al transvestisme. De nou, és un personatge vençut i marginat per la societat que usa identitats alienes –en aquest cas, la de l'esposa estimada, recer de pau– per definir-se i identificar-se (2010: 186).

Per una altra banda, els que el coneixen d'abans estan lligats a una concepció d'allò que va ser alguna vegada, i no ara, per la qual cosa no seran capaços de tractar-lo de manera natural. Trobem aquesta conducta reflectida en Natàlia la primera volta que visita el seu pare al centre on es troba internat:

Com trobaria el seu pare? Com era ara l'home que mig l'havia tret de casa, disposat a denunciar-la a la policia per haver avortat mentre ella era el responsable de cinc morts? La Natàlia, avui, es veia amb cor d'estimar-lo. El seu pare ja no seria el seu pare, sinó un pobre vell que prenien per boig, incapacitat i sol (Roig, 1995: 219).

A més, destaca la manera tardana amb què la protagonista coneix l'estat del seu pare. Aquest fet es deu a causa de les dificultats que troba el germà gran, Lluís, per donar la notícia: «Això era cosa seva. Al capdavant, es tractava del pare, ves, i era ell

qui havia de parlar amb la Natàlia. Li ho havia d'haver escrit, això, Però aquestes coses es fan difícils d'explicar per carta» (Roig, 1995: 211). El problema s'agreuja més pel fet que la malaltia obliga a ingressar el pare en un sanatori, un aspecte que reforça el caràcter estigmàtic de la malaltia: «El pare no és al manicomi, contestà en Lluís [...] Doncs, on és?, la Natàlia s'impacientava. En aparença, en Lluís conservava la calma. El pare és en una clínica. És clar, ironitzà la Natàlia, ara dels manicomis, en diuen clíniques mentals» (Roig, 1995: 212).

L'últim aspecte que hi destacarem al voltant del personatge és la seua relació amb l'espai de la polèmica. Al fil de la teoria de Goffman, s'assenyala la problemàtica generada al voltant dels individus que formen part d'un mateix grup a causa de la malaltia: l'endogrup de l'estigma. Així, quan l'estigmatització implica l'ingrés en un sanatori o una presó, l'individu aprén sobre la seua nova identitat a partir de les relacions que estableix amb els altres, els quals són els seus iguals a partir d'ara. Aquest procés, però, va acompanyat per l'ambivalència, perquè el nouvingut creu ser una persona normal, fet que desencadena conflictes respecte de la pertinença a una categoria social. En aquest sentit, Goffman parla dels «cicles d'afiliació», en els quals s'intercalen moments d'acceptació de l'estigma amb altres de rebuig (2006: 52). Veiem representat aquest conflicte amb la visita de Natàlia al sanatori, la qual en un inici es mostra reticent a acceptar la malaltia del pare. Amb tot, després del primer contacte comprén que el seu progenitor és una altra persona:

Et trauré d'aquí, va dir la Natàlia. En Joan Miralpeix començà a enraonar com una criatura, jo no he fet res lleig, Natàlia, t'ho prometo. Ells diuen que jo feia coses lletges i jo només feia el pecat d'Adam i Eva. Ara ja estic curat, i hi tornava: t'ho prometo. Si es tracta d'un càstig, ja l'he expiat. Et trauré d'aquí, repetí la Natàlia. Però el vell no l'escoltava [...] La Natàlia se n'anà plorant (Roig, 1995: 220).

Clourem aquest apartat amb una breu anàlisi sobre altres personatges de l'obra de Roig: l'Espardenya i Pere Miralpeix. Sobre el primer, protagonista de *La veu melodiosa*, hem fet referència en l'espai dedicat a l'exili. Des de l'angle de l'estigma,

resulta rellevant parlar-ne en relació amb el seu aspecte físic, caracteritzat per una lletjor grotesca. Per a Goffman, aquest element, tot i no constituir una malaltia, té la consideració d'estigma perquè és un signe físic que comporta una avaluació estètica i moral. Dins dels tipus d'estigma, la lletjor és un condicionant social, ja que té un efecte sobre les relacions entre l'individu portador i els normals (Goffman, 2006: 65). En el cas d'Espardenya, aquest fet resulta palés i, en línies generals, dona lloc a dos tipus de relacions, les que atenen al defecte i les que no.

L'actitud cap a l'individu amb l'estigma físic varia en funció de la dimensió identitària que pesa més en la relació. Així, en les més superficials s'atorgarà major importància a la identitat social, regulada per l'estereotip, mentre que en les més estretes tindrà més pes la identitat personal. D'aquesta manera, mentre la família del protagonista no el jutja pel seu físic, fet que pren una dimensió simbòlica en l'absència d'espills a la casa, trobem en el bàndol oposat els companys universitaris, els quals tracten el personatge amb absolut menyspreu: «No sabíem explicar per què ens molestava. No hi havia cap raó per rebutjar-lo, sinó era per l'aparença física» (Roig, 1987: 64). Enfront d'aquesta situació, hi destaca el comportament de l'Espardenya, el qual posa en pràctica la «minstrelització», és a dir, un procés «mediante lo cual la persona estigmatizada quiere conquistar el favor de los normales exhibiendo todo el repertorio de cualidades negativas que se imputan a su clase, afianzando así una situación vital dentro de un rol ridículo» (Goffman, 2006: 131). Trobem aquesta conducta relatada per part de Virgínia, la qual es penedeix molts anys després d'haver tractat així l'Espardenya:

Ell anava a totes les classes i després ens passava els apunts, estava sempre a la nostra disposició. Era una persona còmoda, deixava fer, aguantava les nostres bromes i, de vegades, fins i tot les provocava a posta. Era com si necessités que li prenguéssim el pèl per sentir-se un dels nostres. Arrodonia el nostre grup (Roig, 1987: 64).

Quant al personatge de Pere Miralpeix, fill del mateix Joan, la seua creació sembla estar inspirada en l'article «Yo conozco a un niño subnormal», al qual ens hem referit

adés. Pere apareix en la novel·la de *L'hora violeta*, i el coneixem a través del dietari de la mare, Judit. Els textos abasten un període de temps que comença l'any 1942, quan Joan és alliberat del camp de concentració i comença la gestació del tercer fill, i finalitza el 1948, quan aquest mor amb cinc anys. Mitjançant els textos assistim al procés d'acceptació de la malaltia del fill per part de la mare, una situació agreujada per l'entorn: «Creuen que sóc beneita perquè no parlo. Però aquestes bruixes no paren d'enraonar sobre el nen» (Roig, 1993: 100). Més endavant, la família rep el diagnòstic del metge, moment en el qual coneixem que Pere ha nascut amb la síndrome de Down: «El nen és mongòlic. Mongòlic, ni sé què vol dir. Sé que hi ha criatures subnormals per tares hereditàries, per l'alcohol o la sífilis. Però mongòlic... Hem d'anar a l'especialista» (Roig, 1993: 101).

Com podem observar, el més menut dels Miralpeix ha nascut sota el signe de l'estigma. La tria de la malaltia, ara considerada una alteració genètica, no sembla ser un fet casual si atenem al contingut de l'article publicat a *Triunfo*. La preocupació de l'autora respecte del reconeixement de les persones amb dependència i la necessitat de treballar en teràpies que milloren la seua vida es fa present en aquesta part de la narració. Una de les principals crítiques, doncs, gira entorn de la manca d'interés sobre l'afecció per part dels professionals de la salut. Així, l'autora qüestiona la professionalitat de l'especialista en assignar-li el següent discurs:

Els diuen mongòlics perquè tenen els ulls axinats. I les mans iguals. Tenen una gran capacitat de mimetisme. Serà el pallasset dels seus germans. I, quan tindrà set, vuit anys, se li morirà. Se li morirà quan vostè dirà, mira, el nen ja està bé. Però el que m'ha fet més mal és això del pallasset de la família (Roig, 1995: 101).

Enfront de la visió estigmatitzada del metge, fonamentada en el prejudici de l'estereotip, Judit hi contraposa la seua pròpia visió, basada en el coneixement personal del pacient, el seu fill. En aquest sentit, Goffman parla de la família com una càpsula per a l'individu marcat, la qual tracta d'evitar que el disminuïsquen perquè hi puguin viure com a persones corrents (2006: 47). Dins de la mateixa família,

però, Pere només compta amb el suport de la mare, mentre que la resta classifiquen el xiquet pel seu estigma. Entre d'altres hi destaca l'actitud de Patrícia, la seua tia, arran de l'empitjorament de la seua salut: «La Patrícia ha dit, tant de bo se l'emporti Déu» (Roig, 1995: 106). Però, sobretot, cal destacar el rebuig amb què Natàlia i Lluís veuen el seu germà: «A tots, els fa fàstic. Perquè baveja i s'ho fa tot a sobre. Se m'arrapa a les faldilles i l'acaricio. I en Lluís també em diu, per què ha de ser més que jo aquesta cosa estúpida, inútil, llefiscosa?» (Roig, 1995: 103).

Les paraules de Lluís ens permeten tancar aquest apartat amb una breu reflexió. Aquest personatge, situat en l'espai de la masculinitat hegemònica, defineix amb les seues paraules la visió que es té sobre les persones marcades per l'estigma. Com indicàvem en el títol d'aquest espai, ens trobem enfront d'una subjectivitat en la qual la masculinitat es troba absent. El Met de les Conques, Xavier Sòria, Joan Miralpeix, l'Espardenya i Pere Miralpeix són homes que no gaudeixen dels privilegis de l'ordre de gènere perquè en la balança de les relacions socials hi té més pes la seua malaltia o defecte que el sexe. L'estigma és, per tant, un factor important que cal tenir present a l'hora de veure com opera l'exclusió en la teoria de la masculinitat hegemònica, un aspecte que no ha estat suficientment atés.

6.3.2. Les edats de l'home

En el següent espai seguirem aprofundint en el tema de la masculinitat absent. Aquest epígraf pren com a base per a l'anàlisi una afirmació generalitzada al voltant de la idea de com s'imagina l'home prototípic la cultura occidental: blanc, heterosexual i adult. L'últim aspecte ens ha conduït a reflexionar al voltant de les etapes vitals de l'home, i per aquesta raó hem considerat oportú dedicar un espai d'anàlisi als personatges masculins que es troben fora de l'etapa adulta, siguen infants, adolescents o vells.

La qüestió de l'edat no ha passat desapercibuda en els estudis sobre la masculinitat, sinó tot el contrari. En un epígraf anterior, quan teoritzàvem sobre la masculinitat subalterna, assenyalàvem la importància d'entendre la categoria

sexe/gènere com un procés en què l'individu ha de demostrar a través de les pràctiques la seua posició al món. La masculinitat es vinculava d'aquesta manera amb una font d'angoixa continua sobre l'individu, tal com indica Bonino:

La MH queda así presionando desde dentro, y desde fuera –lo social– para que los hombres sigan siendo «como deben ser». Este proceso – por cierto, nunca acabado– deriva en la constitución de un hombre auto y heteroreconocido como tal (es decir, con una identidad masculina con mayor o menor grado de satisfacción de sí), que seguirá siéndolo como la normativa indica, que se angustiará si no cumple los ideales (2002: 12).

Sembla, doncs, que l'edat més propícia per exercir la masculinitat hegemònica és l'edat adulta, fet que ens porta a preguntar què és el que ocorre fora d'aquest lapse de temps, que abasta entre els vint-i-cinc i els seixanta-cinc anys aproximadament. Per començar, centrarem el focus en el tema de la infantesa. Adés, hem referit els plantejaments teòrics de Josep-Vicent Marqués, el qual reflexionava al voltant del concepte de Model-Imatge, la font on els homes s'abeuren per tal de construir la seua identitat a través d'exemples de masculinitat hegemònica. Aquests referents existeixen i són necessaris perquè la identitat de gènere no ve donada, sinó que ha de ser apresada. Amb tot, Marqués és conscient que la masculinitat hegemònica és preexistent al subjecte i que, per tant, el nadó amb genitals masculins naix predeterminat i ha d'acomplir unes expectatives. En concret, l'autor es qüestiona la posició que rep aquest nadó en relació amb l'hegemonia. Com a mascle, la criatura és important, o, més aviat, es troba obligada a ser important, fet que obri un conflicte entre ser i haver de ser (1997: 23). Siga com siga, amb el seu naixement s'enceta un procés que es perllonga fins a l'edat adulta, travessant la infantesa i l'adolescència, dues etapes vitals en les quals l'angoixa per copsar les expectatives com a home sempre estan presents. Marqués posa l'accent sobre la sociabilització del gènere i la seua manera d'operar.

En primer lloc, considera el pas de la infantesa a l'adolescència una ruptura del subjecte amb el món de la mare, el femení, i l'entrada al món del pare, el masculí,

seguint els postulats de la psicoanàlisi. L'adolescència és, doncs, el moment en què els individus inicien la carrera per l'hegemonia, marcada pels diversos referents del Model-Imatge i centrada en la consecució de les quatre grans creences sobre la masculinitat tradicional d'Occident: autosuficiència prestigiosa, heroïcitat bel·licosa, respecte de la jerarquia i superioritat sobre les dones. En segon lloc, trobem el que Marqués denomina «homosocialitat masculina», és a dir, els vincles de fraternitat que s'estableixen entre els homes i a través dels quals és possible l'assumpció de la masculinitat. L'homosocialitat juga un paper fonamental en l'adolescència, perquè només a través de l'acceptació i del reconeixement dels iguals és possible ser reconegut com a home (1997: 26).

El primer cas que guaitarem ens condueix de nou a la novel·la *El temps de les cireres*, de Montserrat Roig. Anteriorment, en el capítol 4, «Fonaments teòrics: estereotip i discurs», hem tractat el personatge de Màrius Miralpeix, net del Joan derrotat i dement, però també fill de Lluís, el triomfador i hegemònic. El més jove dels Miralpeix és un adolescent dels anys setanta que, com explicàvem, representa una generació menys reivindicativa i mobilitzada que la de la dècada anterior. Segons la nostra anàlisi, i en funció de les aspiracions del personatge, considerem que a través d'ell Roig tracta de dibuixar una joventut que transforma el seu desencís a través de les noves formes de consum de la societat de masses, com es constata a través de la cultura que assimila i les aficions que practica. Així, Màrius escolta grups de música pop-rock com The Rolling Stones i Blodd, Sweat & Tears, fuma marihuana i mostra una obsessió pels motocicles, alhora que rebutja tot allò que es vincula amb el món dels pares. L'actitud contestatària, però, no es tradueix en l'activisme social i la protesta de la generació dels seixanta, sinó en les aspiracions del jove per fugir del país i abocar-se al consum. El seu posicionament més aviat apolític es troba representat en la seua visió sobre la poesia: «[Natàlia pregunta] De què tracta, el vostre *Manifesto*? [Màrius respon] De literatura, de si totes les fórmules poètiques usades fins ara són superades. Cal acabar amb això de la poesia social i la poesia política» (Roig, 1995: 60).

Màrius no sembla, en principi, interessat a assolir la masculinitat hegemònica, sobretot perquè aquesta es troba personificada en la figura del pare, Lluís. Amb tot, com a adolescent, sí que ens serveix d'exemple per comprendre l'adolescència com a etapa important en el procés d'assumpció d'una identitat de gènere clara, enfront del caràcter androgín de l'infant. El personatge de Màrius funciona com l'estereotip del jove que, darrere del rebuig a tot, tracta de fer-se un lloc al món. La dificultat de trobar-ne un i veure's identificat amb els altres és el motiu de la seua angoixa:

Era una vergonya grossa, la seva, com una llosa feixuga que l'acompanyava dia i nit, sempre en solitari, com un rac-rac que l'esquinçava, que no s'aturava mai i que no el deixava reposar, ni quan sentia en Jimi Hendrix, vell amic, per què ets mort? El negre que triomfà entre els blancs i els negres no s'ho creien, ¿com pot un negre triomfar entre els blancs si tu no ets blanc, si tu ets negre? Com l'entenia, ell, en Jimi Hendrix, que no era feliç enlloc, ni amb els negres ni amb els blancs... Ell tampoc no era feliç, ni amb els amics del local de Santa Maria, el vell magatzem de teixits, ni amb els d'*El Manifiesto*, ni a casa, ni a l'Institut (Roig, 1995: 202).

Dos dels aspectes més rellevants del seu procés en l'assumpció de la masculinitat giren al voltant del món de la feminitat. Per una banda, i en relació amb els plantejaments de Marqués, hi ha una preocupació per part del pare respecte de la relació de Màrius amb la mare, Sílvia: «En Màrius és un producte de la Sílvia, té la sensibilitat a flor de pell. Sé que em menysprea [...] Veurem com es guanya la vida» (Roig, 1995: 219). Així, en el fragment veiem com, segons el pare, la ruptura de l'adolescent amb el món de la feminitat, el de la mare, encara no s'ha produït, i aquest fet és un motiu de preocupació. Per una altra banda, seguint amb les propostes de Marqués, veiem com l'homosocialitat masculina es posa en moviment en un dels fragments de la novel·la: «La Roser Roura fa l'amor meravellosament, té l'esquena fina com la seda, es corba com un quart de lluna quan és al llit, se m'ofereix tota [...] Jo no em cansaria de cardar amb ella. Un dia va dir prou, d'estar-se amb el marit, i ara viu i no es pregunta per què» (Roig, 1995: 194). Aquesta conversa es produeix entre Màrius i un company en un bar, i en ella es narra la relació del jove

amb una dona de més edat, Roser, amb qui ha tingut encontres sexuals. En realitat, com exposa Maria Àngels Francés, es tracta d'una relació inventada a través de la qual l'adolescent tracta de demostrar que no és verge i que, per tant, ja ha superat el ritm que dona accés a la masculinitat (2010: 191).

El pas de la infantesa a l'edat adulta com un trajecte on es construeix l'individu a partir d'una identitat de gènere forta pot resultar visible a través de casos com el de Màrius Miralpeix. Però, tal com estem insistint al llarg de la tesi, cal comprendre el sexe/gènere més enllà de la idea de constructe, per comprendre que els subjectes es troben immersos en un procés que no acaba si no és amb la mort de l'individu. En aquest sentit, Todd W. Reeser subratlla la necessitat de superar els postulats estructuralistes, els quals serveixen per explicar el pas del xiquet a l'home, però no són capaços d'explicar què ocorre amb el pas de l'home adult al vell. Per aquesta raó, proposa fer una anàlisi postestructuralista sobre la masculinitat, teoria amb la qual s'entén, com hem dit, la identitat com un procés constant (Reeser, 2010: 14).

L'entrada de l'home en la tercera edat la podem caracteritzar com la d'una crisi en un sentit neutre, és a dir, com una fase de canvi, transició i inestabilitat. Si pensem en les quatre grans creences sobre la masculinitat hegemònica, podem veure com l'home adult que les ha acomplertes totes pot, en arribar la vellesa, experimentar determinats canvis. Reeser assenyala que dins d'una cultura, una etapa vital pot ser considerada més o menys viril que una altra, i concretament, en Occident la tendència ha estat la següent: «It is often thought that the aging process over a period of time tends to change masculinity. It might wax in adolescence and wane in old age» (Reeser, 2010: 216). Aquesta pèrdua de masculinitat la veiem reflectida anteriorment en el cas del vell Nicolau Rovira, el primer home de Teresa Valldaura en *Mirall trencat*, el qual és plenament conscient que l'única manera d'accedir a una dona jove i atractiva és fent ús de la seua fortuna.

En general, els homes vells apareixen en la narrativa de les quatre autores desproveïts de la seua posició hegemònica. La font de la seua pèrdua de poder i del desplaçament cap a posicions subalternes es troba motivada pel fracàs a l'hora

d'acomplir alguna de les quatre grans creences. Així, la decadència del cos, i a voltes de la ment, allunya els homes de l'autosuficiència prestigiosa i de l'heroïcitat bel·licosa. Els qui conserven la seua posició, sovint ho fan bé gràcies al respecte que els seus iguals tenen cap a la jerarquia, o bé a causa de la seua dominació respecte d'altres dones. No dedicarem espai a analitzar punt per punt els personatges que lluiten per mantenir-se en la posició dominant, i en el seu lloc ens centrarem en un cas molt significatiu i relacionat amb el concepte d'horitzó d'expectatives.

En la novel·la *Solitud*, de Caterina Albert, seguim el periple de Mila en les muntanyes feréstegues. La narració, caracteritzada per la temàtica del jo contra l'entorn, situa la protagonista femenina en un món dominat pels homes. Al llarg de l'obra, observem la lluita d'una dona per escapar de la solitud a través de la comunió amb «l'altre», l'home. Enfront del fracàs del seu matrimoni amb Matias, Mila busca l'amor a través de les seues diferents formes: l'amor maternal, amb Baldiret; l'amor carnal, amb Arnau; i l'amor sense erotisme, amb el pastor Gaietà. La relació que estableix la protagonista amb el darrer personatge ens permet abordar la qüestió de la vellesa masculina. Així, si bé la figura del pastor adopta des del començament un sentit metafòric, més endavant el paper de mestre, i fins i tot de pare, es transforma arran del naixement del desig i l'erotisme en Mila. En el següent fragment l'autora ens ofereix el primer retrat d'aquest:

La Mila se'n quedà empendada. Li semblava un bon subjecte, agradós i servidor. Era baixet i primelís, però s'estarrufava la figureta amb un gec ample i curt i unes calces també curtes i folgades de gruixut burell. Una gorra peluda se li menjava mitja cara, i l'altra mitja, neta de pèl, més que afaitada de fresc, semblava barbameca de naixença. Duia sabates ferrades i petjava reposadament. La Mila li posà uns quaranta anys (Català, 1972: 16).

L'últim detall és l'aspecte que cal destacar. Així, en la primera impressió ella creu de manera enganyosa que el pastor és molt més jove del que és en realitat. Si bé la idea de tenir una història d'amor amb ell no és la primera opció, més endavant aquesta comença a prendre forma simultàniament a la comunió que experimenta la

dona amb la natura (Salas, 2009: 44). Així, Mila comença a albirar la possibilitat d'establir una relació extramatrimonial amb Gaietà durant la pujada al Cimalt:

[Fragment en què es desperta l'erotisme de Mila cap al pastor] Ella s'hauria deixat prendre mansament, joiosament, s'hauria deixat estrènyer contra aquell pit emparador i anihilada en les delícies de les delícies, hauria donat de grat a l'amic la claror de ses nines, la cremor de sus llavis, la sobrerera ventura de son cos... (Català, 1972: 116).

[Fragment en què Mila es declara a través del monòleg interior] «M'estima! M'estima! –es declarà resoltament la dona per a ella mateixa–. No ho vol dir, no vol que jo ho sospiti, però m'estima!» (Català, 1972: 127).

Tot s'estronca quan la protagonista coneix l'edat real del seu estimat, seixanta-quatre anys. Tal com assenyala Francesca Bartrina, a partir d'aquest moment Mila veu impossible la relació extramatrimonial amb Gaietà (2001: 241). De fet, la idea provoca fàstic en la dona, perquè en el seu subconscient el pastor s'associa amb la figura del pare, tal com apuntàvem anteriorment, fet que la portaria a cometre l'incest: «Aquell contacte, aleshores, fou repugnant a la dona, que li revoltà les sangs. Atraccions, escalfors, pecadors desitjos del Pas de Llamps, que baixos, que ignomiosos, li semblaren ara! [...] –Un negat!... Un vell!... Un negat!... Un vell!...» (Català, 1972: 139). Fet i fet, el factor que transforma la visió i els sentiments que Mila té sobre la figura de Gaietà és el de la vellesa. Més enllà de la interpretació de Bartrina sobre la idea de l'incest, considerem que el sentiment de fàstic que experimenta envers el pastor té molt a veure amb la concepció de la masculinitat hegemònica. Adés, la protagonista veu «l'altre» com un protector, i accepta la relació de paternalisme que ha establert amb ell. El problema real, doncs, rau en les creences que Mila té sobre la masculinitat, les quals podem inferir a través del coneixement implícit.

Per exemple, és ben significativa la darrera part del fragment que hem citat, quan ella s'expressa mitjançant el monòleg: «–Un negat!... Un vell!... Un negat!... Un vell!...». La repetició és emprada per l'autora per palesar el sentiment de decepció que

experimenta la dona. Però, l'element que ens interessa és la relació semàntica que s'estableix entre «vell» i «negat», ja que aquesta és fruit de la ideologia de la masculinitat hegemònica. Si cerquem la definició del segon mot al diccionari, veurem que l'adjectiu serveix per descriure aquella persona que és «completament inepta per a alguna cosa» (DNV: 2020). En el cas del pastor, la disfuncionalitat hauria de ser causada per la seua edat, i en aquest cas la creença apunta que un home vell no és apte per a mantenir una relació carnal.

En síntesi, l'anàlisi que hem realitzat al voltant de les masculinitats fora de l'edat adulta ens ha permés eixamplar la llista de les masculinitats subalternes. Màrius Miralpeix i Gaietà són dues mostres de la virilitat absent, acusada de no reunir els requisits suficients per accedir a l'hegemonia. Cal destacar, en aquest sentit, la utilitat d'ambdós casos per a reforçar les tesis del caràcter processual del sexe/gènere. Finalment, atenent l'element doxal, resulta significatiu el fet que la identitat tant de l'adolescent com del vell estiga amenaçada en vinculació amb la sexualitat i la relació amb la dona. Així, per a Màrius el fet de perdre la virginitat i tenir a una dona esdevé un motiu d'angoixa, mentre que per a Gaietà, situat als antípodes del jove, la possibilitat d'encetar una relació amorosa apareix vetada i és motiu de fàstic.

6. 4. *Gèneres superposats*

L'últim epígraf d'aquest capítol dedicat a les masculinitats subalternes ens condueix a l'encontre amb l'altre sexe/gènere. La relació, o més aviat la separació, entre el món masculí i el femení ha estat un dels debats principals generats en el si del moviment feminista, a través d'una discussió que ha transitat diversitat de postures: la igualtat, la diferència i la teoria *queer*. Deixant de banda el debat al voltant de l'essencialisme, en aquest estudi ens hem volgut centrar en la performativitat del gènere i les ideologies, creences, metacreences i lògiques que guien les pràctiques i els discursos per garantir la diferència efectiva entre els homes i les dones.

En primer lloc, recuperarem les quatre ideologies que Bonino cita com les principals a l'hora de constituir la masculinitat hegemònica: la patriarcal, que proposa el subjecte home-pare amb poder sobre els fills i les dones; l'individualisme de la modernitat, basat en l'autosuficiència i la voluntat forta; l'exclusió i subordinació de l'alteritat, amb la satanització dels diferents; i l'heterosexisme homofòbic, que rebutja l'homosexualitat, especialment la passiva (Bonino, 2002: 13). Aquestes ideologies tenen com a resultat la jerarquitització dels valors associats als homes en un grau superior, en considerar-los els positius i desitjables, enfront dels que es vinculen amb les dones, els quals són, en conseqüència, negatius. Per aquest motiu, l'adopció per part de determinants homes dels valors lligats a la feminitat implica la seua exclusió de la normativitat i el poder. En el cas de les dones que s'endinsen en el territori de la masculinitat, Mark Mondimore assenyala que la seua discriminació va més enllà, en haver estat considerades per la ciència les víctimes d'una patologia (1996: 86).

En segon lloc, centrarem la nostra visió en l'última de les quatre creences citades a l'inici del capítol. Si anteriorment el fracàs lligat a l'autosuficiència prestigiosa, l'heroïcitat bel·licosa i el respecte de la jerarquia ens han permés analitzar les masculinitats subordinades lligades al discurs contrapoder, l'exili, l'estigma i l'edat, en aquest epígraf la creença que entra en joc és la de la superioritat sobre les dones. Aquesta forma de pensament se sustenta en la lògica de la feminitat com a impuresa contaminant i en la metacreença que la qualitat del contrari ha de ser rebutjada perquè és un antivalor contranatural (Bonino, 2002: 17). Explicat senzillament, la norma estableix que ser home és no tenir cap d'aquestes característiques: ni ser dona, perquè representa la passivitat, la vulnerabilitat i les emocions; ni ser homosexual. Per tant, i partint dels postulats teòrics que entenen el gènere com a *performance*, l'home ha de demostrar que ho és a partir del rebuig a la vida domèstica, i amb discursos que traspuen misogínia i homofòbia. Seguint la lògica de les oposicions, la línia de separació dona lloc a aquestes categories: dominador/dominat, actiu/passiu, mascle/efeminat i heterosexual/homosexual.

Com a conseqüència, i al servei de la dicotomia funcional, la dona ha de ser només complementària, admiradora i perifèrica.

6. 4. 1. L'home femení

Iniciarem l'última part d'aquest trajecte a través de la masculinitat subalterna analitzant els personatges masculins que d'alguna manera adopten pràctiques i discursos lligats al món de la feminitat. En aquest sentit, Todd W. Reeser ha destacat el fet que, des d'un punt de vista de les identitats de gènere, acostuma a cridar més l'atenció l'home que no entra dins de l'estereotip i trenca amb l'horitzó d'expectatives generat en la seua cultura al voltant de la masculinitat. Així, considera que enfront de la dificultat per definir què és ser un home, resulta molt més senzill dir el que no és:

It may be only when something goes wrong or when it goes into excessive overdrive that we really notice it. A crying man might seem like such an oddity that we cannot help but think about his masculinity (or lack thereof). We all know certain men whom we would not label as "masculine" or whom we might call "effeminate" or something else denoting absence of masculinity. When we see such men, masculinity becomes visible because of its perceived absence (Reeser, 2010: 1).

Com llegim en el fragment citat, resulta més senzill pensar en la masculinitat quan el subjecte que hauria de fer la *performance* comet l'error de no correspondre al paper que la nostra creença li ha assignat. L'absència desperta, per tant, l'atenció sobre la identitat de gènere del subjecte llegit. Aquesta observació ens permet connectar amb el primer dels personatges que analitzarem en aquest apartat. «L'enveja» dels *Drames rurals* de Caterina Albert ens presenta un dels pocs homes que se salven de la crema. En un context rural de caràcter bucòlic, molt allunyat dels ambients decadents dels seus drames, l'autora relata la història d'un matrimoni ben avingut però que pateix l'estigma de l'esterilitat. L'enveja cap a la parella, que dona títol al conte, es transforma en un motiu d'alegria pels veïns quan s'assabenten de la notícia: «En aquell punt lo poble olorà el drama, i, amb son instint pervers de bèstia

inferior; clavà la urpada al punt que més dolia i els anomenà *Forros*, lo motiu pregoner de sa desgràcia» (Català, 1972: 553). Però, finalment, Albert opta per deixar de banda la seua narrativa marcada pel fat i atorga al matrimoni un final feliç amb l'embaràs de la dona.

Si atenem les característiques del personatge masculí, al qual ens referirem com el marit perquè manca de nom propi, el primer aspecte que hi destacarem és la seua construcció a partir de la dimensió relacional del gènere. Així, hi és definit sobretot per la posició que ocupa respecte de la seua dona, en un matrimoni rarament igualitari: «Son afecte profund, inalterable, era el de dos companys que van plegats per la mateixa via i estan predestinats a una comuna sort o desventura» (Català, 1972: 554). Amb aquest equilibri, el matrimoni trenca amb el plantejament dicotòmic que dicta l'ordre de gènere, segons el qual l'home és la part dominadora i activa. Aquest fet suposa una renúncia als privilegis de l'ordre de gènere patriarcal, i en conseqüència ens trobem enfront d'un personatge masculí no hegemònic que es deixa «contaminar» pels valors associats a la feminitat: la sensibilitat, les cures i la maternitat activa.

El punt més significatiu, però, del relat de «L'enveja» el trobem al final. Per una banda, destaquen els espais que ocupen cadascun en el repartiment del treball. Així, després d'assabentar-se, de manera simbòlica, que està embarassada, la dona torna d'una llarga jornada en la recol·lecció de fruita al camp. En tornar a casa, qui està esperant amb el sopar fet és el marit:

Son marit, al sentir-la, va sortir a la porta de la cuina, amb la rialla als llavis.
-Que tard que has arribat! Tot esperant-te, ja t'he cuit lo sopar...
-Ai! Déu t'ho pac, fill meu! Si tu sabessis... (Català, 1972: 555).

El fet, tal com és mostrat, representa un fet amb certa excepcionalitat. Així, podem inferir a partir de la conversa entre ambdós que es tracta d'un favor per part de l'home, i que per aquesta raó la dona ho agraeix amb una expressió fraseològica popular acompanyada d'una exclamació. Amb tot, queda clar que la relació que hem

definit pel seu equilibri es reflecteix en l'aspecte espacial i suposa una ruptura amb les dicotomies home/públic i dona/privat. Per una altra banda, trobem el cas de l'home «contaminat» pels valors de la feminitat adés enumerats en el personatge d'aquesta narració. Així doncs, quan el marit descobreix la bona nova, la primera reacció d'aquest és la següent: «Acotant el seu cap sobre el pit d'ella amagà dugues llàgrimes roentes. D'ençà que era home fet, sols havia plorat una altra volta: lo dia que perdé la seva mare» (Català, 1972: 556). Es tracta, per tant, d'un home que cedeix enfront dels sentiments, tot i que en comptades ocasions. Finalment, l'home, qui anhela la maternitat tant com la seua dona, després de gitar-la sobre el llit «com una ploma», de manera simbòlica cobreix el cos nu d'aquesta amb dolces magranes. Aquest fet, ens permet interpretar l'escena com la del culte pagà a les deesses de la maternitat, al cos de la dona com a principi de la creació, que situa l'home en una posició diferent de la que dicta el patriarcat. Així, el marit no sembla patir l'angoixa de la masculinitat hegemònica, sinó tot el contrari: ell venera la feminitat.

El relat de Caterina Albert que hem analitzat no hauria de conduir-nos a una lectura purament optimista en relació amb propostes de masculinitat alternatives. A més de ser un oasi en una obra repleta d'homes que maltracten les dones i fan ús constant dels seus privilegis, siga quina siga la seua posició social i econòmica, la ideologia de l'escriptora empordanesa no ofereix una anàlisi profunda del conflicte de gènere. Fet i fet, se'ns presenta el marit de «L'enveja» com a un home excepcional, fora de la norma i que només és possible en un conte de caràcter bucòlic, allunyat de la realitat. Quant al repartiment poc usual del treball i els espais, tampoc sembla ser una aposta ferma, ja que, com assenyala Bartrina, el pensament de l'escriptora es troba molt pròxim al de Dolors Monserdà, el qual Albert anomena «moviment femení» i no «feminista» (Bartrina, 2001: 53). Segons aquest posicionament, el lloc que han ocupat tradicionalment homes i dones, separats per la línia entre l'espai públic i el privat, és sens dubte el més adient. Veiem reflectit aquest punt de vista en aquest fragment del text «De civisme i civilitat», el discurs dels Jocs Florals de 1917

que ella va presidir, en el qual duu a terme una defensa de l'ordre de gènere fonamentada en la metacreença de l'ordre natural de la societat:

Aquí la dona que fa quelcom, que –per dir-ho d'alguna manera– s'emancipa, no creu, per això, tenir una mena d'obligança a sortir-se de la llar, a malparlar de l'home, a renunciar al matrimoni i als fills, a renegar ses condicions i prerrogatives de dona [...] Al contrari, no he parlat amb una sola d'aquestes dones que no em fes espontànies i sinceres lloances de l'home com a marit, com a fill, com a amic, com a company, i totes s'han declarat devotes de la llar –lo que vol dir que s'hi troben bé (Català, 1972: 1695-1697).

Deixarem arrere el moviment femení de la dama empordanesa i les seues companyes de la primera generació per situar-nos en un espai-temps més propici per parlar de noves masculinitats. Amb Mercè Rodoreda ens trasllem als anys trenta, temps de la Segona República. Com recollíem adés, ens trobem en un moment de la història en què veus com la del doctor Gregorio Marañón apostaren per una nova generació d'homes que havien d'arrabassar el relleu al model vetust dels «tenorios callejeros» (Aresti, 2010: 140). L'origen d'aquest canvi el trobem, primerament, en les transformacions socials que va impulsar la Primera Guerra Mundial, moment en què els pilars sobre els quals descansaven les creences sobre la diferència entre sexes van trontollar. Així, la necessitat que la dona penetrara en l'espai públic per substituir els homes va demostrar que la naturalesa les havia dotat per viure més enllà dels límits de la llar i la família.

En segon lloc, el canvi al voltant de la masculinitat en els anys trenta respon al context concret de l'Estat espanyol. Atenent l'estret lligam entre home i pàtria, la reconfiguració de l'espai implica també un canvi de paradigma sobre la identitat de gènere. Enfront de l'estereotip de l'home espanyol entés com a don Joan, es proposa un nou model fonamentat en l'autocontrol, l'austeritat, el treball, la moderació sexual i la monogàmia. En aquesta línia, adés hem citat Miguel de Unamuno, qui afirmava que la nova classe dirigent havia d'estar formada per homes senses vicis de cap tipus. Amb tot, la República va continuar apostant per un ordre de gènere lligat

a la metacreença de l'organització natural, en considerar la maternitat la missió de la dona republicana (Aresti, 2010: 267).

Amb aquest nou panorama, caracteritzat pel plantejament de canvis lleugers, seguirem amb el trajecte a través de les masculinitats feminitzades. En l'obra de Rodoreda trobem uns casos especialment significatius en *La plaça del Diamant*. Per començar, abordarem el cas del primer marit de Natàlia, Quimet. Com assenyala Antoni Maestre (2019: 17), aquest apassionat dels coloms ofereix una versió de la masculinitat tradicional i hegemònica portada a un àmbit força agressiu, i les causes d'aquesta identitat tan forta ens condueixen fins a la infantesa del personatge. Així, en el capítol XXIII, el qual narra la mort de la seva mare, Quimet comparteix un record amb les veïnes d'aquesta: «En Quimet va dir que no li explicaven res de nou, perquè la seva mare, quan era petit, per fer-se la il·lusió, el vestia de nena i el feia dormir amb camises de nena» (Rodoreda, 1984a: 445). Com llegim en el fragment, el marit de Natàlia podria haver viscut una experiència traumàtica en la infantesa, fet que el portaria a reforçar la seva identitat de gènere a partir de la lògica dels contraris. Aquesta idea connecta amb un fet que apareix, prèviament, en un altre dels episodis, el XV, quan Quimet es mostra amoïnat enfront de la influència que la seva mare puga tenir sobre el fill, Antoni:

Per distreure el nen de la seva gelosia amb la Rita en Quimet li va comprar un revòlver amb molt níquel, amb el gallet, crec!, crec!, i una porra de fusta. Per espantar la iaia, li deia, quan vingui la iaia, garrotada i disparem! I és que en Quimet estava molt enfadat amb la seva mare perquè ensenyava de dir al nen que estava marejadet i no volia anar amb moto. I deia que la seva mare el feia tornar com una nena, que ja era una mania antiga, i que a veure on aniríem a parar (Rodoreda, 1984a: 408).

En ambdós casos la por a la presència de la feminitat contaminant és palesa. Amb tot, aquesta fòbia a la feminització de la identitat masculina és contrastada amb altres subjectivitats que es deixen travessar per l'altre sexe/gènere amb una major acceptació. Així doncs, el segon marit de Natàlia es troba en les antípodes del primer.

Antoni, l'adroguer, representa una forma de masculinitat feminitzada, però «sense entendre la feminització com un tret degradant o humiliant, sinó tot el contrari» (Maestre, 2019: 17). La nova parella de la protagonista carrega amb un estigma que no és visible, però que l'allunya de l'hegemonia a causa de la seua incapacitat per reproduir-se. En el seu discurs, doncs, hi destaca la dificultat per verbalitzar el seu conflicte i reconèixer el seu problema enfront de «l'altre», la dona:

I va estar una bona estona callat i va dir aixecant el cap i mirant-me fort: em voldria casar, però no poc fundar una família...
I va clavar un cop de mà a la taula amb tota la seva força. Això va dir: que no podia fundar una família i que es volia casar. I anava fent una boleta verda amb la molsa que havia tret del gerro de llautó. Es va aixecar i es va posar de cara a la japonesa, i després es va girar i es va tornar a asseure, i mentre s'asseia, quan encara no estava ben assegut, va preguntar:
-Es voldria casar amb mi?
[...] -Però he d'afegir que no puc fundar una família, perquè per culpa de la guerra sóc inútil del mig i, amb vostè, ja em trobo una família feta. I no vull enganyar ningú, va dir, Natàlia (Rodoreda, 1984a: 491-492).

El fragment que hem seleccionat és només una part d'un soliloqui que funciona a manera de catarsi personal per a l'adroguer. A través de la seua confessió el personatge tracta de definir la seua identitat enfront de qui serà la seua dona. A causa de la influència de la masculinitat hegemònica, ell considera que no és mereixedor de cap dona i que ha de disculpar-se per la seua disfuncionalitat. Per tant, el discurs amb què es representa a si mateix es troba molt influït per la idea de la masculinitat hegemònica. Així, si bé l'autora de Sant Gervasi parteix d'un context més partidari de les relacions igualitàries com la d'Antoni i Natàlia (Maestre, 2019: 14), aquest fet continua retratant-se com un cas allunyat de la norma, en el qual l'home sacrifica els seus privilegis per cedir-los a la dona. En aquesta línia, Bonino explica que el gran repte de les masculinitats alternatives rau en el fet que aquestes són vistes no com un model desitjable, sinó més aviat com una conseqüència del fracàs en la seua assumpció (2002: 8).

Rodoreda, però, encara que és conscient d'aquest conflicte, insisteix a parlar sobre aquesta masculinitat feminitzada en termes positius. Fet i fet, els homes més estimats per la protagonista de la novel·la presenten aquesta característica. Així, per una banda hi ha el fill, Toni, el qual s'emmiralla en el seu padrastre homònim. El jove renuncia a fer carrera i declara que la seua decisió és seguir el camí d'Antoni com adroguer, amb una declaració que palesa la inclinació de l'home per l'àmbit de les cures i de la casa: «Que ell era pràctic i que no es volia moure de casa i que tot el que li demanava era que el deixés ser adroguer com ell perquè, va dir, vostè cada dia es farà més gran i necessitarà més que l'ajudin» (Rodoreda, 1984a: 503). Destaca també la seua opinió sobre la voluntat inicial de la germana, Rita, de no casar-se i ser empleada d'aviació: «En Toni anava a favor de la Rita i deia que tot plegat no li agradava gens, que la Rita tenia raó, que per què s'havia de lligar amb el noi del bar si el que ella volia era veure món» (Rodoreda, 1984a: 509). Com veiem, un dels elements que caracteritzen la masculinitat feminitzada és la relació de no dominació que estableixen amb l'altre sexe.

Per una altra banda, hi ha Mateu, l'amic de Quimet que mor afusellat en una plaça. Per començar, destaca el fet que la mort de l'amic provoque una major commoció en la protagonista: «I el mal fort no em va sortir de dintre fins al cap de cinc minuts i vaig dir baixet com si l'ànima se m'acabés de morir a dins del cor, això no... això no...» (Rodoreda, 1984a: 471). Aquest fet enllaça amb el vincle que s'estableix amb els dos personatges arran del caràcter sensible de l'home, un tret de la personalitat que destaca pel sentiment d'estranyesa que provoca en els altres, tant en els homes com en les dones. En primer lloc, hem subratllat la sorpresa amb què Natàlia reacciona en veure Mateu plorar: «Se'm va arrencar a plorar i em vaig espantar molt. Era la primera vegada que veia plorar un home alt com un sant Pau i amb els ulls blaus» (Rodoreda, 1984a: 439-440). En segon lloc, destacarem l'opinió que tenen els seus amics, Quimet i Cintet, representants de la masculinitat tradicional, respecte de la manera amb què ell viu l'amor amb la seua dona, Griselda:

En Cintet i en Mateu venien sovint i en Mateu cada dia estava més enamorat de la Griselda i deia, quan estic amb la Griselda m'agafen tots els desmais del cor... I en Quimet i en Cintet li deien que el trobaven malalt del cap perquè l'amor l'afeblia i ell vinga parlar de la seva Griselda i era veritat que no sabia parlar de res més i s'anava tornant com un beneit tot i que jo me l'estimava molt. I deia que el primer dia de casat, el que no s'aguantava d'emoció era ell perquè deia que els homes són més sensitius que les dones i que de poc es desmaia en el punt de trobar-se sols (Rodoreda, 1984a: 404).

Tal com podem comprovar després de la lectura d'ambdós fragments, el discurs i les pràctiques de Mateu impliquen una ruptura amb l'horitzó d'expectatives que les persones del seu voltant han rebut entorn del gènere masculí. En concret, cal destacar la reacció dels seus iguals enfront de la declaració del personatge respecte dels seus «desmais del cor». Així, davant d'un comportament situat fora de la norma, tant Quimet com Cintet comparteixen la visió de l'home enamorat com l'home malalt. Aquest és un aspecte que hem considerat rellevant perquè respon a un tòpic amb fortes arrels en la literatura. Altres qüestions significatives que es donen en els fragments citats són la reacció de sorpresa enfront del plor, una observació que ens recorda el comentari de Caterina Albert sobre el protagonista de «L'enveja», i el tòpic sobre el matrimoni que hi comenta Mateu. Sobre aquest últim, en parlàvem en el capítol de les masculinitats hegemòniques, quan analitzàvem l'opinió de mossén Joan sobre les expectatives de les dones respecte del matrimoni, amb un discurs que feia ús d'un tòpic extrínsec segons el qual aquesta era una de les grans aspiracions en la vida del gènere femení. En el cas de Mateu trobem reflectit el coneixement d'aquest tòpic, el qual qüestiona a partir d'una experiència ben diferent: en el seu cas és ell qui no s'aguantava d'emoció.

Amb els exemples de Rodoreda podem afirmar que, tot i ser canvis tímids, hi ha un interès per parlar d'una masculinitat que s'atreveix a trencar amb el cànon amb la finalitat de deixar-se travessar pels valors associats tradicionalment a la feminitat. Quelcom podria assenyalar que, malgrat que es vincula l'escriptora amb la generació dels anys trenta, bona part de la seua obra es publicà entre els anys seixanta i setanta, i que per aquest motiu haurà d'haver-hi una aposta més enllà dels avanços

en època republicana. Recordem, però, que l'autora situa bona part de l'acció en els anys de preguerra, i que els temps que retrata posteriors al conflicte bèl·lic s'escapen de la seua experiència. Amb tot, en un context com és el del franquisme, en el qual la masculinitat va patir una regressió, en tornar a formes més tradicionals com apuntàvem en l'apartat sobre l'exili, tampoc resultaria fàcil construir personatges amb una masculinitat feminitzada. Finalment, i a pesar d'haver viscut l'exili a França, epicentre del moviment feminista al continent, Rodoreda va mostrar una posició distanciada respecte d'aquest corrent, com deduïm d'aquest fragment de *L'hora violeta* de Montserrat Roig, en el qual les protagonistes entrevisten una escriptora molt famosa:

Tot això de les reivindicacions de la dona actual, va afegir, és una mica literatura. Des del punt de vista social no m'interessa, i des del punt de vista íntim té la partida guanyada, una dona sempre guanya: si no és amb la feina, serà amb la maternitat o l'amor. La Norma i jo ens vam irritar amb aquella sortida (1993: 62).

Per tant, hem de passar a la següent generació d'escriptores per veure una aposta més contundent en què la literatura es vincula amb el compromís polític. Continuarem el camí, per tant, a través de l'obra de Maria Aurèlia Capmany. Adés, en el capítol dedicat a l'espai biogràfic de les autores, hem assenyalat el seu caràcter pioner com a feminista, una militància que es transmet en la seua escriptura ficcional. Tot i que totes les obres presenten un regust d'anàlisi feminista i marxista, les obres en què aquesta voluntat es fa més evident són *Feliçment, jo sóc una dona* i *Quim/Quima*. Sobre la primera novel·la hem dedicat diverses reflexions en relació amb les masculinitats hegemòniques i subalternes, ja que la vida de Carola Milà s'entrecreu amb diferents models d'homes. No obstant això, el tema de la barreja entre els gèneres no troba lloc en aquest llibre de memòries fictícies, una qüestió que aborda plenament en el relat fantàstic de *Quim/Quima*.

Dedicarem sols unes ratlles a parlar sobre aquesta novel·la que barreja fets històrics amb elements fantàstics i que fou escrita en homenatge a l'*Orlando* de

Virginia Woolf. Tanmateix, no hem volgut passar la història de Quim i Quima per alt perquè representa una aposta decidida per tractar la qüestió de la igualtat i la diferència entre els sexes/gèneres. La narració ens ofereix, a través del seu transcurs per la història de Catalunya des del seu naixement fins a la Guerra Civil, un exemple molt il·lustratiu sobre el concepte de subjecte-posició de Michel Foucault. Així, al llarg del temps, l'individu Quim Bonfill experimenta diversos canvis d'identitat fruit de l'entrecruament entre dues dimensions: el sexe/gènere i la classe social. Aquest joc permet a Capmany fer una anàlisi del materialisme històric de manera conjunta amb la dialèctica dels gèneres, fent una proposta literària d'un gran aprofitament didàctic.

Hem volgut incloure la novel·la *Quim/Quima* en aquest apartat perquè l'experiència del personatge com a subjecte que transita entre els dos sexes dona lloc a una proposta de la masculinitat integrada amb elements de la feminitat. Així, considerem que en la identitat d'aquest humà hermafrodita hi pesa més l'element masculí que el femení. Fet i fet, és el sexe que adjudica l'escriptora al seu personatge a l'inici del relat. D'aquesta manera, Quim fa el camí, duu a terme el seu procés identitari, partint d'una posició privilegiada, que no deixa de ser-ho fins que després d'un llarg son desperta amb un altre sexe, o més ben dit, amb l'altre sexe. L'experiència com a Quima, la qual només percep la seua nova identitat per com és tractada per les altres persones, permet comprendre l'existència d'un altre, el subjecte subaltern. Gràcies a aquest canvi de posició, quan Quim recupera el seu sexe original ja no és l'home que havia estat adés, sinó que és el resultat de tot el que ha experimentat.

Destaca de la novel·la de Capmany el motor que mou el protagonista a canviar de sexe. A diferència d'Orlando, que batega per l'amor a l'ofici d'escriure i transita entre els dos sexes per sobreviure des d'un punt de vista molt individual, Quim renuncia a la seua condició de gènere privilegiada perquè es guia pel sentit de la justícia:

Xim va pensar que si només les dones tenien dret a les llàgrimes, quan un home noble i generós és traït i penjat per aquell que ostenta el màxim atribut de noblesa, significava que el món estava mal fet. Potser ploren perquè elles no es fan solidàries d'aquesta vergonya, va pensar. I es va quedar adormit, amb un son profund, desesperadament profund (Capmany, 1981: 81).

A partir d'aquest punt, el personatge comença la seua travessia com a Quima, que s'assabenta de la seua nova condició perquè ha perdut la sensació de ser important. Simbòlicament, la presa de consciència per part del protagonista implica la renúncia al lloc hegemònic que ocupa en la societat, fet que es materialitza en la transició sexual de l'individu, d'home a dona. En aquest sentit, Capmany reflecteix la dificultat de l'home a l'hora de construir una alternativa a la masculinitat hegemònica des de dins d'aquesta. Siga com siga, convertit en Quima, el personatge pot experimentar la posició del subjecte subaltern i serà, en situar-se a l'altra banda dels mascles hegemònics, com el protagonista podrà reconstruir la seua identitat masculina. Al final de l'obra, Quim es proposa escriure una novel·la en què s'exposen les claus per construir un món basat en la igualtat, i en el qual es palesa l'ideari del feminisme socialista que defensava la mateixa autora:

La novel·la serviria per explicar com ho han de fer un home i una dona per viure d'acord i en plena llibertat, com s'ha de resoldre l'antagonisme del camp i de la ciutat [...], com solucionar el problema de l'atur forçós i l'augment de queviures, com s'ha d'aconseguir el desarmament universal i utilitzar tot el capital abocat a la carrera d'armaments en escoles públiques [...] A poc a poc arribaria –això ja seria al final de la novel·la– a un projecte sòlid per a una societat futura (Capmany, 1981: 227).

Finalitzarem aquest apartat amb alguns dels personatges que ens proposa Montserrat Roig. És en la seua obra on trobem casos més variats que permeten anar més enllà dels exemples que hem recollit fins ara. L'homosexualitat i el travestisme entren a formar part de l'univers de l'escriptora i ens permeten abordar la feminitat masculina des de nous angles. Amb tot, continuem trobant els models que ja havien encetat les autores anteriors, centrats a dibuixar personatges masculins sensibles

que trenquen amb idees estereotipades, com ara en relació amb les tasques domèstiques, el matrimoni i la paternitat. Però, en aquesta ocasió fixarem el focus en les noves experiències identitàries.

Començarem per tractar el tema de l'homosexualitat. Hi trobem un cas en *El temps de les cireres*, a través d'una història que no ens arriba de la mà de Joan Miralpeix ni de la seua filla Natàlia, sinó de Patrícia Miralpeix. La tia de la protagonista ens permet conèixer el relat d'una dona de setanta anys que, a través d'una retrospectiva vital, s'adona que no ha tingut una vida satisfactòria. En aquest desencís, el paper del seu marit, el poeta Esteve Miràngels, és del tot determinant. Comptat i debatut, Esteve decideix proposar matrimoni a Patrícia tan sols per la seua fortuna, i la nit de núpcies es converteix en l'escenari d'una violació. Però, el colofó a una vida de color gris es produeix a causa de la irrealització de l'amor platònic que la dona construeix al voltant d'un tercer: Gonçal Rodés. El poeta i amic d'Esteve representa un estereotip d'home diferent del model tradicional, i es caracteritza per una sensibilitat que el fa molt diferent del marit:

En Gonçal era delicat com la Patrícia i tots dos havien deixat morir les hores a la galeria, embolcallats per les ombres de la nit, mentre esperaven l'Esteve [...] En Gonçal no cridava mai, com cridava l'Esteve, i deia «dispensi», «em permet», en Gonçal era un home diferent, delicat com un núvol. La Patrícia pensava, no és un home com el meu pare, no és un home com l'Esteve (Roig, 1995: 99).

Al llarg del capítol de la novel·la que es focalitza en el relat de Patrícia Miralpeix, coneixem el triangle amorós que es forma entre el matrimoni i Gonçal. L'autora juga, però, amb el desavantatge del lector, perquè només llegim la perspectiva de la dona, i no del marit. Ignorant la relació homosexual com ho fa Patrícia, trobem al llarg de la narració elements que són importants a l'hora de reflexionar sobre el tema de l'homosexualitat. La relació que la narradora ens va mostrant situa les nostres concepcions de la masculinitat en un punt crític, en el qual entra en joc la doxa i

l'horitzó d'expectatives. Així, hi destaca de manera significativa la reflexió que fa Patrícia en el següent fragment:

La Patrícia veia que l'Esteve només sabia ésser amable amb en Gonçal, el convidava a dinar i feia treure la cristalleria i els coberts de plata. «El vol impressionar». L'Esteve mirava en Gonçal com si en Gonçal fos un infant i, quan sortien junts a la nit, l'Esteve sempre feia un petó a la Patrícia (Roig, 1995: 100).

Començarem per afirmar que, en cas que Gonçal no fos un home sinó una dona, tant els lectors com Patrícia pensarien des del principi que l'Esteve té una amant, una possibilitat que sí que entra dins de l'horitzó d'expectatives en funció dels guions preexistents. De fet, aquesta lectura sobre la relació entre dos homes ha estat identificada per part dels estudiosos sobre la masculinitat i remet a un concepte citat adés, l'homosocialitat masculina (Marqués, 1997: 27). Segons aquesta idea, el patriarcat pur restringeix les relacions amb les dones a efectes pràctics, com ara el sexe, els serveis domèstics o la reproducció, mentre que reserva l'oci en les relacions entre els homes. Aquest aspecte el trobem reflectit en la novel·la *El temps de les cireres*, per exemple, quan Esteve convida Gonçal a casa:

Algunes nits, en Gonçal i l'Esteve jugaven a escacs i ella seia a prop d'ells: brodava estovalles i feia ganxet per a les filles dels altres [...] La Patrícia els esguardava i sentia a penes el xiuxieig de les seves converses, serenitat, es deia, serenitat. Això és el que en Gonçal dóna a l'Esteve (Roig, 1995: 102).

D'aquest fragment cal subratllar també l'última part, quan Patrícia observa la influència de Gonçal sobre el marit. Les observacions que la dona fa sobre la relació entre els dos homes suposa una validació de l'homosocialitat per part de la part exclosa. Destaca, en aquesta línia, el comentari que feia en l'anterior fragment i que recuperem ara, en una de les visites de Gonçal a la casa del matrimoni: «El vol impressionar». A través d'aquesta afirmació, Patrícia demostra de manera implícita que coneix l'ordre de gènere en què viu. Com exposa Michael S. Kimmel: «Piensen en cómo los hombres alardean entre sí de sus logros [...] y cómo constantemente

pasamos revista a los indicadores de la virilidad [...] frente a otros hombres, desesperados por obtener su aprobación» (1997: 55). Tot aquest conjunt de visions preconcebudes al voltant de les relacions entre els homes fan que la dona no sospite de la relació homosexual entre Esteve i Gonçal, un secret que finalment es revela a l'acabament del capítol de la tia Patrícia d'una manera poc explícita, potser amb l'objectiu de jugar amb les expectatives del lector:

S'estranyà que a la galeria no hi fossin, ni tampoc al menjador, i s'adonà que els escacs eren col·locats amb simetria damunt del tauler [...] Buscà per la saleta del piano, pel saló on tenien el Casas i en Nonell, travessà el passadís, fosc i silenciós, el rebedor, i obrí, plena d'inquietud, el dormitori. Respiraven, en Gonçal i l'Esteve, com el «bressoleig de les fulles de llimoner», sota el cobrellit de setí estampat amb unes enormes flors blaves (Roig, 1995: 106).

Així, després de revelar-se l'adulteri, el tema queda ocult, com un secret o un tabú. Enfront de la veritat, l'escena sexual és descrita a través d'evasions retòriques, com la comparança de la cadència rítmica del coit anal amb el «bressoleig de les fulles de llimoner», o l'acte sexual substituït amb la metonímia «respiraven». Tot aquest llenguatge censurat connecta amb el temps en què ocorren els fets, la dècada dels quaranta, unes formes que l'autora emprà de manera conscient per dotar de veritat el pensament i el discurs dels personatges en el seu context històric. Aquesta màscara cau, però, en la novel·la de *L'òpera quotidiana*, una narració que s'ambienta entre finals dels anys setanta i principis dels huitanta, en plena transició a la democràcia. Els vents de canvi estimulen l'aparició de nous personatges en el taller de creació de Montserrat Roig, entre ells els transvestits, una elecció que comparteix amb alguns dels companys de la generació, com Terenci Moix, el qual tracta el tema en obres com ara el volum de contes *Lili Barcelona i altres travestís* (1978), o Lluís Fernández, qui també aborda aquesta dimensió en *L'anarquista nu* (1978).

La novel·la de Montserrat Roig es fa ressò d'una Barcelona amb la qual tracta de desestabilitzar el renom de la ciutat modelada per la burgesia. Si bé l'escriptora acostumava a centrar la seua crítica directament sobre la família burgesa i els seus

costums, en *L'òpera quotidiana* cedeix espai als exclosos i els marginats, unes identitats que ocuparen un lloc important en la seua producció periodística. Així com abans recuperàvem l'article «Yo conozco un niño subnormal» aparegut en la revista *Triunfo*, ara recuperem alguns fragments dels articles «Princesitas de la noche» i «¿Dónde está el sexo, Dios?», publicats en *¿Tiempo de mujer?* (1980). En ells, Roig aborda la identitat dels homes transvestits, vinculant aquesta forma de subjectivitat amb el món del cabaret i la prostitució. En «Princesitas de la noche» l'escriptora reflexiona sobre el caràcter ambigu del transvestit i el desig que provoca sobre els homes, una inclinació difícil d'etiquetar si atenem a la dicotomia heterosexual/homosexual. En concret, en aquest fragment parla sobre l'espectacle de varietats protagonitzat per la Bibí Andersen dels huitanta:

Desafiante, mostró su trofeo: un pene rosado, largo y hermoso como un badajo de campana mayor de catedral. Los intelectuales contemplaron en silencio la octava maravilla, el sexo completo. La perfección. La mujer, pues, no era mujer y, por lo tanto, no era sexo puro. La mujer era como ellos. La mujer era el falo. Ellos eran la mujer. ¡Excitante simbiosis! (Roig, 1980: 124).

En el text, l'escriptora observa el conflicte associat amb l'individu trans, una identitat en disputa a causa del desig i el rebuig que provoca en parts iguals. Fet i fet, el subjecte instal·lat en la frontera i que fa de la seua identitat un procés constant, una *performance*, ha viscut molts anys vinculat al món de la prostitució al servei de la sexualitat masculina, una dada que posa en una situació difícil la masculinitat hegemònica. Quant a la visió de la dona feminista enfront d'aquesta identitat en procés constant, Roig hi dona el seu parer en l'article «¿Dónde está el sexo, Dios?»:

No obstante, ¿«son» mujeres? No lo sé. Se parecen a mi, pero no son como yo. En mí hay algo biológico que fluye y se transforma. ¿Son hombres? Tampoco. Son todo y nada. Quizás Samantha tiene razón cuando dice que quizá pertenezca al tercer sexo pero que puede ser apasionante descubrir el cuarto. Y el quinto. Todos los sexos del mundo (Roig, 1980: 143).

Com assenyala M. Àngels Francés, Roig es postula en una direcció semblant a la proposada per Monique Witting, la qual suggeria la possibilitat de parlar d'un tercer sexe per referir la dona lesbiana, i es plantejà parlar de tantes identitats de gènere com experiències hi ha al món (2008: 286). En tot cas, l'angoixa provocada pel subjecte transvestit afecta tots els grups d'opinió i amenaça amb desestabilitzar un ordre de gènere solidificat pels quaranta anys de dictadura. Aquest és un fet que no escapa de la visió panòptica de Roig, qui, com avançàvem, es proposa amb *L'òpera quotidiana* atorgar un espai a les veus de la contracultura barcelonina. En aquest fragment, la narradora ens presenta un travesti de les Rambles, durant el viatge de Mari Cruz als inferns de la ciutat:

Me'n vaig anar a la vorera on passegen els travestis i se me'n va acostar un que duia pestanyes postisses que semblaven les veles d'una barca, i una cabellera daurada que li queia tot fent rínxols damunt de l'espatlla. Em va mirar ben remirada i em va preguntar, ¿no penses pas fer la competència, tu, amb aquesta cara de nina? Vaig estar per dir-li que només volia fer la cosa amb algú, que no s'hi posés pedres al fetge. Però ell m'inspeccionava com un entès i per fi em va aconsellar que, si volia fer la carrera, abans m'havia de depilar les celles i el bigoti, que semblava mentida, tan joveneta i tan poc femenina. Tens més pèls que no pas jo, tu. Toca, toca, i em va agafar la mà i me la va passar per la seva cara. I era cert: la tenia de setí (Roig, 1991 :89-90).

El que destaca en l'aparició del transvestit és la descripció que se'ns ofereix a partir de la mateixa impressió de la protagonista. Així, veiem com en la identitat trans, l'element estètic juga un paper molt important. En concret, Roig fa ús de l'estereotip i ens proposa la figura associada al món de la prostitució, abillada amb els elements propis de l'estètica camp. Es tracta, per tant, d'un individu que es construeix a ell mateix a partir d'una idea de feminitat exagerada i molt erotitzada. Fet i fet, constatem aquesta opinió a través del discurs del subjecte, quan hi interpel·la Mari Cruz per no ser suficientment femenina. Aquesta observació connecta amb les diferents opcions amb què s'abordava el transvestisme: erotisme o subversió (Picornell, 2010: 294). En el primer cas, present en la novel·la, l'individu

tracta d'imitar, tot i que a partir d'una concepció superficial de la feminitat, l'ideal de la dona-prostituta, la fantasia per alimentar el desig de l'home heterosexual. En el segon cas, que no trobem en el text, l'home transvestit no amaga la seua masculinitat, sinó que l'exhibeix amb la finalitat de desestabilitzar l'ordre binari.

El segon element que cal destacar és el gènere amb què Mari Cruz es refereix al transvestit: «ell». El dubte, l'angoixa de l'autora a l'hora d'encasellar aquesta subjectivitat es reflecteix en aquest diàleg. Així, per contra, «ell» emprà el gènere femení per referir-se a aquells que pertanyen al seu endogrup. Ho veiem en aquest fragment, en el qual ens parla sobre la Mimí, una altra prostituta, o potser una proxeneta:

I, tot mirant de cua d'ull a una i altra banda de l'acera, em va dir, vine un altre dia que t'ho explicaré, avui no puc, tu, la Mimí m'ha clavat un clatellot per culpa d'un *fulanu* que treballa de cambrer, una *loca* que em ve al darrera, la Mimí es pensa que jo li faig cas, i és que té unes urpes, la tia... Però vine un altre dia, eh? (Roig, 1991: 168).

Finalment, hi veurem la visió del transvestit des del discurs del pensament hegemònic d'Horaci Duc, un individu que hem ubicat en la subalternitat, però que aprofita la debilitat dels altres per situar-se en una posició superior, a partir del caràcter escalar de la masculinitat. Aquest fragment destaca a més perquè funciona com un diàleg d'opinions contraposades, en el qual queda reflectida la divergència d'opinions o heteroglòssia:

Una vegada, el senyor Duc em va dir que avui tot està molt barrejat, que els homes ja no són homes i que les dones ja no fan de dones, com abans. No el vaig entendre gaire. Però quan passava un travesti pel davant es posava fet una fúria i deia, aquests, els reuixaria amb benzina i després els encendria el cul amb un llumí. Genteta, afegia [...] Li contestava, i què, de les barreges... Si a ells, o a elles, no ho sé, els agradava de canviar de sexe, doncs, que ningú no els en podia privar. Em mirava tot aclucant els ulls, es nota que tu ets d'aquesta època, en què les coses són i no són, però crec que les dones han de ser ben dones i els homes mascles del tot, que així ens ha fet la naturalesa i anar-hi en contra és deixar que el món es capgiri (Roig, 1991: 86).

Amb aquestes afirmacions tornem al començament del capítol, quan enumeràvem els elements sobre els quals s'ha edificat la idea de masculinitat. El subjecte transvestit és, per a Horaci Duc, un individu contaminat per la feminitat, un element contranatural. La seua argumentació es fonamenta en les creences matriu, metacreences i lògiques que hi recull Bonino (2002: 17-26). Amb tot, les seues opinions revelen també una concepció més allunyada de l'essencialisme, en afirmar que les dones «ja no fan de dones». Així, sembla que el personatge creat per Roig creu també en el caràcter performatiu del gènere. Siga com siga, el cas del transvestisme ens porta fins al llindar d'aquest recorregut a través de la masculinitat que decideix barrejar-se amb elements lligats tradicionalment al món femení. Concretament, aquesta figura ens permet fer el salt al següent i últim apartat d'aquest capítol, en el qual mostrarem com la masculinitat es pot allotjar també en el cos de la dona.

6. 4. 2. La dona masculina

A través d'aquest epígraf, tractarem d'aportar més arguments en l'intent de defensar la ruptura en la relació causal entre sexe i gènere establerta per l'ordre patriarcal. Com hem exposat adés quan presentàvem el concepte de masculinitat hegemònica, els subjectes dominants han treballat per construir una ideologia que fes passar el privilegi assolit culturalment com un fet natural i inqüestionable. D'aquesta manera, la masculinitat hegemònica té la garantia que, quan les característiques associades a l'home fan aparició en la dona, aquesta no podrà accedir als privilegis, perquè com assenyala Reeser:

Thus, a very butch woman can never be a man, since maleness is not open to other sexes. She might be allowed to possess masculine qualities, to be gendered masculine [...] But by virtue of keeping sex outside the realm of gender, men can ultimately maintain their hold over a core of maleness and thus the butch woman is unable fully to have masculinity (2010: 76).

A partir d'aquest plantejament, considerem que és possible incloure la dona masculina en el llistat de les masculinitats subalternes. Aquesta forma de subjectivitat presenta, a més, aspectes comuns amb la de l'home femení, perquè ambdues identitats són font d'angoixa a causa del seu caràcter ambigu, enfront dels gèneres ben delimitats que exigeix l'ordre de gènere dirigit per la masculinitat hegemònica. En concret, la masculinitat femenina, concepte proposat per Judith Halberstam en l'obra *Female Masculinity* (1998: 1), ha contribuït en la desestabilització dels gèneres, especialment del masculí, i ha posat en dubte el privilegi de l'hegemonia. Per demostrar-ho, Reeser ens proposa dirigir la nostra mirada a personatges reals i ficticis com ara Margaret Thatcher o Xena la princesa guerrera (2010: 132). Es tracta de dues figures relacionades amb la capacitat de lideratge i l'autoritat, les quals han desafiat les creences entorn de la feminitat i han demostrat que tant en la política com en la guerra les dones tenen el dret a reclamar el seu espai.

En línies generals, tant Halberstam com Reeser coincideixen a assenyalar les dificultats que la dona masculina ha travessat a l'hora de defensar la seua identitat, però entre tantes respostes negatives per part dels defensors dels gèneres normatius, també trobem moments en què des del poder se n'ha fet un ús propagandístic. Així doncs, en els temps de guerra, els governs han emprat la imatge de la dona masculina per promoure els interessos de la nació (Reeser, 2010: 134). En el cas d'Espanya, en el bàndol republicà destaca el cartell dissenyat per Cristóbal Arteché, el qual ens mostra una miliciana acompanyada de l'eslògan «Les milícies us necessiten». El plantejament del cartell és molt similar al de l'Oncle Sam emprat pels Estats Units des de la Primera Guerra Mundial, tot i que l'estètica imita la propaganda de l'URSS. Aquesta imatge contrasta, en realitat, amb el posicionament del govern republicà durant el conflicte, ja que el discurs bèl·lic va apel·lar un model de dona tradicional, lligat a la funció maternal que reforçava el caràcter assistencial d'aquestes durant la guerra (Díaz, 2016: 8). No obstant això, el missatge va animar moltes dones, les quals decidiren allistar-se com a milicianes.

Aquesta primera aproximació als aprofitaments de la masculinitat femenina en un context bèl·lic ens permet connectar amb alguns dels casos presents a les novel·les de Mercè Rodoreda i Montserrat Roig. Començarem l'anàlisi amb un personatge secundari de *La plaça del Diamant*, Julieta. L'amiga de joventut de Natàlia-Colometa decideix fer-se miliciana durant la guerra, en part motivada pel seu romanç amb un milicià. Tot i que el personatge no es correspon a la definició de la masculinitat femenina, el fet que una dona col·laborés de manera activa en la rereguarda de la guerra connecta amb el caràcter rupturista d'aquest model identitari. En aquest sentit, hi destaca l'opinió emesa per una altra dona, la senyora Enriqueta, la qual a través del seu discurs es converteix en la representant del pensament comú: «Quan ho vaig explicar a la senyora Enriqueta es va enrabiar molt i va dir que aquestes noies de la revolució [les milicianes] totes eren noies sense vergonya» (Rodoreda, 1984a: 476). Així, l'escriptora ens ofereix a través de les pàgines una mostra d'heteroglòssia social, en la qual es constata el conflicte que existeix al voltant del gènere en disputa.

Per veure un personatge amb un arc narratiu més desenvolupat hem de desplaçar el focus a la novel·la de *L'hora violeta*, de Montserrat Roig. En l'obra, l'escriptora ens presenta la Kati, una dona avançada al seu temps que, enfront de la derrota en la guerra, prefereix el suïcidi. El personatge sembla estar inspirat en alguns dels mites de l'època daurada de Hollywood, com Marlene Dietrich o Greta Garbo, caracteritzades per una bellesa andrògina i maligna:

La Kati dibuixa les celles amb el llapís marró, ho havia de fer amb cura, tot traient una mica la punta de la llengua. La moda de les celles depilades l'havia deixada sense ni un pèl. Les celles depilades et fan un posat d'exasperació, li deia la Mundeta vella [...] La Kati es mirà al mirall per veure l'efecte que feia. Va treure la llengua i després somrigué:

-No moriré lletja (Roig, 1993: 125).

Quant al gust per l'abillament, la narradora la defineix com la Coco Chanel catalana: «Si la Coco deia, fora cotilles!, ella s'ho treia tot. Només duia sostenidors i,

tan remenuts, que a penes es veien» (Roig, 1993: 127). Més enllà, però, dels trets superficials aportats per la prosopografia, l'aspecte més rellevant que ens permet definir la Kati com un exemple de masculinitat femenina es troba reflectit en les seues pràctiques i el seu discurs. Les actituds del personatge ens mostren que es tracta d'un subjecte que ha estat capaç de comprendre el sistema en què es troba immers, i aquesta constatació és el que li permet jugar amb els gèneres i subvertir la seua pròpia identitat. En el context d'alliberament de la dona dels anys trenta, Kati aprofita la cessió d'alguns dels privilegis de la masculinitat, com l'autosuficiència prestigiosa, i els porta a l'extrem. Hi coneix bé els homes, sap el que esperen d'ella com a dona, i juga les cartes en el seu favor: «La Kati sabia com tractar-los, fer veure que eren ells qui decidien el moment culminant» (Roig, 1993: 127). En el fons, però, subjau en la consciència del personatge el pes del pensament general i la visió determinista del sexe, un fet que queda reflectit en la relació, sovint conflictiva, amb el seu cos: «[Kati parla sobre la menstruació] Quan té això, la Kati s'estaria dins de la banyera tota l'estona. Se sent bruta, llefiscosa. Que tothom li notarà la suor i les males olors. I el perfum no ajuda. Si no fos per què no es poden banyar, les dones... Encara que ella no en fa gaire cas» (Roig, 1993: 128).

El feminisme de la segona onada, el de la diferència, entra en diàleg amb el de la primera, el del debat per la igualtat. Montserrat Roig es mou entre aquests dos posicionaments i ho reflecteix en *L'hora violeta* més que en cap altra novel·la. Aquest debat es troba present tant en el diàleg que entaulen Kati i Judit en els anys trenta com en el que intercanvien Norma i Natàlia en els setanta. En ambdós casos, les dones que es desplacen en direcció a la igualtat, o més aviat, que tracten d'ocupar l'espai de privilegi dels homes, són conscients que aquesta conquesta implica una renúncia de la feminitat. Però, alhora, les dones s'adonen en aquest procés, que hi ha elements en la identitat femenina l'origen dels quals és difícil de concretar, però que apunten cap a la definició essencialista del sexe/gènere. Com a resultat, la imatge de la dona masculina en la narrativa de Roig és la d'un subjecte en conflicte amb els dos

sexes, com podem observar en el discurs de Kati quan parla amb Judith sobre la guerra:

[Kati] –Segurament té raó. I és en aquests moments quan em fa ràbia haver nascut dona.

[Judith] – Per què? –la Judith mirà la Kati amb interès.

[Kati] –No ho sé..., potser perquè els homes tenen clara l'elecció, o amb els uns o amb els altres. Poden demostrar qualitats més grans, poden emetre judicis independents. Però nosaltres, les dones, només podem esperar. (Roig, 1993: 130).

Un altre aspecte destacable en la configuració de la masculinitat femenina és el plantejament que hi té enfront del caràcter relacional del gènere. Així doncs, Kati, qui com hem vist creu conèixer el funcionament dels homes, rebutja el plantejament dicotòmic i per oposicions que planteja l'ordre de gènere. En primer lloc, Kati rebutja la creença matriu que dicta la superioritat dels homes sobre les dones. L'estratègia per rebatre aquest argument s'hi realitza mitjançant la paròdia del cos de l'home i del seu sexe:

Podien tenir el pit ample i pelut, les espatlles ben fetes, una testa bonica, però, quan els veies despullats, quina decepció... Tenien les cames més curtes que el cos, alguns caminaven com si muntessin a cavall, altres les tenien tortes. No sabien moure les mans. Les movien sense gràcia. I els penjolls..., quan la cosa no anava bé, semblaven el batall d'una campaneta. Rosats o blanquinosos, de color de gos que fug. Un munt de carn que no era res. Res. Ella no s'ho mirava mai, i no perquè li fes fàstic, no. Sinó perquè ho detestava. Eren tan ridículs, els homes, quan no anaven vestits! No eres res, res (Roig, 1993: 126).

Com llegim en el fragment citat, Kati ataca el suport sobre el qual ha estat edificat el privilegi de l'home: la naturalesa. Enfront de la idealització del cos, el personatge ens fa la descripció del cos imperfecte, flàccid i impotent, una estratègia que resulta eficaç per desestabilitzar la masculinitat, tal com assenyala Reeser (2010: 11). En segon lloc, Kati tracta, amb les seues pràctiques i discurs, de destruir les definicions de la dona que han estat assignades a través de l'oposició home i dona. Per una banda, enfront de la idea de feminitat com a passivitat, el personatge defensa una sexualitat activa per a la dona. Per una altra banda, Kati es nega a acceptar el rol de

la vida domèstica, en considerar que «no serveixo per a aquesta vida» (Roig, 1993: 133).

Finalment, cal veure quina és la visió que els altres personatges tenen sobre Kati. La posició fronterera d'aquesta figura desafiant genera crítiques tant per part dels homes com de les dones. Així, en la novel·la *Ramona, adéu*, en la qual es fa alguna referència superficial al personatge, trobem l'opinió de Joan Claret, que s'erigeix com a representant de la masculinitat hegemònica: «En Joan diu que la Kati viu amargada perquè no s'ha casat i que no s'ha casat perquè cap home no la vol, que és massa lliure i això, als homes, no els agrada. En Joan no vol que em faci amb la Kati, diu que si l'escolto acabaré com ella» (Roig, 1981: 10-11). Al discurs de l'home trobem present un argument que es nodreix a partir d'un tòpic extrínsec sobre la feminitat al qual hem fet referència en diverses ocasions. Així, el matrimoni apareix en la mentalitat general com una aspiració natural per a la dona, i, per tant, el fracàs és una font d'infelicitat. Per a Joan, el comportament de la Kati, així com les seues opinions sobre la societat, són fruit de la seua irrealització com a dona.

Quant a l'opinió de les dones que són còmplices del patriarcat, les quals hem descrit com les filles d'Eco per expressar-se a través de l'enunciació en eco, hi destaca el punt de vista de la tieta Sixta, qui considera que les dones com Kati: «Es fan bibliotecàries quan veuen que es queden per vestir sants» (Roig, 1981: 10). Aquesta afirmació s'abeura en la mateixa font de sempre, l'ordre patriarcal i les creences, metacreences i lògiques a les quals estem fent referència de continu. Amb tot, l'escriptora contrasta aquesta postura crítica amb les observacions de Mundeta Ventura, qui veu en Kati un model de dona atractiu, però alhora complex:

Totes, però, cobejaven una secreta enveja contra la Kati. Això de «*vivre sa vie*», de ser «*independante*», els produïa una mena de rau-rau. Tenia trenta anys, era soltera i vivia sola. Organitzava *parties* a Valldoreix d'allò més innocents, però la llegenda les havia pujades de to i de categoria (Roig, 1981: 60).

Continuarem fent observacions sobre la masculinitat femenina en l'obra de les altres dues narradores, Caterina Albert i Maria Aurèlia Capmany. En aquests casos, la qüestió pren una major rellevància, perquè ens trobem enfront de dues situacions en què literatura i vida connecten estretament. En el segon capítol, «Quatre narradores del segle XX», hem assenyalat el tractament que les autores reberen per part de l'androcrítica i del món intel·lectual del seu temps. En el cas de Caterina Albert, en els estudis sobre l'autora ja s'ha incidit repetidament sobre l'origen del pseudònim masculí arran de la resposta que hi hagué quan es va conèixer la identitat de l'autor de *La infanticida*. Com subratllem en el capítol, l'empordanesa fa ús del transvestisme per burlar els judicis sobre la seua condició de dona i per poder treballar amb llibertat la temàtica del drama rural.

Amb tot, el misteri que envoltava l'escriptora va durar només uns pocs anys, i des d'aleshores hi fou jutjada de nou per escriure com si fos un home. Fet i fet, el seu biògraf, Josep Miracle, publicà l'any 1963 unes memòries filtrades pel sedàs de l'androcrítica, en les quals associa el talent de l'autora amb un «desequilibri cromosomàtic», hi defineix Caterina Albert com «un escriptor amb nervi d'home servint una sensibilitat de dona», i hi conclou que «Víctor Català era un geni, hagués hagut de néixer home i no dona» (Alvarado, 1984: 21). La lectura que fa Miracle sobre l'escriptura de l'autora no és un fet aïllat, sinó que era un posicionament compartit de manera general. Aquest fet ens porta a afirmar que l'escriptura, una determinada forma d'escriure, ha estat capitalitzada també per la masculinitat, aquella que es considera més elevada i digna del cànon, enfront de l'escriptura femenina, associada a temes menors, tal com observa Joana Russ en el fragment citat que encapçala el primer capítol: «Ho va escriure, però ella no és realment un artista i això no és realment seriós, ni és del gènere literari apropiat, és a dir, no és realment art» (Bartrina, 2006: 207).

Emprant aquestes consideracions com a referent, no hauria de resultar estrany que Caterina Albert inclogués personatges amb la característica de la masculinitat femenina en la seua obra. Aquest és el cas del conte «Carnestoltes», del volum *Caires*

vius. Adés hem fet referència al relat quan definíem l'estereotip com una construcció de lectura, moment en què debatíem sobre la possibilitat d'interpretar la relació entre la Marquesa d'Artigues i la seua criada Glòria com una relació lèsbica. Aquesta és, almenys, la lectura que Bartrina fa sobre el relat, una orientació sexual que connecta amb el retrat masculinitzat de la protagonista:

Les estratègies que ha fet servir Víctor Català per donar viabilitat discursiva a aquest amor, un tema extremadament agosarat en el marc de la societat patriarcal de la Catalunya de principis de segle, han estat la masculinització de la marquesa, amb totes les comparacions que hem vist al llarg de l'anàlisi del text, i l'actitud submissa de la Glòria, una actitud tradicionalment atribuïda a la feminitat (2001: 167).

Com exposa Bartrina, Caterina Albert suggereix a través de les seues línies un relat sobre una relació lèsbica parcialment encoberta. La investigadora fonamenta la seua hipòtesi en els elements masculins amb què l'escriptora construeix el personatge de la Marquesa d'Artigues. Si atenem la identitat del personatge, veurem que es tracta d'una dona vella, pertanyent a la noblesa i que pateix una malaltia que l'ha deixada en un estat de paràlisi crònica. Els trets físics del retrat, la prosopografia, ja ens avancen el caràcter viril de la marquesa, elaborat a partir d'una comparació amb «el cap de senador romà», i també amb l'atribució d'elements vinculats a la masculinitat quan es parla sobre els seus temps de joventut: «Era una donzella forta, ardida, valerosa com una amazona guerrera» (Català, 1972: 701). De nou, una comparança, en aquesta ocasió amb les mítiques amazones, hi incideix en una lectura del cos de la dona allunyat dels cànons tradicionals. Però, l'elaboració del personatge va més enllà i s'aprofundeix encara més a través de l'etopeia:

Lletja i altiva, plena d'orgull, mes exempta de vanitat, coneixent-se ella mateixa que no era apta per als goigs ni per a les servituds del matrimoni ni de la vida religiosa, havia refusat de casar-se o de ficar-se en un convent, romanent fadrina en el si de la família (Català, 1972: 701).

Aquest és, potser, el fragment fonamental per comprendre el sentit de la figura creada per Caterina Albert. El text en qüestió es troba replet de tòpics al voltant de la idea de feminitat i connecta a més amb la pròpia experiència de l'escriptora empordanesa. Com recull Bartrina, la Marquesa d'Artigues s'elabora a partir de l'estereotip, i també arquetip, de *l'invert* (2001: 167). Les coincidències entre la biografia de l'autora i el personatge són nombroses, ja que ambdues eren pubilles i defensaren l'opció de la solteria. Com exposa Helena Alvarado, Caterina Albert mai no es va casar, desafiant tota una institució en el seu temps. Coneixent el seu tarannà, sembla que gràcies a la seua posició social l'autora va tindre llibertat per decidir sobre el seu destí, i com sabem, aquest fou el de quedar-se soltera, ja que veuria incompatible complir el paper tradicional amb l'exercici de la seua professió (Alvarado, 1984: 22).

El relat de «Carnestoltes» funcionaria, aleshores, com una mena de catarsi personal en què l'autora exposa les raons per les quals decideix no casar-se. En aquest sentit, els tòpics que s'activen al fragment giren de nou entorn de la idea de matrimoni com a màxima aspiració per a la dona. Com llegim, la solteria no sembla ser una opció factible, a menys que la dona opte per «ficar-se en un convent». La marquesa, però, té el privilegi de la casta, i com Albert, pot esdevenir la mestressa de la seua llar i les seues propietats. És important subratllar també la consciència que el personatge té respecte del matrimoni, ja que no es considera apta per a aquesta finalitat. Com ocorre amb Kati en *L'hora violeta*, la marquesa considera que el seu caràcter no encaixa amb el rol tradicional de la dona, com a àngel de la llar i esposa servil. Per tant, trobem que en la configuració de la identitat del personatge entra en escena la dimensió relacional del gènere. Així, com a dones subversives, tant Kati com la Marquesa d'Artigues es neguen a acceptar el matrimoni perquè aquest implica sotmetre's a l'home.

Els personatges de Montserrat Roig i Caterina Albert, tot i ser diferents en molts aspectes, representen a través del seu discurs i de les seues pràctiques un model de dona que en atribuir-se alguns dels elements de la masculinitat, aconsegueix

desestabilitzar l'ordre binari dels gèneres. Concretament, ambdues figures presenten un motiu comú que ens permet situar-les en una mateixa categoria d'estereotip, i és que cap d'elles accepta estar en un espai de subordinació, sinó que hi aspiren a ser hegemòniques. Així, si en el cas de Kati observàvem aquesta voluntat quan ridiculitzava el cos masculí i el desconstruïa a través d'una lectura burlesca, en el cas de la marquesa aquesta escalada al poder es duu a terme mitjançant dues vies. Per una banda, es nega a casar-se per tal de ser l'administradora dels seus béns, tal com va fer l'escriptora. Per una altra banda, reproduceix en la relació lèsbica amb la criada, Glòria, la jerarquia que dicta la masculinitat hegemònica en les relacions heterosexuals, ocupant-ne la marquesa l'espai de dominació (Bartrina, 2001: 167).

Judith Halberstam, impulsora del concepte de masculinitat femenina, conclou que la dona amb aquestes característiques ha patit en el darrer segle un tractament semblant al de l'estigma (2008: 151). Amb tot, considera que cal seguir parlant sobre aquest model, perquè hi contribueix activament a teoritzar sobre la masculinitat més enllà dels límits del cos de l'home. Ja hem vist com, en el cas de Caterina Albert, el mateix biògraf considerà que la seua escriptura tenia una raó patològica, era una prosa viril fruit d'«un desequilibri cromosomàtic» (Alvarado, 1984: 21). L'actitud de l'androcítica enfront del fenomen que suposà la dama empordanesa que escrivia amb «nervi d'home», tingué grans conseqüències sobre la relació entre la dona i la seua professió. Com assenyala Maria Aurèlia Capmany en el text «Els silencis de Caterina Albert», els espais erms que es donen entre les publicacions de l'autora, així com la voluntat de definir-se permanentment com a *amateur*, no es poden explicar només a causa del noucentisme i el canvi d'estètica (Capmany, 1972: 1868). Hi ha, en els silencis de l'autora, altres raons que s'entrecreuen, entre les quals destaca la relació conflictiva provocada pel desdoblament entre Caterina Albert, la dama, i Víctor Català, l'escriptor.

Maria Aurèlia Capmany, una de les dones pioneres en el repte de teixir una genealogia femenina en català, presenta molts elements en comú amb Caterina Albert. Tot i pertànyer a una generació diferent, el panorama que hi troba en la

postguerra fa que, com a dona i escriptora, haja d'iniciar el camí de bell nou. Capmany es proposa, a més, l'objectiu de ser una intel·lectual en un país que ha fet tornar la dona a la gàbia, com observàvem adés en aquelles paraules de Pilar Primo de Rivera i que semblaven estar dirigides a l'autora. Abans d'analitzar el personatge que ens hi proposa l'escriptora, volem mostrar primer la relació que hi estableix personalment a través d'una identitat que connecta amb el model de la masculinitat femenina.

Així com en el cas d'Albert el conflicte identitari agreujat per l'androcrítica gira entorn de la seua manera d'escriure, en Capmany hi trobem el problema reflectit en la seua faceta com a dona intel·lectual. Per veure-ho, ens hem de traslladar als anys quaranta, quan l'autora aconsegueix ser readmesa a la Universitat Autònoma de Barcelona després de la depuració del centre. En la carrera de Filosofia i Lletres, Maria Aurèlia Capmany fou una alumna molt destacada, com demostra l'excel·lent amb què fou avaluada en la prova final de llicenciatura. Aquesta formidable trajectòria es va veure recompensada de seguida, quan el doctor Font i Puig, un dels seus professors, va proposar-li continuar en la universitat com a professora adjunta. Font i Puig ensenyava psicologia i hauria establert durant les classes un vincle amb l'alumna, gràcies a les intervencions brillants de la jove Capmany. És, justament en aquest context, en el qual fa aparició l'estereotip de la masculinitat femenina. Així, recull Agustí Pons, que enfront d'un raonament de l'alumna, el professor hauria fet la següent afirmació: «No dudo que éste es su criterio en el caso que analizamos, pero es que usted posee, en un soma evidentemente femenino, una inteligencia masculina» (2018: 98).

El biògraf recull en el text un tipus de discurs en què reverbera la ideologia de la masculinitat hegemònica, la mateixa que impregna el discurs de l'androcrítica quan s'enfronta a la narrativa de Caterina Albert. En el cas de Font i Puig, doctor en psicologia, la seua opinió es fonamenta en una argumentació que segueix la lògica dels contraris entre la masculinitat i la feminitat. En aquest cas, ens trobem enfront de l'oposició racionalitat/sensibilitat, la primera atribuïda a l'home i la segona a la

dona. L'exemple de Capmany, però, suposa un desafiament de la lògica dels gèneres i, per tant, ha de ser definida com una *rara avis*, una dona que es troba fora de la normalitat.

Totes aquestes observacions ens permeten arribar al final del recorregut que hem fet a través de la masculinitat femenina. En el cas de Maria Aurèlia Capmany, qui, com Caterina Albert, connecta la literatura amb l'experiència individual, trobem reflectida aquesta vivència personal a través del personatge de Carola Milà. La protagonista de *Feliçment, jo sóc una dona*, que és tan vella com el segle XX, perquè ha nascut el 31 de desembre de 1899, presenta la seua vida a través de retaules, com assenyala Barbara Luczak (2002: 72). Mitjançant aquests, Capmany proposa un ample assaig sobre la història de la dona catalana en el segle XX. En un dels retaules, l'escriptora es proposa analitzar els canvis dels anys vint a través de la figura de la prostituta, encarnada per Llorença Torres, àlies de Carola. En aquesta època, la dona canvia la seua imatge per adaptar-la als nous temps, substituint els cabells llargs per l'estil *garçon*, la cotilla per la combinació, i les falces llargues per altres que deixen veure els turmells. La transformació estètica, que potser sembla superficial, ja avança les reivindicacions de la primera onada feminista, decidida a penetrar en el món de la masculinitat.

La figura de la prostituta permet a Capmany introduir la protagonista de la novel·la en l'espai públic. Fet i fet, com recull Isabel Ramos, alguns dels sinònims presents en el castellà, com ara «ramera» o «meretriz», vinculen el seu significat amb el de «dona pública» (2005: 81). A més, tot i que hi continua sent una figura complementària a la de l'home, segons la definició patriarcal dels gèneres, la prostituta és diferent de les altres dones perquè no està lligada a un sol home, sinó a molts; és poliàndrica. En aquest sentit, el treball sexual implica una aproximació a les formes de relacionar-se de l'home, és a dir, ens trobem enfront d'una altra forma de masculinitat femenina. Aquesta visió queda reflectida en la novel·la quan Carola/Llorença manté una conversa amb el doctor Subietas, un client assidu de can Quim, una taverna freqüentada per manobres i botiguers de Sant Gervasi:

[Carola/Llorença] -Vol dir? Sap què penso jo, quan un home s'embala? Penso que li ha agafat la febre i que tant li serveixo jo com qualsevol altra per a calmar-lo. Satisfeta de què, dic jo? Són les meves cuixes que li agraden, i jo què?
[Doctor Subietas] -És que vostè, amiga meva, té una intel·ligència masculina.
[...] [Carola/Llorença] -Així, per a dedicar-se a la prostitució, cal una intel·ligència masculina?
[Doctor Subietas] -Qui en dubta? (Capmany, 1994: 243).

En el fragment, veiem reproduïda una conversa que conté un missatge semblant del vist en el comentari que el doctor Font i Puig feu a l'escriptora en els anys d'universitat. La idea de la «intel·ligència masculina» torna a aparèixer, tot i que en un context diferent. Amb tot, ambdues argumentacions s'abeuren en el mateix fons ideològic i, per aquesta raó, arriben a la mateixa conclusió. Així, la dona, tant la intel·lectual com la prostituta, en desafiar les creences establides al voltant de la feminitat, aboquen els homes a una mateixa lectura sobre la identitat divergent allotjada en un cos de dona, i és que es tracta de dones amb capacitats masculines.

Podem concloure aquest apartat assenyalant que, si bé el fet de considerar una dona amb l'adjectiu de masculina opera en aquest darrer cas com un elogi, la tendència general ha estat la de considerar-ho com un estigma. Veiem aquest posicionament de manera més evident en les crítiques obertes a Julieta o a Kati, però també els elogis enverinats de l'androcrítica cap a Caterina Albert, la del geni d'home. És per aquesta raó que hem considerat el fet d'incloure aquestes identitats en la categoria de les masculinitats subalternes, perquè el fet d'allotjar en el cos de la dona elements tradicionalment atribuïts a la masculinitat ha estat vist com un error, com una patologia. Comptat i debatut, aquest és el resultat de la naturalització de la diferència, amb la qual la masculinitat hegemònica ha establert un sostre impossible de trencar per la dona.

6. 5. Síntesi: les masculinitats múltiples

En aquest darrer capítol hem mostrat com la visió monolítica de la masculinitat, que adés negàvem en l'estudi de les formes hegemòniques, es fragmenta encara més

quan analitzem les formes més distanciades del prototip d'home occidental. Independentment del moment en què foren pensats els personatges de les narracions, les figures que hem citat al llarg dels apartats comparteixen una angoixa que naix d'un mateix fet: el fracàs enfront del Model-Imatge.

També, de nou, hem vist com els esquemes del patriarcat no són invisibles als ulls de les quatre escriptores. Així, els problemes i les tensions derivats de l'ordre de gènere vigent nodreixen els arguments de les trames principals de les novel·les. Aquesta constant ens ha permès parlar de fenòmens comuns en la seua escriptura i ens ha incitat a establir estereotips a partir de les teories sobre les identitats consultades. Concretament, hem fet servir com a suport les quatre creences matriu descrites per Bonino, les quals ens han facilitat la tasca d'ordenar i classificar la subalternitat masculina per grups. D'aquesta manera, si bé és cert que tots se situen als marges de l'hegemonia per no haver complert amb unes expectatives molt concretes, hi ha diferències notables entre ells que cal reconèixer per tal de comprendre acuradament la complexitat del problema de la masculinitat.

Per començar, hem parlat en termes de dissidència política per a categoritzar un tipus social que es repeteix en la narrativa de les quatre autores, etiqueta sota la qual trobem diverses figures que cal entendre en el context canviant de la Catalunya del segle XX, i que va des de la figura de l'obrer anarquista fins a la del burgés catalanista que viu en l'exili interior. Més endavant, hem centrat el focus d'atenció en el cos, talment com ho hem fet en l'anterior capítol, per tal de reflexionar sobre aquelles corporalitats que queden al marge de la norma: el malalt, el deforme, l'immadur i el vell. Finalment, hem viatjat fins a un espai de frontera en què masculinitat i feminitat desafien el binarisme i es contaminen entre si per configurar identitats inestables i també desestabilitzadores.

En resum, hem trobat un conjunt d'identitats vinculades a la masculinitat que, malgrat les seues diferències, formen part d'un tot que, al servei de l'escriptura, amenacen a trencar el relat únic de la masculinitat hegemònica.

Conclusions

Hem arribat al final de la tasca d'investigació que proposàvem a l'inici de la tesi. En aquest darrer punt, subratllarem els coneixements construïts a partir dels tres objectius que hem enumerat al començant de l'estudi. En línies generals, però, assenyalarem que hem trobat el que esperàvem, especialment si parem atenció a les hipòtesis plantejades en l'apartat introductori, les quals connecten amb els resultats obtinguts. Així doncs, una de les principals premisses d'aquesta recerca ha estat la de situar en un espai concret l'escriptura de les dones, la perifèria, a partir dels plantejaments de Kristeva, fet que permet explicar el fenomen sense caure en la trampa de l'essencialisme reduccionista. Un altre aspecte que destacarem quant a les expectatives és la qüestió de la diferència ideològica entre les escriptores seleccionades, especialment en relació amb el feminisme, una variable que consideràvem clau a l'hora d'analitzar els personatges masculins i que s'ha demostrat com a rellevant al llarg de l'estudi. Finalment, hem trobat, com planejàvem, diferents perspectives sobre l'home, i hem pogut aplicar la teoria de la performativitat de Butler durant l'anàlisi d'aquestes figures originades sota la influència de l'ordre de gènere patriarcal.

Primer objectiu: reforçar els fils de la genealogia femenina catalana

L'elecció del tema de la tesi va estar motivat, en un primer moment, després d'haver investigat sobre el paper de la dona en la literatura catalana. Absent o limitada a aparèixer de manera fugissera als manuals de literatura, anys arrere vaig iniciar una tasca de recerca personal per tal d'emplenar aquest buit sobre un coneixement que m'havia mancat en els anys de formació universitària. Va ser així com vaig descobrir que des dels anys setanta un grup d'escriptores i de crítiques literàries havien dut a terme ja un treball de recuperació que, comptat i debatut,

només necessitava el suport de les editorials i els docents per tal de superar la invisibilització de la dona en la història de la literatura catalana.

Les obres de crítica feminista en l'àmbit literari català ja han teixit una xarxa que vincula les escriptores des d'una perspectiva tant vertical com horitzontal. Disposem, per tant, d'una genealogia que ha estat construïda amb la finalitat de superar el sentiment d'orfenesa al qual van estar sotmeses les autores del segle passat. Aquesta llista situa figures menys conegudes amb altres d'importància cabdal dins del cànon literari català amb l'objectiu d'alenar la lectura de totes elles. Amb tot, aquesta tasca de recuperació genealògica necessita el suport de les editorials, les quals encara no ofereixen noves edicions de la majoria de les obres publicades. Aquest fet demostra que recuperar el nom de les escriptores no és suficient per a donar-los visibilitat; cal donar ús a aquest teixit.

L'objectiu primer d'aquesta tesi ha estat, per tant, el de traure profit a la genealogia teixida per la crítica. Érem conscients, però, que havíem de seleccionar entre l'extensa nònima d'autores recollides i triar-ne aquelles figures que foren més adequades per als altres objectius de la tesi. És per aquesta raó que vam decidir centrar el focus en la dimensió vertical de la genealogia, fet que ens van conduir a seleccionar només una escriptora per etapa, destriant així la possibilitat d'estudiar-ne les relacions d'horitzontalitat. Fruit d'aquesta elecció, hem dut a terme una anàlisi que empra com a constant la condició de sexe/gènere dels subjectes creadors i que tria com a variable la diferència generacional.

Les conclusions que podem extraure després del recorregut realitzat les detallarem a continuació, sense parar esment, però, al que es deriva dels altres dos objectius. Per una banda, el fet de considerar la identitat de gènere un element d'unió a l'hora de fer la proposta d'anàlisi ens ha permés entendre perquè cal seguir parlant d'una escriptura particular de dona. Treballar en l'espai sobre què és comú ens ha permés reconèixer que dones i homes no fan literatura d'una mateixa manera perquè les seues expectatives com a artistes els han condicionat. En la ubicació concreta de les quatre escriptores, la Catalunya del segle XX, les dones fan el salt al

món literari, un espai públic, des de la seua condició perifèrica. No podem considerar un cas aïllat el fet que la dona escriptora haja tingut dificultats per a penetrar en l'espai dels literats, sinó tot el contrari, ja que ens trobem enfront d'una constant que ha modelat la pròpia concepció d'aquesta com a creadora.

Per una altra banda, però, l'estudi sobre el component vertical de la genealogia ha mostrat que, més enllà de la qüestió del sexe/gènere, hi ha altres factors que condicionen l'escriptura, observació que ens porta a negar tota visió reduccionista. Així doncs, si bé trobem els elements suficients per a defensar la idea d'una escriptura de dona, considerem necessari subratllar també tots els elements que diferencien les unes de les altres. Per començar, tal com assenyala Neus Real, la literatura d'autora ha seguit en el seu transcurs el mateix trajecte estètic que la literatura feta per homes. En aquest sentit, la selecció de noms que hem fet per a aquesta tesi n'és una bona mostra. Quant a l'elecció temàtica, si bé podem parlar de l'existència d'uns temes comuns dins de l'escriptura de les dones, cal assenyalar que aquests hi són presents també en la masculina, i que la diferència rau més aviat en l'enfocament que es fa d'aquests. Finalment, pel que fa a la relació establerta entre les escriptores de les diferents generacions, cal destacar el seu caràcter ambivalent, ja que, si bé hi tracten d'emmirallar-se, també estableixen amb les seues predecessores determinades reserves, una constatació que ha de contribuir en la desmitificació de les relacions verticals dins de la genealogia.

Segon objectiu: analitzar la visió de l'home com a alteritat

La tria del corpus literari ha estat acompanyada per una justificació que incideix en la posició que els subjectes creadors ocupen dins de l'esfera cultural. Així doncs, el que ens interessava era veure com s'establia la relació entre la dona, que escriu des de la perifèria, i l'home, que esdevé en aquest estudi l'objecte d'investigació i que habitualment s'ha situat en el centre d'un ordre definit com a androcèntric. Com assenyala Diana Fuss al text «Dentro/Fuera», l'escriptura de les dones podia ser una oportunitat per a conèixer una visió nova de la diferència sexual, en la qual les

identitats d'home s'escriuen ja no des d'una subjectivitat que es veu a si mateixa com a universal o no marcada sexualment, sinó des d'un subjecte, la dona, que des de la seua ubicació als marges parla de la masculinitat com «l'altre».

La nostra anàlisi sobre els personatges dibuixats per les autores ha contribuït a donar llum al problema de la masculinitat i ha mostrat com la idea d'alteritat aplicada a l'escriptura femenina ha corregit la visió estereotipada dels sexes/gèneres. Els resultats de la investigació mostren que la idea de diferència, construïda a partir del pensament per analogia sexual que identifica Mary Ellmann, no és més que un constructe social ideat estratègicament en el si de la masculinitat hegemònica per justificar la seua posició de privilegi. Així, la dona escriptora, lluny de fer una literatura com la que es descriu segons la ideologia patriarcal, és a dir, una producció limitada a temes menors, sensible, complementària, produeix en realitat una escriptura que viatja des dels marges fins al centre, que parasita el discurs masculí i es fa servir de diferents estratègies discursives per a capgirar els estereotips i trencar amb els horitzons d'expectatives establerts.

L'estudi de la narrativa de Caterina Albert, Mercè Rodoreda, Maria Aurèlia Capmany i Montserrat Roig ens porta a concloure que l'element comú dins de la diversitat rau justament en el seu potencial per redefinir les idees sobre el concepte d'escriptura de dona. En els diferents casos que hem estat analitzant hem comprovat com, independentment de la dècada del segle XX en què se situava cadascuna de les escriptores, sempre hi trobàvem en la construcció discursiva dels personatges masculins motius o elements que aprofundien en la seua constitució identitària de gènere. Així doncs, les situacions de desigualtat creades en el si de l'ordre patriarcal han estat identificades per les autores i han estat emprades constantment com a base dels arguments de les narracions amb finalitats múltiples.

A tall d'exemple, recuperarem alguns dels casos més significatius que hem trobat al llarg de l'anàlisi discursiva dels personatges. En primer lloc, destacarem la presència repetida de tòpics extrínsecs que han nodrit les cites expressades per alguns dels homes de les narracions. En línies generals, es repeteixen idees

originades en el si d'un pensament doxal que es considera legítim perquè se sustenta en l'opinió de la majoria i en la defensa de la diferència sexual prescrita per la naturalesa. Entre els postulats més repetits, hi trobem una visió estereotipada de la dona com a àngel de la llar, muller, mare devota, dependent i amb poques aptituds intel·lectuals. També hi identifiquem en boca de l'home, però, la representació del contrari, és a dir, la dona fatal, ambiciosa, inepta per a acomplir la seua missió principal en la vida però tan necessària per a satisfer les fantasies masculines. En segon lloc, hem subratllat la presència constant de l'enunciació en eco, que afecta els personatges femenins, còmplices en el manteniment de les dicotomies que la masculinitat hegemònica emprà estratègicament per a capitalitzar les qualitats que culturalment es consideren més valuoses dins del món occidental.

Amb tot, les autores seleccionades per a l'estudi no es limiten a reproduir el discurs de la masculinitat. Com a parasitàries d'aquest, l'utilitzen d'una manera més o menys oberta per a desconstruir-lo, mitjançant estratègies discursives basades en la polifonia, com ara la ironia o la contraposició de discursos a través del dialogisme. En primer lloc, quant a la ironia, una forma d'enunciació polifònica en la qual el locutor no assumeix l'enunciat, hem subratllat alguns casos rellevants, com ara la veu omniscient en tercera persona que ironitza sobre la moral de Brianet Molera, el paleta ambiciós que deixa els remordiments arrere quan esdevé ric, o el cas de Teresa Valldaura, la qual expressa amb humor el que pensarà la gent quan la veja lluint alguna de les seues millors joies.

En segon lloc, pel que fa al dialogisme, hem trobat diversos exemples en els quals es dona una divergència d'opinió sobre un tema vinculat amb la subversió de l'ordre de gènere patriarcal. En ells, els personatges masculins representen l'opinió de la majoria, enfront de les dones, que adopten un discurs que desafia els esquemes dicotòmics establerts per la lògica de la masculinitat hegemònica. Entre aquests, hi podem destacar el debat que es genera entre Carola Milà i el doctor Subietas al voltant de la intel·ligència masculina i la prostitució, o l'enfrontament de postures entre Mari Cruz i l'Horaci Duc quan veuen un transvestit mentre passegen pel carrer.

Cal insistir, però, en les variables que mostra cada escriptora per separat en funció de la seua ideologia i visió del feminisme. Per començar, hauríem de situar Caterina Albert en l'extrem més conservador, malgrat el caràcter subversiu dels seus escrits. Si bé la narradora de *L'Escala* aprofita el gust del modernisme i les influències del naturalisme per retratar la violència masculina envers les dones, la seua lectura de la problemàtica de gènere no és gens optimista ni convida a establir un canvi de paradigma. El seu posicionament sembla estar tan influït pel determinisme, com palesen les paraules que tanquen el relat de «La pua de rampí», que la seua crítica a la violència de gènere acaba reduint-se a un lament, fet que explica per què es posiciona a favor del retorn de la dona al món de la llar, en línia amb l'ideari de Dolors Monserdà i el moviment «femení».

En l'extrem oposat se situen Maria Aurèlia Capmany i Montserrat Roig, les quals, influïdes pels postulats del corrent del realisme social, aposten per una literatura que, a més de sotmetre a crítica les injustícies derivades de la diferència de gènere establerta per la masculinitat hegemònica, aporte arguments que servisquen de combustible per a engegar la maquinària del canvi. D'aquesta voluntat es deriva la visió autocrítica que les escriptores mantenen cap a la seua classe social, fet que les diferencia de Caterina Albert, qui es manté sempre fidel a la burgesia. També hi destaca, en Capmany i Roig, el qüestionament que porten a terme sobre els grups polítics d'esquerra, els quals es defineixen com a progressistes, malgrat que han obviat de manera sistemàtica que no hi ha igualtat sense feminisme.

Finalment, en un espai desdibuixat situem Mercè Rodoreda, la qual, com assenyalava Roig, va escriure una obra que va començar i acabar en ella mateixa. L'escriptora, influïda pel corrent psicologista i també per les circumstàncies personals, s'oculta darrere dels seus personatges i els símbols que els envolten, i no podem afirmar amb certesa quina és la intenció dels seus escrits quan relata determinats episodis. Així, Aloma, Natàlia i Cecília Ce són tres víctimes del patriarcat i els seus arcs narratius són un bon exemple per a estudiar les relacions de dominació que els homes estableixen sobre les dones quan cap de les parts es

qüestiona l'ordre de gènere. Malgrat aquesta selecció temàtica, quan Rodoreda abandona el paper de narradora fa declaracions que l'allunyen del feminisme, com es palesa en els comentaris que Roig recrea en *L'hora violeta*. Per tant, ens trobem en un cas que se situa en un punt intermedi entre el conservadorisme d'Albert i la voluntat transformadora de Capmany i Roig. En definitiva, ens trobem amb una visió, la de Rodoreda, en la qual el que és personal no és polític.

Tercer objectiu: aportar una visió calidoscòpica de la masculinitat

La finalitat d'aquesta tesi ha estat la d'aprofundir en el coneixement de la diferència sexual a partir de l'estudi dels personatges de ficció. Si hem decidit aproximar-nos al fenomen de la masculinitat a través de la narrativa femenina, en lloc de fer-ho a través de l'escrita pels homes, és perquè la literatura de les dones s'ha configurat a partir del concepte bitextualitat. Segons aquesta idea, proposada per Elaine Showalter, la dona que escriu ho fa establint un diàleg amb la tradició literària capitalitzada pel sexe/gènere masculí. En conseqüència, els tòpics i els personatges que dibuixen les escriptores són sotmesos a un procés de revisió que, per una banda, implica la correcció dels models femenins, i per una altra banda, obri la porta a explicar les històries de la masculinitat ja no des del «jo» androcèntric, sinó des de l'alteritat. L'aspecte clau de l'estudi rau, per tant, en conèixer la revisió a què han estat sotmesos els temes i personatges ja presents en la literatura produïda pels homes, amb l'objectiu de detectar quins són aquells motius, tant aspiracions com conflictes, que tenen el seu origen en l'ordenament de gènere regit per la masculinitat hegemònica.

Des d'un punt de vista global, al llarg de l'anàlisi hem mostrat com els homes retratats per les quatre escriptores tenen una relació de dependència amb la idea d'hegemonia. Comptat i debatut, ha estat aquest l'element que ens ha permès establir una primera classificació: hegemònics o subalterns. La terminologia de Raewyn Connell ha estat la referència que hem emprat per a anar situant els personatges dins d'un món de ficció que s'emmiralla en el context de les autores, i ha

facilitat la tasca de categoritzar un reguitzell de figures que foren dibuixades a partir de corrents estètics diferents. Aquest plantejament dicotòmic, però, no ha volgut caure en una visió reduïda de les identitats de gènere. Com hem assenyalat contínuament, considerem el sexe/gènere des de la noció de performativitat, i per tant, hem parat esment al caràcter inestable de les posicions d'hegemonia i subalternitat.

En primer lloc, destacarem els trets comuns que hem pogut extraure de l'anàlisi dels personatges presents en la narrativa de les quatre escriptores. Malgrat les diferències estètiques, ideològiques i personals, totes les obres descriuen les relacions de poder que s'estableixen a partir de les creences matriu i lògiques descrites per Luis Bonino. Per començar, trobem que tots els contextos masculinitzants en què se situen els personatges es desenvolupen sota la influència de la masculinitat hegemònica. Així, tant els anhels com els malsons que els afecten presenten sempre un origen comú, fet que permet explicar els conflictes dels homes a partir d'un paradigma general. Després, hem vist que totes les figures analitzades es poden explicar en relació amb alguna de les quatre creences matriu identificades per Bonino, i que el seu fracàs depén del compliment o no de les lògiques adés assenyalades. Finalment, aquests models de masculinitat, que abasten formes fins i tot contradictòries, com ara les del soldat i el frare, ens mostren que ser home no respon, en realitat, a una definició única. A més a més, la lectura dels personatges mostra les debilitats de la relació causal establerta entre la biologia i la identitat, ja que, com hem mostrat, la identitat de sexe/gènere depén en gran manera del context sociocultural en què s'esdevé l'individu.

En segon lloc, veurem les diferències que cal establir entre les quatre escriptores a partir dels elements que han estat analitzats. Com bé hem insistit, el corrent literari en què s'inscriuen les seues obres és una variable clau en la construcció dels personatges, així com en l'enfocament dels temes. Hem observat aquesta influència especialment en el cas de Caterina Albert, qui ofereix una proposta estètica ombrívola i tendeix de continu a construir relats farcits de personatges extrets dels

ambients més marginals de la societat, els quals, en conseqüència, estan abocats a ocupar l'espai de la masculinitat subalterna. També destaca la tria de Mercè Rodoreda, des del corrent psicologista, per centrar la trama dels arguments en els espais privats, fet que condueix l'escriptora a abordar la violència denotada que exerceix l'home sobre la dona en aquest entorn.

Una altra variable que ha exercit un paper fonamental a l'hora d'identificar les diferències en el tractament dels personatges és la dimensió ideològica. Com hem assenyalat, Albert i Rodoreda no s'identifiquen amb els plantejaments igualitaris del feminisme, a diferència de Capmany i Roig, que en són militants actives i traslladen el seu compromís a l'escriptura. A més, el vessant ideològic no es limita a la qüestió del feminisme, sinó que afecta altres aspectes, com ara la visió de l'Església o el moviment obrer, dos elements molt vinculats amb la noció de masculinitat hegemònica. L'entrecreuament entre ideologia i escriptura dona lloc, per exemple, a una representació molt diferent de la figura del proletari. Mentre que Albert el retrata a partir d'una visió estereotipada vinculada amb el pensament burgès, fet que condiciona una representació molt negativa d'aquest, en el cas de Rodoreda, Capmany i Roig hi trobem una construcció distinta. Hi destaca, especialment, el discurs atribuït a l'home d'esquerres en la narrativa de la darrera escriptora, el qual és sotmés a crítica malgrat pertànyer al mateix endogrup polític.

Conclusió final i possibles vies d'investigació

El balanç fet sobre les principals fites de l'estudi ens condueix fins a les observacions finals de la tesi. L'anàlisi feta sobre els personatges ens ha permès aportar arguments que palesen el caràcter performatiu de la identitat de gènere, una dimensió de l'individu que es troba en un procés constant de negociació i que es caracteritza per ser relacional i inestable. La normativa a la qual s'adscriuen els homes en la narrativa de les autores poa d'un mateix model, el de la masculinitat hegemònica, que sobreviu al llarg de les generacions gràcies a dos aspectes fonamentals. Per una banda, ho fa emprant el pragmatisme dialèctic, una estratègia

destinada a blindar els privilegis capitalitzats per a la masculinitat. Per una altra banda, el dret a la dominància es preserva mitjançant els mateixos mecanismes que l'hegemonia social explicada per Antonio Gramsci, segons la qual, els individus dominats esdevenen còmplices del mateix sistema.

El paper de la dona escriptora que hem estudiat a través de quatre casos concrets ens demostra que la literatura en mans dels subjectes perifèrics pot ser una via per dur a terme la desconstrucció de l'ordre de gènere. Des de la posició de «l'altre», la dona ha atorgat visibilitat a les estructures patriarcals que subjuguen la dona i ha engabiat els discursos que justifiquen la violència, tant denotada com explícita, per tal de donar veu a les víctimes de la masculinitat hegemònica. Amb tot, la seua perspectiva de l'home ha tractat de superar la guerra de sexes per tal de dibuixar un mapa on tant els uns com els altres són víctimes de la norma de gènere. És per això que també hem trobat dones còmplices del sistema, alhora que hem conegut diverses formes de masculinitat en què l'home construeix la seua identitat a partir del conflicte entre l'ésser que hauria de ser i el que realment és.

Des d'una perspectiva de futur, considerem que el treball aportat pot trobar la seua continuïtat més enllà de les generacions d'escriptores estudiades. Així, proposem continuar l'estudi vertical de la genealogia femenina catalana amb la mirada enfocada cap a la generació posterior a la dels anys setanta, fet que ens conduirà a treballar sobre una narrativa que es construeix a cavall entre el segle XX i el XXI, amb autores com Montserrat Vilarmau (1949), Roser Caminals (1956), Núria Esponellà (1959) o Empar Moliner (1966), entre d'altres. Aquesta aproximació ens permetrà abordar les noves masculinitats, que començaven a albirar-se en la narrativa de Montserrat Roig, alhora que comptarem ja amb el corpus suficient per a tractar el tema des d'altres angles, com ara el de la qüestió ètnica, el qual no hem pogut treballar en aquesta tesi i és fonamental per comprendre amb més profunditat els conflictes originats al voltant de la masculinitat hegemònica.

Bibliografia

Corpus literari

- CAPMANY, Maria Aurèlia (1972): *El jaqué de la democràcia*. Barcelona: Nova Terra.
- CAPMANY, Maria Aurèlia (1981): *Quim/Quima*. Barcelona: Editorial Laia [1971].
- CAPMANY, Maria Aurèlia (1982): *Necessitem morir*. Barcelona: Edicions Proa [1952].
- CAPMANY, Maria Aurèlia (1994): *Feliçment, jo sóc una dona*. Barcelona: Barcanova [1969].
- CAPMANY, Maria Aurèlia (2010): *Betúlia*. Badalona: Nautilus, Comunicació i Cultura [1956].
- CATALÀ, Víctor (1972): *Obres completes*. Barcelona: Editorial Selecta [1951].
- RODOREDA, Mercè (1981): *Quanta, quanta guerra...* Barcelona: Club Editor [1980].
- RODOREDA, Mercè (1984a): *Obres completes I*. Barcelona: Edicions 62.
- RODOREDA, Mercè (1984b): *Obres completes II*. Barcelona: Edicions 62.
- RODOREDA, Mercè (1984c): *Obres completes III*. Barcelona: Edicions 62..
- ROIG, Montserrat (1981): *Ramona, adéu*. Barcelona: Edicions 62 [1972].
- ROIG, Montserrat (1987): *La veu melodiosa*. Barcelona: Edicions 62.
- ROIG, Montserrat (1991): *L'òpera quotidiana*. Barcelona: Edicions 62 [1982].
- ROIG, Montserrat (1993): *L'hora violeta*. Barcelona: Edicions 62 [1980].
- ROIG, Montserrat (1995): *El temps de les cireres*. Barcelona: Edicions 62 [1977].

Obres teòriques

- ALVARADO, Helena (1984): «Pròleg» a Català, Víctor: *La infanticida i altres textos*. Barcelona: LaSal, pp. 9-35.
- ALVARADO, Helena (1988): «Caterina Albert/Víctor Català: una autora motriu-matriu dins la literatura catalana de dones» dins de Segura, Isabel (ed.): *Literatura de dones: una visió del món*. Barcelona: laSal, pp. 25-40.
- AMOSSY, Ruth i Anne HERCHSBERG-PIERROT (2001): *Estereotipos y clichés*. Buenos Aires: Eudeba.

- ARNAU, Carme (1993): *Introducció a la narrativa de Mercè Rodoreda: el mite de la infantesa*. Barcelona: Edicions 62.
- ARNAU, Carme (2000): *Memòria i ficció en l'obra de Mercè Rodoreda*. Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda.
- ANSCOMBRE, Jean-Claude i Oswald DUCROT (1994): *La argumentación en la lengua*. Madrid: Gredos.
- ARESTI, Nerea (2010): *Masculinidades en tela de juicio: hombre y género en el primer tercio del siglo XX*. Madrid: Cátedra.
- BAKHTIN, Mikhaïl (1975): *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- BARTRINA, Francesca (2001): *Víctor Català/Caterina Albert: la voluptuositat de l'escriptura*. Vic: Eumo.
- BARTRINA, Francesca (2005): «La crítica literària feminista a Catalunya en els darrers trenta anys» dins de *Literatures*, N. 3, pp. 89-102.
- BARTRINA, Francesca (2006): «Narradores» dins de Godayol, Pilar (ed.): *Catalanes del XX*. Vic: Eumo, pp. 207-243.
- BARTRINA, Francesca (2007): «Escriptores catalanes canòniques: ballant en un camp de mines» dins de *Literatures*, n. 3, pp. 57-67.
- BEAUVOIR, Simone (1968): *El Segon sexe*. Barcelona: Edicions 62.
- BONINO, Luís (2002): «Masculinidad hegemònica e identidad masculina» dins de *Dossiers feministes. Masculinitats: mites, de/construccions i mascarades*, N. 6, pp. 7-35.
- BOURDIEU, Pierre (2000): *La dominación masculina*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- BROCCOLI, Angelo (1977): *Antonio Gramsci y la educación como hegemonía*. México: Nueva Imagen.
- BUTLER, Judith (1999): «Sujetos de Sexo/Género/Deseo» dins de Carbonell, Neus i Meri Torras (eds.): *Feminismos literarios*. Madrid: Arco/Libros, pp. 25-76.
- CABANA, Francesc (1996): *La burguesia catalana: una aproximació històrica*. Barcelona: Proa.

- CAPMANY, Maria Aurèlia (1975): *La dona a Catalunya: consciència i situació*. Barcelona: Edicions 62.
- CASTELLANOS, Jordi (2001): «Pròleg: La novel·la de la impossible redempció» dins de Casellas, Raimon: *Els sots feréstecs*. Barcelona: Edicions de 1984, pp. 7-20.
- CASTELLANOS, Jordi (2005): «Unes experiències a recuperar» dins de Fundació Lluís Carulla: *Escriptores: de Caterina Albert als nostres dies*. Barcelona: DL, pp. 21-30.
- CHARLON, Anne (1990): *La condició de la dona en la narrativa femenina catalana: 1900-1983*. Barcelona: Edicions 62.
- CIXOUS, Hélène (1995): *La Risa de la Medusa*. Barcelona: Editorial Anthropos.
- COMPANY, Mercè (2001): *Personatges: manual de creació i caracterització*. Barcelona: Pòrtic.
- CONNELL, Raewyn (1997): «La organización social de la masculinidad» dins de Valdés, Teresa i José Olvarría (eds.): *Masculinidad-es: poder y crisis*. Santiago de Chile: Isis Internacional, pp. 31-48.
- CONNELL, Raewyn i James W. Messerschmidt (2005): «Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept» dins de *Gender and Society*, N. 19, pp. 829-859.
- CONNELL, Raewyn i Rebecca PEARSE (2018): *Género: desde una perspectiva global*. València: Publicacions de la Universitat de València.
- CORTÉS, Carles (2001): *Les primeres novel·les de Mercè Rodoreda* [Tesi doctoral, Universitat d'Alacant].
- CORTÉS, Carlos (2004): *Hombres de mármol: códigos de representación y estrategias de poder de la masculinidad*. Barcelona: Egales.
- DEMETRIOU, Demetrakis Z. (2001): «Connell's Concept of Hegemonic Masculinity: A Critique» dins de *Theory and Society*, N. 3, pp. 337-361.
- DÍAZ, Elena (2016): «Entre la derrota y el exilio en México: ¿una masculinidad en crisis?» dins de Santana, Adalberto i Aurelio Velázquez (eds.): *Docencia y cultura en el exilio republicano español*. Ciudad de México: CIALC-UNAM, pp. 129-142.

- DUFAYS, Jean-Louis (1994): *Stéréotype et lecture*. Liège: Mardaga.
- ECO, Umberto (1993): *Lector in fabula: la cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen.
- FIGUERES, Josep M. (2003): *Història contemporània de Catalunya*. Barcelona: Editorial UOC.
- FISCHER, Gustave-Nicolas (1990): *Psicología social: conceptos fundamentales*. Madrid: Narcea.
- FRANCÉS, M. Àngels (2008): «Començar a morir: la metamorfosi del cos en *L'hora violeta*, de Montserrat Roig» dins de Ferrús, Beatriz i Núria Calafell (eds.): *Escribir con el cuerpo*. Barcelona: Editorial UOC, pp. 283-292.
- FRANCÉS, M. Àngels (2010): *Feminisme i literatura: L'hora violeta, de Montserrat Roig*. Tarragona: Arola Editors.
- FRANCÉS, M. Àngels (2016): «"El tèrbol atzur de ser tres voltes rebel": compromís i identitat en les obres de M. Aurèlia Capmany, Montserrat Roig i M. Mercè Marçal» dins de Corretger, Montserrat; Casanovas, Pompeu i Salvador, Vicent (eds.): *El compromís literari en la modernitat. Del període d'entreguerres al postfranquisme (1920-1980)*. URV/RMIT: Tarragona/Melbourne, pp. 257-268.
- FUSS, Diana (1999a): «Leer como una feminista» dins de Carbonell, Neus i Meri Torras (eds.): *Feminismos literarios*. Madrid: Arco/Libros, pp. 127-146.
- FUSS, Diana (1999b): «Dentro/Fuera» dins de Carbonell, Neus i Meri Torras (eds.): *Feminismos literarios*. Madrid: Arco/Libros, pp. 113-124.
- GLENN, Kathleen M. (1993): «Storytelling and Playacting in Montserrat Roig's *L'òpera quotidiana*» dins de *Catalan Review*, N. 2, pp. 151-163.
- GRAELLS, Guillem-Jordi (1997): *Maria Aurèlia Capmany. Memòria*. Barcelona: Columna.
- GODAYOL, Pilar (2006): «Presentació» dins de Godayol, Pilar (ed.): *Catalanes del XX*. Vic: Eumo, pp. 7-13.
- GODAYOL, Pilar (2014): «De mares simbòliques i verticalitats literàries» dins de *Anuari Verdaguer*, [en línia], N. 22, pp. 314-316.

- GOFFMAN, Ervin (2006): *Estigma. La identidad deteriorada*. Buenos Aires-Madrid: Amorrortu Editores.
- GONZÁLEZ-ALLENDE, Iker (2014): «El ex-hombre: masculinidad y exilio en la poesía de Juan José Domenchina» dins de *Neophilologus*, N. 98, pp. 433-448.
- GONZÀLEZ I VILALTA, Arnau (2006): *La irrupció de la dona en el catalanisme (1931-1936)*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- GUZMAN, Josep-Roderic (1995): *Les teories de la recepció literària*. Alacant: Secretariat de Publicacions de la Universitat d'Alacant; Castelló: Publicacions de la Universitat Jaume I; València: Universitat de València.
- HALBERSTAM, Judith (1998): *Female masculinity*. Durham, NC: Duke University Press.
- HALBERSTAM, Judith (2008): *Masculinidad femenina*. Madrid: Egals.
- JAUSS, Hans Robert (1991): *Teoria de la recepció literària: dos articles*. Barcelona: Barcanova.
- KIMMEL, Michael S. (1997): «Homofobia, temor, vergüenza y silencio en la identidad masculina» dins de Valdés, Teresa i José Olvarría (eds.): *Masculinidad-es: poder y crisis*. Santiago de Chile: Isis Internacional, pp. 49-62.
- KRISTEVA, Julia (1981): «Woman can never be defined» dins de E. Marks i I. De Courtivron (eds.): *New French Feminisms*. Nova York: Schocken, pp. 137-141.
- LUCZAK, Barbara (2002): «El subjecte i l'espai en *Feliçment, jo sóc una dona*, de Maria Aurèlia Capmany» dins de Palau, Montserra, i Raül-David Martínez Gili (eds.): *Maria Aurèlia Capmany: l'afirmació en la paraula*. Valls: Edicions Cossetània, pp. 67-79.
- MAESTRE, Antoni (2019): *Mercè Rodoreda, La plaça del Diamant. Una proposta analítica*. Alacant: Universitat d'Alacant [en línia].
- MARK MONDIMORE, Francis (1996): *Una historia natural de la homosexualidad*. Barcelona: Paidós.
- MARQUÉS, Josep-Vicent (1997): «Varón y patriarcado» dins de Valdés, Teresa i José Olvarría (eds.): *Masculinidad-es: poder y crisis*. Santiago de Chile: Isis Internacional, pp. 17-30.

- MIRACLE, Josep (1963): *Víctor Català/Josep Miracle*. Barcelona: Alcides.
- MOI, Toril (1988): *Teoría literaria feminista*. Madrid: Cátedra.
- MONLLEÓ, Rosa (1999): «La mujer en el régimen de Franco. La liberación de la teología y la teología de la liberación» dins de *Dossiers feministes: deeses i verges*, N. 2, pp. 175-196.
- MUÑOZ, Jordi (2014): «La poesia et porta a l'ull de l'huracà. Entrevista a M. Mercè Marçal», dins de M. M. Marçal: *El senyal de la pèrdua. Escrits inèdits dels últims anys*. Barcelona: Empúries, pp. 187-197 [1997].
- NARDI, Núria (2005): «Caterina Albert: retrat d'un personatge» dins de Fundació Lluís Carulla: *Escriptores: de Caterina Albert als nostres dies*. Barcelona: DL, pp. 31-44.
- PALAU, Montserrat (2002): «Dones i catalanes = persones oprimides. El feminisme i el nacionalisme de Maria Aurèlia Capmany» dins de Montserrat Palau i Raül-David Martínez Gili (eds.): *Maria Aurèlia Capmany: l'afirmació en la paraula*. Valls: Cossetània, pp. 131-150.
- PALAU, Montserrat (2008): *Maria Aurèlia Capmany. Escriure la vida en femení*. Tarragona: Arola Editors.
- PÉREZ, Eulàlia (1991): ressenya de «Charlon, Anne (1990): *La condició de la dona en la narrativa femenina catalana: 1900-1983*. Barcelona: Edicions 62» dins de *Els Marges*, n. 43, pp. 113-115.
- PESSARRODONA, Marta i Pilar AYMERICH (2001): *Montserrat Roig: un retrat*. Generalitat de Catalunya: Institut Català de la Dona.
- PESSARRODONA, Marta i Pilar AYMERICH (2004): *Caterina Albert: un retrat*. Generalitat de Catalunya: Institut Català de la Dona.
- PESSARRODONA, Marta (2005a): «Autores dins de la literatura catalana: un comentari» dins de Fundació Lluís Carulla: *Escriptores: de Caterina Albert als nostres dies*. Barcelona: DL, pp. 13-20.

- PESSARRODONA, Marta (2005b): *Mercè Rodoreda i el seu temps*. Barcelona: Plaza & Janés.
- PICORNELL, Mercé (2010): «¿De una España *viril* a una España *travesti*? Transgresión transgénero y subversión del poder franquista en la transición española hacia la democracia» dins de *Feminismo/s*, N. 16, pp. 281-304.
- PIQUER, Adolf (2012a): *Narrativa catalana. Discurso y sociedad en la literatura del siglo XX*. Saarbrücken: Editorial Académica Española.
- PIQUER, Adolf (2012b): «Discursos contrapoder en la narrativa de Montserrat Roig» dins de Río, Emilio del; M. del Carmen Ruiz i Tomás Albaladejo (eds.): *Retórica y política. Los discursos de la construcción de la sociedad*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, pp. 533-548.
- PLA, Ramón (1985): «Revistes artístiques i literàries» dins de Institució Cultural del CIC 8ed.: *El temps del Modernisme*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 87-101.
- PONS, Agustí (2018): *Maria Aurèlia Capmany: l'època d'una dona: edició del centenari (1918-2018)*. Barcelona: Editorial Meteora.
- RAMÍREZ, Juan Carlos (2005): *Madeiras entreveradas. Violencia, masculinidad y poder. Varones que ejercen violencia contra sus parejas*. México: Plaza y Valdés.
- RAMOS, Isabel (2005): *De meretrícia turpitudine: una visió jurídica de la prostitució en la Edad moderna castellana*. Màlaga: Universidad de Màlaga.
- REAL, Neus (2005): «Les narradors catalanes del segle XX: una narrativa per a un nou segle» dins de Fundació Lluís Carulla: *Escriptores: de Caterina Albert als nostres dies*. Barcelona: DL, pp. 69-82.
- REESER, Todd (2010): *Masculinities in theory: an introduction*. Chichester; Malden, MA: Wiley-Blackwell.
- REYES, Graciela (1984): *Polifonía textual: la citación en el relato literario*. Madrid: Gredos.
- RIBA, Caterina (2014): *Maria-Mercè Marçal. L'escriptura permeable*. Vic: Eumo.

- RIERA, Carme (1992): «Literatura femenina: ¿Un lenguaje prestado?» dins de *Quimera*, N. 18. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 9-12.
- RIQUER, Borja de i Joan B. CULLA (1998): «El Franquisme i la transició democràtica, 1939-1988» dins de Vilar, Pierre (dir.): *Història de Catalunya*. Barcelona: Edicions 62.
- ROIG, Montserrat (1974): «Yo conozco a un niño subnormal» dins de *Triunfo*, N. 607, pp. 38-39.
- ROIG, Montserrat (1980): *¿Tiempo de mujer?*. Barcelona: Plaza & Janés.
- ROIG, Montserrat (2009): *Digues que m'estimes encara que sigui mentida*. Barcelona: Edicions 62 [1991].
- SCHONGUT, Nicolas (2012): «La construcción social de la masculinidad: poder, hegemonía y violencia» dins de *Psicología, Conocimiento y Sociedad*, N. 2, pp. 27-65.
- SCOTT, Joan W. (1999): «La experiencia como prueba» dins de Carbonell, Neus i Meri Torras (eds.): *Feminismos literarios*. Madrid: Arco/Libros, pp. 77-112.
- SEGURA, Isabel (1988): «Unes experiències a recuperar» dins de Segura, Isabel (ed.): *Literatura de dones: una visió del món*. Barcelona: laSal, pp. 11-23.
- SHOWALTER, Elaine (1977): *A Literature of their Own*. New Jersey: Princeton University.
- SIMBOR, Vicent (2005): *La narrativa catalana del segle XX*. Alzira: Bromera.
- TAJFEL, Henri (1984): *Grupos humanos y categorías sociales: estudios de psicología social*. Barcelona: Herder.
- TERMES, Josep (1998): «De la revolució de setembre a la fi de la guerra civil, 1868-1939» dins de Vilar, Pierre (dir.): *Història de Catalunya*. Barcelona: Edicions 62.
- TORRES, Aina (2016): *Montserrat Roig: la memòria viva*. Carcaixent: Sembra Llibres.
- VALENCUENDE, José María i Juan BLANCO (2015): «Hombres y masculinidad ¿Un cambio de modelo?» dins de *Maskana*, N. 1, pp. 1-17.
- VILANOVA, Francesc (2010): *Una Burguesia sense ànima: el franquisme i la traïció catalana*. Barcelona: Empúries.

