D'objecte a subjecte: la dona a través de l'art i de la literatura en les cultures mediterrànies

(coord. Carles Cortés i Montserrat Prudon)

Estudis Transversals (Universitat d'Alacant)
Traverses (Université Paris VIII-Saint Denis)

ISBN: 978-84-692-1354-4

GENERALITAT VALENCIANA
CONSELLERIA D'EMPRESA, UNIVERSITAT I CIÈNCIA
I+D+I

PARIS 8 UNIVERSITE VINCENNES - SAINT-DENIS

TRAVERSES

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante
Grup d'Estudis transversals: literatura i altres arts en les cultures mediterrànies

D'objecte a subjecte: la dona a través de l'art i de la literatura en les cultures mediterrànies

D'objet à sujet: la femme à travers l'art et la littérature dans les cultures méditerranéennes

De objeto a sujeto: la mujer a través del arte y de la literatura en la culturas mediterráneas

Grup de Recerca "Estudis transversals: literatura i altres arts en les cultures mediterrànies"
Universitat d'Alacant

Desembre 2007

ÍNDEX

INTRODUCCIÓ: D'objecte a subjecte: la dona a través de l'art i de la literatura en les cultures mediterrànies. Isabel Marcillas.

COMUNICACIONS

1. Bermejo Bermejo, Jordi (U. d'Alacant): "Justina e Iluminada. Apuntes sobre la mujer en el joven Martínez Ruiz"
2. Corbí Sáez, Mª Isabel (U. d'Alacant): "La femme d'objet millénaire à sujet autonome: centre de la pensée de Simone de Beauvoir"
3. Domínguez Lucena, Víctor (U. d'Alacant): "Mujeres en *La jeune fille au balcon* de Leïla Sebbar "
4. Escandell Maestre, Dari (U. d'Alacant): "Na Lònia Guiu de Maria-Antònia Oliver: la profanació d'un espai literari en català vedat a la dona"
5. Francés Díez, M. Àngels (U. d'Alacant): "Narradores catalanes al segle XXI: una lectura comparada d'Imma Monsó i Maria Barbal"
6. Llorca Tonda, M.Àngels (U. d'Alacant): "Malika Mokkedem: de l'écriture de l'urgence, à l'écriture engagée"
7. Lozano Campello, M. Lluïsa (U. d'Alacant): "L'exili d'Anna Murià i la recerca de la nova identitat"
8. Marcillas Piquer, Isabel (U. d'Alacant): "A. Bertrana i F. Mernissi: una doble perspectiva literària de la dona musulmana"
9. Palau, Montserrat (U. Rovira i Virgili): "Dones que esperen. Els personatges femenins del teatre de Mercè Rodoreda"
10. Petit, Lucette (U. Paris IV-La Sorbonne): "Nouer, denouer, renouer... Disent-elles"
11. Prudon Moral, Montserrat (U. Paris VIII-Saint Denis): "Temps de sibylles ou la parole libéré"

Introducció

El punt de partida d'aquest segon seminari del Grup d'Estudis Transversals se centra, novament, en les relacions que s'estableixen entre les cultures que formen part de la Mediterrània Occidental, principalment la catalana, la hispànica, la francesa, la italiana i, fins i tot, l'àrab. És evident que el fenomen de la globalització promou els moviments migratoris que culminen amb transvasaments culturals que, d'una banda, garanteixen la supervivència de les cultures mentre que, de l'altra, contribueixen a l'enriquiment cultural d'aquells que els experimenten.

En un altre ordre de coses, la participació de la dona en el món de la cultura esdevé cada vegada més important. La dona reclama un paper actiu en el món cultural, un paper que li permeta reivindicar la pròpia identitat; ja no és només l'objecte passiu de la creació de l'home, sinó que passa a convertir-se en subjecte creador que proposa una imatge pròpia: una imatge de gènere oferida per les mateixes dones i que rebutja en moltes ocasions els cànons estètics patriarcals.

Sota el títol *D'objecte a subjecte: la dona a través de l'art i de la literatura en les cultures mediterrànies*, aquest seminari ha pretés analitzar l'evolució de la dona dins del món cultural mediterrani en els darrers cinquanta anys. Ha pretés, a més, analitzar com la literatura i les altres arts s'erigeixen com un punt de trobada intercultural, mitjançant paràmetres lingüístics i visuals que refermen o modifiquen la condició de gènere com a constructe social que es veu modificat segons la societat on es desenvolupe.

Estudiar quina és la visibilitat i la repercussió de la dona creadora, dins de les cultures mediterrànies, ha estat també un dels objectius del nostre seminari, amb la intenció d'avançar en el coneixement i en la integració total de la dona, capaç d'oferir des de les diverses manifestacions artístiques una visió pròpia de la pròpia identitat.

El present volum ofereix deu articles que mostren l'evolució de la identitat de la dona des de perspectives artístiques diferents, ara com a creadora de literatura, ara com a personatge literari; també com a imatge d'una pintura o, simplement, com a ésser que ha patit una situació doble de marginació cultural, moltes vegades també social, com exiliada i com a dona.

Jordi Bermejo analitza la posició de la dona mitjançant l'estudi dels personatges femenins, Justina i Iluminada, en *La voluntad*, d'Antonio Azorín. Bermejo proposa una lectura feminista d'una obra que suposa un referent per a la literatura espanyola i de la que se n'extrauen dos dels tipus femenins més prototípics de l'art finisecular d'aquesta literatura. D'una banda, la dona representada per la monja, entesa com a refugi de puresa i espiritualitat, però amb una càrrega eròtica important. D'altra banda, el prototipus de dona dominant, en el marc d'un ambient definit per la mediocritat, que subjuga el personatge masculí. Ambdues dones representaran les bases dels plantejaments filosòfics de la novel·la.

Pel que fa al treball de Maribel Corbí, hi trobem una sèrie de reflexions al voltant del pensament feminista de Simone de Beauvoir. Aquest estudi analitza, mitjançant la teoria beauvoiriana, el fet que qualsevol ésser anhela sentir-se subjecte autònom, malgrat que, a la dona, aquest anhel li ha estat negat per qüestions eminentment culturals i socials. Corbí revisa els plantejaments de Beauvoir i com aquests li van valer moltes crítiques, fins al punt de ser tractada de misògina i de ser infravalorada la seua aportació als estudis que fan referència a la dona.

Víctor domínguez estudia els personatges femenins de Leïla Sebbar, personatges bastits d'una gran complexitat i que només poden ser entesos si s'analitza la particular situació de la dona en la dècada dels noranta. Domínguez fa referència especialment a *La jeune fille au balcon*, obra en la qual la protagonista assisteix des del seu balcó a tots els conflictes de gènere causats per la violència, les pors i el fanatisme.

L'estudi de Dari Escandell analitza un personatge de Maria-Antònia Oliver, Lònia Guiu, investigadora privada que ostenta un rol fins aleshores reservat exclusivament a

personatges masculins; es tracta d'una irrupció en la novel·la policíaca, no exempta de detractors entre aquells partidaris del cànon tradicional, que reflecteix la lluita de l'escriptora mallorquina perquè la dona gaudisca de la igualtat social que li pertany.

El treball de M. Àngels Francés explora el ressò internacional assolit per les escriptores Imma Monsó i Maria Barbal en la Fira de Frankfurt de 2007. La presència d'aquestes dues escriptores en aquest context d'àmplia projecció mediàtica és una mostra del recorregut que han efectuat les dones, al llarg de l'últim quart de segle XX i el principi del XXI, d'objecte a subjecte literari. D'aquesta manera, les dones entren, per mèrits propis, en les llistes dels autors més venuts en l'actualitat.

L'estudi de Lluïsa Lozano ens remet a la figura de l'escriptora catalana Anna Murià i les vivències que formaren part del seu exili a Mèxic. A través de la correspondència mantinguda per Murià amb altres escriptores com Mercè Rodoreda o Aurora Bertrana, Lozano analitza la visió que, de manera individual i col·lectiva, tingueren aquestes dones sobre el seu propi exili. D'altra banda, estudia també les manifestacions literàries d'aquestes autores i las problemàtica de l'escriptura en un moment de crisi col·lectiva. Amb referència a Anna Murià, Lozano té en compte particularment el matrimoni de l'escriptora amb el poeta Agustí Bartra, cosa que condicionà en bona mesura la personalitat de Murià.

Una doble perspectiva literària de la vida de la dona musulmana és el que ens ofereix el treball d'Isabel Marcillas, el punt de partida del qual s'inspira en la referencialitat del mot *harem*. Sovint, el mot *harem* evoca en el pensament occidental la visió d'un quadre sensual on el gènere femení es barreja amb perfums i músiques exòtiques: els vels, els caftans, els *haiks* i les joies que cobreixen la bellesa de les dones que hi romanen tancades provoquen la curiositat i fan pensar a l'estranger en els Contes de les mil i una nits. La vida als harems, però, no és pas això; Aurora Bertrana (Girona 1892) en el seu llibre d'impressions viatgeres *El Marroc sensual i fanàtic*, i Fatima Mernissi (Fes 1940) en l'autobiogràfic *Somnis de l'harem*, proporcionen al lector dues visions dels harems que confronten culturalment la percepció d'aquesta mena d'institució patriarcal que fins la dècada dels cinquanta va regir la vida de la don àrab.

Afirma Montserrat Palau que una de les característiques que més sovint s'ha emprat per a definit les protagonistes de les obres literàries de Mercè Rodoreda és la de la passivitat. L'estudiosa s'apropa a aquelles (anti)heroïnes rodoredianes que fan aparició en les obres teatrals escrites principalment en la maduresa i vellesa de l'autora. Per a Palau, les protagonistes de Rodoreda són filles de la Modernitat com ho és la mateixa autora i, en conseqüència, són reflex de la identitat que s'atorgava a les dones; es tracta dones que no solament responen passivament a la identitat que la situació social i política recomanava, sinó que també la qüestionen i, fins i tot, la transgredeixen.

"Temps de sibylles ou la parole libérée" és l'estudi abordat per Montserrat Prudon-Moral, en el qual es fa referència a Sibil·la, com a figura enigmàtica que ha alimentat l'imaginari occidental al llarg dels segles. El treball proposa un ràpid recorregut que recordarà la seua prevalència, tot centrant la reflexió en dos exemples que permetran observar, d'una banda, la tradició cultural illenca i catalana i, de l'altra, l'emergència del mite sibil·lí en l'obra de creació.

La fusió del recull de poemes d'Ana Marques Gastao, *Nœuds*, i les pintures de Paula Rego, arriben de la mà de Lucette Petit, amb l'estudi "Nouer, renouer, dénouer... disent-elles". Petit proposa una desfilada de les diferents accepcions del mot *nœuds* amb l'objectiu de mostrar la polifonia de sentit que Marques Gastao usa per tal de crear un univers poètic al voltant de la representació pictòrica de la dona que Rego ofereix en la seua obra.

Es tracta, doncs, de treballs que fan de la transversalitat, al voltant de l'estudi de la dona, el seu objectiu. La notorietat que la dona ha adquirit, amb el transcurs del temps, en la creació de tot un univers artístic: narrativa, poesia, teatre, pintura..., permet parlar del seu pas d'objecte a subjecte o, en tot cas, d'objecte tractat des de la pròpia perspectiva de la dona. Així, d'aquells models gairebé mítics, prototípics d'una societat patriarcal i representats en aquest volum per la Sibil·la, passant per aquelles dones caracteritzades per la l'obediència, la passivitat i l'espera, tot i pertànyer a models culturals diferents –l'oriental i l'occidental–, s'arriba a una concepció de la dona que lluita i que ha de ser representada mitjançant un paradigma artisticocultural nou que evoluciona al mateix temps que es renova la societat a la qual pertany.

Justina e Iluminada. Apuntes sobre la mujer en el joven Martínez Ruiz

Jordi Bermejo Bermejo
Universidad de Alicante

0. OBJETIVOS

> El último capítulo de la hermosísima "Voluntad", de Azorín, nos muestra la lamentable tragedia de un hombre de gran elevación espiritual, de un hombre que podía haber sido mucho, anulado por completo después de su matrimonio, y anulado no sólo por la incomprensión y la contraproducente influencia de su mujer, sino también por el ambiente de incomodidad que le ha sido creado por ésta […] (NELKEN: 1975, 212)

Estas palabras de Margarita Nelken en *La condición social de la mujer* (1921), nos llevaron a meditar sobre una posible lectura feminista de una de las novelas referentes de la literatura española y sobre el valor y función del personaje femenino en dicha obra. En primer lugar, debe reconocerse que abordar el estudio de la obra azoriniana supone enfrentarse a un autor que ha despertado el interés y el estudio de la crítica, la cual ha dedicado también su atención a la figura femenina. Sin embargo, creemos posibles ciertas matizaciones o ampliaciones respecto a la presencia y el tratamiento de la mujer en la obra de Martínez Ruiz. Para ello nos centraremos en los personajes femeninos de *La voluntad* y en algunos artículos del autor de lo que se ha considerado la primera etapa de su vasta labor periodística, concretamente entre 1892 y 1904, año en que adopta definitivamente la firma de Azorín. El análisis de estas dos parcelas nos permitirá perfilar más nítidamente el valor de la mujer en su obra.

1. INTRODUCCIÓN

En primer lugar, querríamos dedicar unas líneas al valor y sentido de *La voluntad*, simplemente como marco en el cual localizar el análisis detallado de los personajes y los artículos.

La voluntad (1902) es fruto, como lo era la primera novela de Martínez Ruiz *Diario de un enfermo* (1901), de la crisis de ideales juveniles que conlleva la afirmación de una postura nihilista. Sin embargo, *La voluntad* es la proyección filosófica de dicha crisis y no la visión lírica y desgarrada de la primera novela. Desde nuestro punto de

vista, para afrontar la riqueza significativa de la obra debemos partir de dos puntos fundamentales. El primero de ellos viene dado en el mismo título: la voluntad. Un término que, siguiendo la visión del profesor Miguel Ángel Lozano, se presenta, como mínimo, ambiguo en su lectura en tanto que nos remite a dos referentes filosóficos básicos del fin de siglo: Schopenhauer y Nietzsche (AZORÍN: 1998, 93-94). Respecto a esta presencia, e incluso fusión, de los dos grandes pensadores en la obra de Azorín, debe apuntarse que no es del todo extraña dada, no sólo su influencia en otros autores del momento, sino por la propia recepción de sus ideas en España donde, tal como ha apuntado la crítica, se recibieron en una especie de marasmo común. Hecha esta apreciación, la voluntad, según Schopenhauer, se entiende como la cosa en sí kantiana, una sustancia ciega que aspira a perpetuarse y que es fuente de sufrimiento y dolor. En cambio, en Nietzsche, el término adquiere el significado de fuerza vital. Azorín llegará a una supuesta fusión de ambos sentidos, aunque progresivamente la «voluntad» se entienda como «fuerza vital» o impulso, lo que conecta claramente con la escisión final entre hombre-voluntad y hombre-reflexión y con el letargo y la anulación del personaje de Antonio Azorín; abulia en la que juega un papel fundamental el matrimonio con el personaje de Iluminada.

El segundo referente para la comprensión de la obra (AZORÍN: 1998, 95), parte del artículo «Ciencia y fe» (AZORÍN: 1972, 184-188), uno de los más pesimistas de Martínez Ruiz, donde ni la ciencia ni la fe sirven para explicar la existencia humana y no son más que «…supercherías con que pretendemos acallar nuestras conciencias…»; desde esta perspectiva deben leerse el prólogo y el epílogo de la novela y, porque no decirlo, el paralelismo de fracaso y colapso entre Azorín y Justina.

La novela de Martínez Ruiz relata la progresiva pérdida de la voluntad y la consiguiente derrota del protagonista. En una clara influencia del pensamiento de Schopenhauer, la intelectualidad excesiva termina por imposibilitar la vivencia de una existencia íntegra e intensa, experimentándola en su unidad y totalidad. Si algo parece desprenderse de la crisis del joven Azorín es el anhelo de recuperar una vitalidad y espontaneidad extraviadas, de ahí que la novela, según las propias palabras de Martínez Ruiz, se convierta a través del personaje central en el símbolo de toda una juventud pesimista, indecisa e irresoluta, aunque emprendedora y autocrítica. Se narra así el fracaso pero también se plasman las inquietudes del hombre de fin de siglo ante una realidad que había perdido sus referentes tradicionales.

En este marco concreto de la obra situamos a Justina e Iluminada; una dicotomía subordinada a la evolución psicológica del personaje núcleo de la obra: Antonio Azorín. Ambas mujeres, en tanto que elementos que entran en juego en el desarrollo del planteamiento filosófico de la novela, es decir, en la plasmación de una crisis, pueden entenderse como «objetos», pero también como «sujeto», en el caso particular de Justina, ya que el autor es capaz de imbuir de una personalidad a su figura, pese no alcanzar la profundidad psicológica de personajes posteriores como Doña Inés.

2. JUSTINA E ILUMINADA

2.1. MUJER, AMOR Y EROTISMO

Conviene detenernos antes de abordar las figuras de Iluminada y Justina en algunos puntos relativos a la presencia y el tratamiento del amor y el erotismo en la obra de Azorín, puesto que se trata de un aspecto relacionado con la figura femenina. A grandes rasgos, la crítica ha considerado como característica del escritor una tendencia a la idealización de las relaciones entre hombre y mujer, alejadas, por tanto, de un «grado normal» del amor. Quedaría dicho sentimiento equiparado a una vaga amistad, simpatía o complicidad, lo cual estaría ligado a la «vaporización» de la mujer. Riopérez y Milá, afirma al respecto lo siguiente (1993, 596): «la falta de fuerza erótica en la obra de Azorín, deriva de la falta de fuerza erótica en su propia vida». Para Riopérez, el «débil» tratamiento en Azorín de la seducción y la relación amorosa no es una sublimación espiritual, sino una «reflexiva incapacidad de integración copular». Obviamente, el crítico parte de una interpretación estrictamente biográfica para justificar una característica literaria del autor, algo fundamentado en la gran presencia de lo autobiográfico en su obra. Sin olvidar esta argumentación biográfica, todavía más productiva si se le añade un supuesto complejo de Edipo no superado sustentado en el afectuoso recuerdo que siempre manifestó el escritor hacia su madre, el propio Riopérez señala:

> Aparece la famosa Generación de 1898 a cuyos escritores tan poco les importaba, vital y literariamente, el amor, y dibujan en sus fantasías, en sus ensueños, en sus elucubraciones doloridas sobre la tierra de España, un perfil de mujer muy propio a su temperamento e ideología, en sus novelas innovadoras. (1993, 593)

Es decir, si bien este alejamiento de lo puramente carnal y sexual en Azorín puede tener su base en la propia experiencia, también es cierto que dicho rasgo no es

excepcional respecto a otros autores del momento como Unamuno o, especialmente, Pío Baroja[1]. Es esta una cuestión ya tratada anteriormente por Serrano Poncela en su ensayo «Eros y tres misóginos (Unamuno, Baroja y Azorín)» (1959), planteando que la erótica en dichos autores es «en cierto sentido, una erótica de misóginos», y no es que la mujer y el amor queden fuera de su órbita literaria, sino que son «problemas de 2º grado»; simples complementos para otras incursiones reflexivas. Sin que ello suponga menoscabo a la propuesta interpretativa de Riopérez y, más concretamente, a la de Serrano Poncela, resulta curioso observar que Valle-Inclán no entraría dentro de esta erótica de misóginos, en tanto que la relación sexual hombre-mujer, tendría un tratamiento más directo que en sus otros compañeros de generación si pensamos, por ejemplo, en las *Sonatas*.

Pretendemos exponer que, si bien es cierta la presencia de una idealización o vaporización del amor y el erotismo en la obra azoriniana, teniendo una posible base biográfica, también lo es que el distanciamiento respecto a esta cuestión es un punto en común con otros autores del momento. Ahondando en este tema, resulta interesante recuperar la propuesta crítica de Margarita Rand en su artículo «Azorín y Eros» (1963), en la que sin negar la evidente sublimación de lo amoroso en el escritor se distancia de una visión unitaria y propone una evolución de dicho sentimiento en su obra. De esta manera, en un inicio convivirían la actitud propia de un joven rebelde romántico con la actitud crítica y cínica hacia el matrimonio propia del anarquismo. A continuación, establece una segunda etapa en que la «pasión de amor» se suaviza poco a poco y se convierte en una emoción más sugerida que sentida. Finalmente, hallamos un período ejemplificado, según Rand, en *Doña Inés*, en que el amor, a través de la mujer en la unión matrimonial, se transforma en Cáritas o piedad. Dicha propuesta, como cualquier otra, es más o menos discutible, pero nos conduce a recapacitar acerca de una presencia clara del amor y el erotismo en Azorín, aunque sea desde un estilo acorde con una estética que halla en la evocación y la sugerencia sus principales aliados y sobre diferentes niveles o vías de lectura e interpretación de la mujer en su obra.

Sirvan como ejemplo de esta idea algunos de los artículos publicados en *El País* entre 1896-97, influidos claramente por la ideología anarquista y revolucionara del joven Martínez Ruiz. Hablamos, por ejemplo, de «Crónica» (*El País*, 23 de enero de 1897), donde realiza un ataque frontal al matrimonio como institución uniforme y

[1] De todas formas, respecto a Baroja no podemos olvidar la crudeza y la perversidad de la relación de Fernando Ossorio con su tía Laura en *Camino de perfección*.

monótona, y, por consiguiente, contraria a la diversidad y variedad de la vida. En este artículo, además, no dudará en tomar partido por la mujer, aquella parte del matrimonio que, por las convenciones sociales, parece hallarse en mayor estado de indefensión:

> ¡Qué decepción la de la virgen de buena fe que cree encontrar en el matrimonio un paraíso – y halla un infierno – y cree encontrar en el marido un ser ideal y halla el macho brutal que la atropella!
> ¡Qué decepción la de la primera noche de novios!
> « ¡Ah!, ¿eso es todo – pregunta la esposa – es esto todo lo que yo esperaba? ¿Es este todo el cielo del amor que yo soñaba?» – pregunta ante la barbarie del hombre, ante el afán del esposo que no ve en la «luna de miel» sino una ocasión más de satisfacer su deseo, atropelladamente, sin preparación, sin prólogo, sin nada.
> Muy pocos piensan como un amigo que me declaraba lo siguiente […] «Doy más importancia que todo a las ternuras, a las caricias, al beso, a todo eso que debe preceder el acto»

No parece mostrar el joven escritor reparos a la hora de acercarse a un momento tan íntimo como la noche de bodas, llegando incluso a abordar, aunque sea en un ligero intento de empatía de la psicología femenina, la sexualidad insatisfecha y «atropellada» de la mujer tratando cuestiones como las de los preliminares. Palabras como estas nos hacen replantearnos algunas opiniones generalizadas respecto a la mujer, el amor y el sexo en su obra.

2.2. JUSTINA

Justina constituye, junto a su tío el sacerdote Puche, el paralelo a la pareja de Yuste y Azorín. Ambos, Yuste y Puche, funcionan dentro de la novela como botón de muestra del conflicto entre ciencia y fe; conflicto que se resuelve en una ascética renuncia al mundo y en una ciencia no menos desvitalizadora (AZORÍN: 1998, 96). Este paralelismo es un ejemplo de cómo el personaje femenino se subordina al núcleo narrativo y reflexivo de Antonio Azorín mostrando el fracaso o colapso por la vía religiosa.

El personaje de Justina renuncia a la vida mundana siendo ganada por su tío para la vida monástica. Será en esta reclusión donde la joven perderá paulatinamente su voluntad y expirará en una escena cargada de voluptuosidad y erotismo. De todas formas, en primer lugar, no es superfluo citar su descripción inicial, la cual permite establecer una atingencia clara con la silueta femenil que se perfilaba ya nítidamente e insistentemente en *Diario de un enfermo*.

> Justina es una moza fina y blanca. A través de su epidermis transparente, resalta la tenue red de las venillas azuladas. Cercan sus ojos llameantes anchas ojeras. Y sus rizados bucles rubios

asoman por la negrura del manto, que se contrae ligeramente al cuello y cae luego sobre la espalda en amplia oleada. (1998, 224)

> Justina, la pobre, siente grandes agobios en su espíritu. Puche ha ido poco a poco apartándola de los intereses mundanos. Ya Justina, que es una buena muchacha, duda si querer a Azorín es un tremendo pecado […] Ella al principio de su vida contemplativa ha sentido inefables dulzuras; sentía también un enorme entusiasmo, un singular ardimiento. El fenómeno está previsto en los manuales de mística: es cosa esta que les ocurre a todos los místicos noveles. Y después de este entusiasmo se afirma también que sucede un estado de desasosiego, de angustia, de dureza de corazón, de desaliento muy desagradable […] Arbiol, sobre todo, es de una fineza y de una sagacidad estupendas, y su libro *La religiosa instruida*, en que va examinando menudamente la mentalidad de las novicias y profesas, es un admirable estudio de psicología femenina, tan grato de leer como una novela de Bourget o de Prevost […] Y he aquí, lector, puestos en claro los crueles combates que en el alma de Justina tienen lugar estos días. ¡La pobre sufre mucho! El ángel bueno que llevamos a nuestro lado la empuja suavemente hacia el camino de la perfección; pero el demonio - ¡ese eterno enemigo del género humano! – le pone ante los ojos la figura gallarda de un hombre fuerte que la abraza, que pasa sus manos sobre sus cabellos finos, sobre su cuerpo sedoso, que la besa en los labios con un beso largo, muy largo, apasionado, muy apasionado. (1998, 287-88)

En el segundo fragmento, el narrador muestra una Justina escindida entre los «intereses mundanos» y la espiritualidad y la pureza de la vida conventual. En este sentido, debe señalarse como la misma voz indica un referente a tener en cuenta: los manuales de mística. Particularmente, el de Arbiol, estudio agudo de «psicología femenina» y «tan grato de leer como novelas de Bourget y Prevost». Obviamente, la comparación de dicho manual místico con novelas de estos autores no debe pasar desapercibida y es un ejemplo del erotismo que rodea a la figura, respecto a la cual no puede olvidarse su condición de novicia. La sensualidad y erotismo alcanzarán su punto álgido en la parte final de capítulo XXVIII, con la descripción del éxtasis y muerte de Justina. Respecto a este capítulo, resulta curioso que un crítico como Martínez Cachero haya obviado, pese a que su artículo aborda el componente católico en *La voluntad*, el ingrediente voluptuoso de dicha descripción:

> estimo tales capítulos como manifestación del modernista cuidado de la belleza, pero exento de cualquier contaminación sensual al estilo del erotismo sacroprofano cultivado a la sazón por un Valle-Inclán o un Villaespesa […](MARTÍNEZ CACHERO: 1993, 31-32).

A nuestro parecer, la diferencia no estriba en el contenido, puesto que si existiría «contaminación sensual» en la escena, sino en la divergencia estilística y en la manera de presentar el cuadro. Respecto a esta cuestión, creemos conveniente recordar y reflexionar sobre la importancia de no confundir el personaje con la voz narrativa. Es decir, si es cierto que la relación entre Antonio Azorín y Justina queda caracterizada finalmente como una amistad o simpatía, también lo es que en dicho fragmento la carga

sensual es evidente y es descrita por el narrador, no por Azorín. Se hace necesario establecer diferentes niveles de interpretación o lectura de la figura femenina y de lo amoroso y erótico.

En cuanto a la figura de la monja y su carga erótica o sensual, evidentemente no debe verse como una novedad de la época, puesto que ya tendría una tradición en el arte, como bien puede comprobarse en la literatura española. De hecho, resulta interesante en relación a esta figura, recuperar a Joan Maragall y su *Visions i Cants* y, concretamente, el poema *El comte Arnau*, el cual narra la seducción de la abadesa de San Joan de les Abadesses; un ejemplar de dicho libro dedicado por el propio Maragall se conserva en la Casa-Museo Azorín y aunque en *La voluntad* no hay referencia directa alguna a dicho poema si que está presente en *Diario de un enfermo*:

> Distingo en primer término, inmóvil, rígida, una monja pálida, bajos los ojos, abultada la cara; una monja como la del poeta:
> *Té la cara carnosa i molt afable,*
> *i un xic de sota-barba arrodonida,*
> *i un clot a cada galta.* (1998, 193)

Comentada esta atingencia, tal vez, lo que nos interesaría como algo propio a este fin de siglo, es como en torno a dicha figura se produjo una asociación entre tres conceptos: debilidad, misticismo e histeria. El atractivo de la figura de la monja reside en su proyección como un refugio de pureza física y moral frente a la silueta amenazadora de la *femme fatale* de la época; una pureza, en añadidura, plasmada gráficamente en una figura frágil y débil. La asociación del misticismo con la sexualidad no es nueva, pero si a ello le unimos su relación en dicho momento con la histeria, enfermedad cuyo origen se consideraba sexual, el círculo de erotismo y sexualidad queda claramente trazado. Además, en el personaje de Justina cristaliza la fascinación que suscita en Azorín la figura de la religiosa, una imagen que constituye en su renuncia al mundo otra vía de objetivación de la voluntad como lo era el arte para el hombre de genio; un rasgo observable igualmente en el interés y admiración que despierta en él Santa Teresa. Respecto a la santa, figura recurrente en su obra, es interesante recordar una cita de *Diario de un enfermo*:

> He visto, al anochecer, en el Museo, un portentoso busto de Alonso Cano. Pocas impresiones he tenido tan profundas. Es la escultura esta, una monja en éxtasis, levantada la cara, mirando al infinito, arrobada, ansiosa… Y es tan firme, tan enérgica, tan sincera la expresión toda, que viendo esa maravillosa monja se ve el espíritu vivo, la fe, el fervor, los dolorosos trances de la divina mujer de Ávila.

> Yo amo a esta atormentada mujer con amor apasionado y mórbido. ¿Qué artista no la amará? (1998, 197-198)

Finalmente, nos gustaría añadir como se aprecia en *La voluntad* una diferencia en la manera de concebir el amor por parte del hombre y la mujer. En cuanto a Azorín, al final la atracción por Justina queda definida como «algo a manera de un amor intelectual, de un afecto vago y misterioso, de un ansia que llega a temporadas y a temporadas se marcha» (1998, 260). Sin embargo, los sentimientos por parte de ella adquieren una significación mayor, en tanto que se oponen la pura espiritualidad y el deseo carnal. Esto podría interpretarse como un reflejo del pensamiento de la época, en el cual la mujer queda asociada a la naturaleza por su misión de procreación ligada al instinto sexual, mientras que el hombre es la inteligencia, la reflexión y el creador cultural. Podría establecerse un contraste con el inicio del capítulo, en el que Azorín confiesa sentir «una pasión que podríamos llamar frenética» (1998, 259), pasión justificable por la visión de la época de la mujer como causa del furor sexual del hombre. Consideramos que este es un ejemplo más de las diferentes posibilidades a la hora de proyectar la figura de la mujer y su relación con el hombre.

Sintetizando lo expuesto sobre Justina, desde nuestro punto de vista, existe una oscilación entre una visión de la mujer como objeto, funcionando como elemento subordinado y paralelo a Azorín en su fracaso, colapso espiritual y anulación de la voluntad, a la vez que se proyecta sobre ella una imagen de la religiosa bajo la cual subyace un componente erótico acorde con la imaginería finisecular filtrado por el estilo y la sensibilidad azoriniana. Al mismo tiempo, no puede pasar desapercibida la capacidad de Azorín para adentrarse en la psicología femenina a la hora de trazar el personaje, lo que lo acercaría a un tratamiento de la mujer como sujeto, sobre todo si se compara con Iluminada.

2.3. ILUMINADA

Frente a Justina se alza Iluminada, cuyo contraste con el primer personaje es claro desde el primer momento:

> Esta Iluminada es amiga íntima y vecina de Justina; es una muchacha inteligente, vivaz, autoritaria, imperativa. Habla resueltamente, y su cuerpo todo, joven y fuerte, vibra de energía, cada vez que pone su empeño en algo. Iluminada es un genial ejemplar de una voluntad espontánea y libre, sus observaciones serán decisivas y sus gustos, órdenes. Y como esto es bello, como es hermoso este desenvolvimiento incontrastable de una personalidad, en tiempos en que no hay personalidades, Azorín experimenta cierto encanto charlando con Iluminada (se puede decir discretamente y sin que llegue a oídos de Justina); y se complace en ver su gesto, su erguirse

gallardo, su andar firme y resuelto, y en observar cómo pasan por ella las simpatías extremadas, los caprichos fugitivos, los desprecios, los odios impetuosos y voraces. (1998, 259)

Hay una oposición explícita entre Iluminada, por una parte, y Justina y Azorín, por otra, ambos carentes de voluntad. En este punto, Iluminada, toda fuerza, vitalidad y voluntad logrará imponerse a los dos. Primero ante Justina, al ocupar finalmente «su» lugar como pareja del personaje masculino, y frente a Azorín, al quedar el personaje sometido por este prototipo de mujer dominante.

Para un comentario más enriquecedor del personaje, conviene recordar las palabras de Margarita Nelken respecto a la particular que comentábamos al principio de este trabajo: « (un hombre) anulado no sólo por la incomprensión y la contraproducente influencia de su mujer, sino también por el ambiente de incomodidad que le ha sido creado por ésta» (NELKEN: 1975, 212). Obviamente, la «valkiria rubia» —como la llamaría tiempo después José María Pemán— no podía ver en la Iluminada del final del libro la compañera complementaria del hombre que defendía en su obra feminista, en tanto que supone un obstáculo y una influencia negativa para el desarrollo del personaje; hombre sin voluntad cuyo talento queda sumido en el ambiente de mediocridad envolvente. Pero esta lectura de Nelken resulta aún más sugestiva si la comparamos con las propias palabras de Azorín respecto a Iluminada:

De cuando en cuando, alguna mañana, al retorno de misa, entra Iluminada, enhiesta, fuerte, imperativa, sana. Y sus risas resuenan en la casa, va, viene, arregla un mueble, charla con una criada, impone a todos jovialmente su voluntad incontrastable. Azorín se complace viéndola. Iluminada es una fuerza libre de la naturaleza […] «Y después de todo ¡qué importa!», piensa Azorín; «después de todo, si yo no tengo voluntad, esta voluntad que me llevaría a remolque, me haría con ello el inmenso servicio de vivir la mitad de mi vida, es decir, de ayudarme a vivir […] *Así, me explico la sugestión que ejerce sobre mí… y si yo me casara con ella la unidad psicológica estaría completa.*» (1998, 312)[2]

El personaje masculino parece anhelar una complementariedad, ya que él carece de voluntad, Iluminada, «fuerza libre de la naturaleza», compensará dicha falta y el matrimonio constituiría una «unidad psicológica completa»; una unidad que él mismo reconoce sustentada en que la mujer absorba «media vida». Frente a esto, podría resultar curioso que Azorín no se plantee como compañera a la mujer que supone un reflejo de su propia espiritualidad: Justina, «en alusiones lejanas, casi en presentimientos, en ese diálogo instintivo y silencioso de dos almas que se sienten y que apenas necesitan incoar una palabra, esbozar un gesto» (1998, 278). Sin embargo el que no sea así tiene

[2] La cursiva es nuestra

una respuesta lógica: Justina es un elemento dependiente del protagonista y debe cumplir otra función en la novela.

Por otra parte, Iluminada puede servirnos para adentrarnos un poco más en la cuestión del amor y Eros en la obra azoriniana, puesto que si Iluminada queda asociada a la voluntad, la cual desde la óptica schopenhaueriana sólo ansiaba perpetuarse, quedando el amor como un subterfugio de la supervivencia de la especie a través del sexo, habría resultado posible un acercamiento más carnal y explícito del personaje en tanto que fuerza libre de la naturaleza. Pero no es así, y no alcanza en ningún momento el componente sensual que si presentaba la espiritualidad de Justina. Tal vez debamos encontrar la explicación de dicho tratamiento en su estricta función como objeto subordinado al personaje de Azorín, siendo uno de los elementos que desempeñan finalmente un papel clave en la disgregación de la voluntad del personaje y en la consolidación de un ambiente mediocre y vulgar. La voluntad en su manifestación como fuente de dolor y sufrimiento para la humanidad se manifiesta claramente en Iluminada, imponiéndose primero a Justina y finalmente a Azorín en el matrimonio.

Esta proyección monótona y grisácea del matrimonio, entendido principalmente como una anulación y privación de la libertad y voluntad del individuo se rastrea igualmente en algunos artículos del autor. Un primer ejemplo es «El divorcio» (*España*, 20 de enero de 1904), dos años después de publicar *La voluntad* y, por tanto, lejos ya de la visión anarquista y revolucionaria de la juventud, el cual es una contestación a la propuesta de Carmen de Burgos de interrogar a diversos intelectuales de la época sobre el divorcio. Martínez Ruiz se muestra abiertamente a favor de la separación de los cónyuges y afirma lo siguiente: «Yo soy partidario del divorcio. Yo estoy divorciado, no una, sino dos, sino tres, sino cuatro veces» para iniciar a continuación un juego de suposición de posibles vidas matrimoniales con mujeres que, en determinado momento, pudieron haberle atraído. Particularmente, resulta interesante una:

> Y si os acercáis a él y escucháis sus palabras, os percatareis de que este hombre, que fue antes inteligente, vivo generoso, audaz, emprendedor, es a la hora presente un desdichado autómata… Y ahora vive encerrado y silencioso en este pueblo. Todos los días se levanta a la misma hora; todos los minutos de su vida son iguales; las campanas de las ocho o diez iglesias de la ciudad tocan continuamente; su mujer ha llenado la casa de santos con candelicas encendidas […] Y luego, sobre todas estas obsesiones de su espíritu, los detalles de la vida íntima y diaria le desesperan con esta mansa y feroz desesperación que no se traduce ya en gritos, ni en imprecaciones, ni en insultos, ni en golpes […] Y después, por encima de todo esto, de las angustias económicas y de las intolerables y continuas molestias íntimas, está la soledad moral e intelectual en que se halla…

¿No es este hombre el Antonio Azorín de *La voluntad*? ¿No es el mismo matrimonio vulgar, anodino y monótono que muestra en la novela? De todas formas, si queremos ahondar aún más, no sólo en el matrimonio entendido como institución, sino en la simple relación y convivencia entre el hombre y la mujer, nos interesa comentar ahora tres articulos-cuento: «Las ilusiones perdidas» (*El Pueblo*, 5 de diciembre de 1895), «Delirante» (*El País*, 21 de diciembre de 1896) y «Amor» (*La Federación*, 6-1-98). Tres textos vinculados por el motivo de la pareja artista-mujer, a pesar de las divergencias existentes entre los tres ejemplos. En el primero de ellos, «Las ilusiones perdidas», la mujer funciona como apoyo complementario al artista permitiéndole desarrollar su labor: « ¡él trabajando, haciendo saltar de su pluma potentes creaciones!; ella inspirándole, atendiendo a sus menores deseos, cuidándolo como se cuida a un hijo enfermo». Esta relación de inspiración se asemeja a la del protagonista del *Diario* y «Ella» e, igualmente, su muerte genera dolor y sufrimiento al hombre. Respecto a este cuento, no podemos obviar determinadas palabras, primeramente, en la cita anterior, donde el hombre es cuidado como un «hijo enfermo» y, posteriormente, se define el sentimiento hacia la amante de la siguiente manera: «la quería como se quiere a una Virgen, a una madre». La referencia a la figura maternal es explícita y conectaría, desde una lectura autobiográfica, con el supuesto complejo de Edipo de Martínez Ruiz, pero también es cierto que es un punto atingente con el feminismo de la época. Pensemos en el posterior feminismo relacional y la complementariedad sexual en el que se enmarcan figuras como Nelken y la importancia de la maternidad como esencia definitoria de la mujer; la mujer debía ser como una madre para el hombre en tanto que ayuda y protección para su desarrollo. No es esta una idea aislada si tenemos en cuenta que también aparece en «Avisos de este», artículo de (*El Progreso,* 5 de noviembre de 1897), donde se habla sobre la mujer como apoyo para el intelectual y el artista en relación a la *Psicología del amor* de González Serrano:

> Y estudia la pasión de la mujer por el hombre de letras, su colaboración solícita en la obra del artista, los numerosos casos de admiraciones silenciosas de mujeres por grandes autores, publicistas, sabios, poetas [...]

En «Delirante», el tratamiento es completamente distinto, puesto que la monotonía de la relación, pasada la primera etapa pasional, entorpece la labor literaria del protagonista, el cual optará por vivir solo. Esta defensa de la libertad, a la que se

opone la regularidad y las obligaciones matrimoniales es la misma que aparecía en un artículo ya citado, «El divorcio»:

> Ahora estoy libre, en mi cuarto de soltero, ante mi mesa, con mis cuartillas, mis plumas y mis libros, feliz bajo mi capa y mi sombrero de bohemio, escribiendo lo que yo quiero, saltando de uno en otro periódico, sin que me contenga el pan de los hijos, ni me fuerce el pago del alquiler a tales o cuales humillaciones, sin hacer nada cuando me place no hacer nada.

Finalmente, en «Amor» (*La Federación*, 16-1-98), se plantea el cese de su vida literaria en favor de una vivencia plena de la relación hombre-mujer. El personaje escritor renuncia a escribir su obra y opta por «escribir» una obra mayor: «haremos un libro grandioso que se titula Amor».

A partir de estos tres cuentos, observamos como sobre un mismo motivo Martínez Ruiz ha dispuesto tres desarrollos o soluciones distintas que nos permiten reflexionar como la relación amorosa y la mujer, como parte fundamental en ella, adquiere en nuestro autor matices distintos e imposibilita una lectura única.

3. CONCLUSIONES

Hemos abordado la presencia y el tratamiento de la mujer en la obra de Martínez Ruiz, para lo cual nos hemos valido de dos tipos de material situados en una misma franja temporal. Por una parte, hemos expuesto un análisis de las dos figuras femeninas principales de *La voluntad*. Por otra, hemos comentado algunos artículos de la primera época del autor relativos a la mujer. A simple vista, se observan conexiones y diferencias entre los textos que nos obligan a reflexionar y matizar la idea generalizada de abstracción e idealización, e incluso asexualidad, de la mujer y de la relación amorosa.

En primer lugar, Justina e Iluminada funcionan en todo momento como objetos o elementos subordinados a la reflexión filosófica de la novela y, por tanto, al fracaso y crisis de Azorín. Profundizando en ellas, Justina podría encajar, vista a grandes rasgos, con la visión tradicional de la crítica respecto a la mujer en Azorín. Pero, tal como hemos expuesto, en ella se observa también una oscilación entre «objeto» y «sujeto» bajo la cual subyace un componente de erotismo y voluptuosidad acorde con ciertas imágenes de la época pasadas por el filtro de la sensibilidad y el estilo evocador y sugerente del autor. En cuanto a Iluminada y el matrimonio en la novela, coincide con la visión anarquista, agresiva y crítica del joven Martínez Ruiz, en tanto que se convierte

en monotonía y anulación de libertad y espontaneidad vital, lo cual termina por coartar al hombre de genio, como sucede con el propio Azorín. Sin embargo, también es cierto que, junto a esta proyección negativa de la unión hombre-mujer, hemos observado otras posibilidades que proyectan a la mujer como un complemento positivo para el artista o intelectual o que incluso se imponen, por lo que suponen de exaltación vital, a lo literario.

Es decir, en los artículos y en su relación con *La voluntad*, apreciamos distintos tratamientos e imágenes de la mujer y de su relación con el sexo opuesto. Conviene meditar, por tanto, sobre la presencia de diferentes niveles interpretativos de la figura femenina en la obra de Azorín. Nos movemos entre la idealización y la espiritualidad y un erotismo suavizado por el estilo sugerente y evocador; de igual manera que navegamos entre la complementariedad y el feminismo. Se trata, en resumen, de superar una lectura unidireccional de la mujer en los textos de Martínez Ruiz; una lectura necesaria por la propia diferencia existente entre el texto periodístico y la novela, más dada a la ensoñación y la idealidad, mientras que el artículo exige una opinión directa y atenta a las circunstancias. Pero también por la variedad existente en los propios artículos que nos permite establecer atingencias con la novela o el cuento azoriniano.

BIBLIOGRAFÍA

AZORÍN (1972): *Artículos olvidados de J. Martínez Ruiz*, ed. José María Valverde, Madrid, Narcea.

AZORÍN (1998): *Obras escogidas. Novela completa*, v. I, coord. Miguel Ángel Lozano Marco, Madrid, Espasa-Calpe.

CALERO HERVÁS, J. (1974): «Azorín y Proust, ante el complejo de Edipo», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 288, págs. 563-577.

DOBÓN ANTÓN, M. (1993): «Abulia, jaula, convento y represión eclesiástica en *La voluntad* de Azorín», *Anales azorinianos*, 4, págs. 349-366.

LÓPEZ ESTRADA, F. (1993): «Azorín y…, esta vez, las mujeres» *Anales Azorinianos*, 4, págs. 129-142.

MARTÍNEZ CACHERO, J. M. (1993): «Entre obispos cursis y clérigos patanes… El componente católico en *La voluntad*», *Ínsula,* 556 págs. 31-32 (www.cervantesvirtual.com)

MARTÍNEZ DEL PORTAL, M. (1998): «Notas sobre los cuentos del joven J. Martínez Ruiz publicados en *La federación* de Alicante (1897-1900)», en *Azorín fin de siglos (1898.1998)*, coord. Antonio Díez Mediavila, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert – Ed. Aguaclara, págs. 69-78.

NELKEN, M. (1975): *La condición social de la mujer,* Madrid, Ed. CVS.

RAND, M. (1963): «Azorín y eros, *Revista Hispánica Moderna*», 29, págs. 217-233.

RIOPÉREZ Y MILÁ, S. (1993): «El amor y las mujeres en la obra de Azorín», *Anales Azorinianos*, 5, págs. 593-602.

SERRANO PONCELA, S. (1959): «Eros y tres misóginos», en *El secreto de Melibea y otros ensayos*, Madrid, Taurus, págs. 139-167.

VAN BIERVLIET, M. (1979): «Una hipótesis sobre el papel de la mujer en el desarrollo de José Martínez Ruiz, el futuro Azorín», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 351, págs. 651-656

La femme d'objet millénaire à sujet autonome : centre de la pensée de Simone de Beauvoir

Mª Isabel Corbí Sáez
Universidad de Alicante

> Mes adversaires créèrent et entretinrent autour du *DS* de nombreux malentendus. On m'attaqua surtout sur le chapitre de la maternité. Beaucoup d'hommes ont déclaré que je n'avais pas le droit de parler des femmes parce que je n'avais pas enfanté : et eux ? Ils ne m'en opposaient pas moins des idées bien arrêtées. J'aurais refusé toute valeur au sentiment maternel et à l'amour : non. J'ai demandé que la femme les vécût en vérité et librement, alors que souvent ils lui servent d'alibi, et qu'elle s'y aliène […]. J'aurais prêché la licence sexuelle ; mais je n'ai jamais conseillé à personne de coucher avec n'importe qui, n'importe quand ; ce que je pense c'est que dans ce domaine, les choix, les consentements, les refus ne doivent pas obéir à des institutions, des conventions, des intérêts […]. (BEAUVOIR, 1963a : 265)

L'exergue par laquelle nous commençons notre communication montre à quel point la pensée féministe de notre auteure a bien souvent été sujette à des malentendus et des malveillances qui l'ont suivie de son vivant voire même après son décès en 1986 jusqu'à l'heure actuelle dans certains domaines. Si nous parcourons son œuvre, qu'elle soit autobiographique, fictionnelle ou encore ses essais, nous constatons que l'une des préoccupations centrales de son écriture est bien la femme et la condition féminine, sans oublier pour autant la lutte militante au sein du mouvement de libération des femmes au début des années soixante-dix qui dévoile bel et bien l'irréprochable conscience féministe chez Simone de Beauvoir. Si, tel que l'ont souligné nombre de ses défenseurs ainsi qu'elle-même, *Le deuxième sexe* a été un livre qui a surtout permis aux femmes de comprendre[1] leur condition et leur situation au sein d'une société reposant sur des valeurs patriarcales plus que millénaires, outre le fait d'avoir servi d'ouvrage théorique

[1] « Mais tout de même, écrire le DS, c'était faire un acte qui dépassait ma propre libération. J'ai écrit ce livre par intérêt pour l'ensemble de la condition féminine, non pas simplement pour comprendre ce qu'était la situation des femmes, mais aussi pour lutter, pour aider les autres femmes à se comprendre ». BEAUVOIR, S., (1979), « *La femme révoltée* », (propos recueillis par Alice Schwartzer, *Le Nouvel observateur,* 14 février 1972), *in* (FRANCIS, C., GONTHIER, F. : 1979, 494).

de référence aux mouvements de revendications féministes sur de nombreux continents, il n'en a pas pour le moins été critiqué et dévalué pour de nombreuses raisons. Effectivement la France de 1949[2] n'était pas encore préparée à accueillir un ouvrage aussi *subversif* qu'*outrageant* qui remettait en question les institutions et les valeurs bourgeoises osant parler du divorce, de la prostitution, de l'avortement entre autres, du mariage comme esclavage et comme perpétuation de cette subordination et cette aliénation de la femme, de cet « être relatif » réduit à la condition d'Objet, à cet Autre … Or, l'avenir qui guettait l'ouvrage n'en était que plus désolant encore, tout du moins de ce côté-ci de l'Atlantique car, si les critiques acharnées[3] et les malveillances lui valurent nombre d'épithètes tels que ceux de « débauchée », de « perverse », de « mâle d'honneur » quant aux plus conservateurs, les intellectuels et les philosophes critiquant, d'une part, l'encadrement de sa pensée dans l'existentialisme sartrien et par conséquent dénonçant en elle un manque d'originalité[4], et d'autre part, pour avoir suivie la tradition académique misogyne, les courants néo-féministes[5] de l'hexagone aux lendemains de mai 68 s'en prendraient bientôt également à cette supposée « négation du féminin » ; une « négation du féminin » dont certaines œuvres encore retentissantes à notre esprit[6], partant de certains postulats entreprirent de la démontrer de « façon scientifique » (sic), un « fumeux scientisme » pour Simone de Beauvoir (1979, 501) que tout lecteur bienveillant et libre de préjugé ou de parti pris observe aisément.

Fort heureusement, à partir des années quatre-vingt dix grâce aux études venant du domaine anglophone et à la célébration du cinquantenaire du *Deuxième Sexe* en 1999, des voix commencent à réclamer que l'on revienne sur l'incontestable contribution de Simone de Beauvoir aux Lettres et aux Sciences Humaines pour que lui soit reconnu de droit et sans conteste ce qu'elle sut dévisager et anticiper. Michèle le Doeuff souligne :

> Une des énigmes que le *DS* cherche à élucider est bien celle-là, qui reste énigme et à laquelle toute femme se heurte un jour ou l'autre : mais qu'est-ce que ça leur enlève, aux hommes, que j'aie des droits et je sois leur égale ? Ou encore : puisque nous avons gagné la partie, et que

---

[2] Bien peu de temps venait de s'écouler depuis que la femme avait obtenu le droit de vote lors du gouvernement provisoire d'Alger en 1944.

[3] Simone de Beauvoir, de fait, qualifia ces attaques démesurées et cette bassesse (sic) provoquée lors de la parution de l'essai de « Chiennerie française ». (BEAUVOIR : 1963a, 261).

[4] À l'heure actuelle nombre de penseurs reviennent sur cette accusation de manque d'originalité et démontrent que Simone de Beauvoir partant, du cadre philosophique de l'existentialisme, adapte certaines notions à sa pensée et à ses fins théoriques. Citons, par exemple entre autres, Françoise d'Eaubonne, Karen Vintges, Kate and Edgard Fullbrook …

[5] Retenons les différents courants qu'englobe la dénomination de « Féminisme de la différence » qui s'oppose au féminisme matérialiste et égalitaire.

[6] Nous faisons référence à l'essai de Susanne Lilar (LILAR : 1970).

> tout est réglé, comment se fait-il que j'aie tant de mal à m'insérer ou à participer au *mitsein* humain ? La force du livre est là, et sa valeur constante. On pourrait le réécrire en l'an 2000 : puisque maintenant ça va, comment se fait-il que ça n'aille pas encore ? Un souci neuf se montre aussi : << quel sort peuvent attendre nos sœurs plus jeunes ? >> Pour ses cadettes, vous et moi, Simone de Beauvoir explique que, si ça ne va toujours pas, n'allons pas croire que cela vienne de nous d'une essence de féminité qui nous vouerait à l'exclusion, mais plutôt de quoi donc ? Eh bien lisez son livre (LE DOEUFF : 2002/2003, 4).

Si cette invitation à la lecture et à la relecture acquiert déjà en elle-même une valeur indéniable puisqu'elle soutient que le livre de Simone de Beauvoir est encore bien actuel, elle l'obtient d'autant plus puisque que Michèle le Doeuff, une autorité au sein de l'École Normale Supérieure, fut l'une des partisanes du « féminisme de la différence » revendiquant donc cette « nature et essence de femme». Tel que le souligne Jacques Zéphir (ZEPHIR : 1982, 10) le discours féministe de Simone de Beauvoir, ayant pris son départ dans cet incontournable essai, scandera toute son œuvre qu'elle soit fictionnelle, autobiographique, ou autre. Certes, elle reviendra plus tard sur certains points or les fondements de sa pensée et de son analyse sur la condition des femmes resteront les mêmes tout au long de sa trajectoire. C'est pourquoi comprendre la portée de sa contribution dans cette lutte des droits des femmes et la saisie de la validité de son analyse dans ce début du XXIe siècle ne peuvent passer sans que nous nous arrêtions sur quelques-unes de ses réflexions.

Effectivement, Simone de Beauvoir part des notions existentialistes sartriennes pour ensuite, tel que le souligne Karen Vintges (VINTGES: 1996, 45), les adapter à ses fins théoriques et éthiques. La femme, d'emblée, comme « tout sujet se pose concrètement à travers des projets comme une transcendance » et « n'accomplit sa liberté que par son perpétuel dépassement vers d'autres libertés » (BEAUVOIR : 1949b, 31) et pourtant, ce qui fait le drame de la femme, nous dit notre auteure :

> Or, ce qui définit d'une manière singulière la situation de la femme, c'est que, étant comme tout être humain une liberté autonome, elle se découvre et se choisit dans un monde où les hommes lui imposent de s'assumer comme l'Autre : on prétend la figer en objet, et la vouer à l'immanence puisque sa transcendance sera perpétuellement transcendée par une autre conscience essentielle et souveraine. Le drame de la femme c'est ce conflit entre la revendication fondamentale de tout sujet qui se pose toujours comme l'essentiel et les exigences d'une situation qui la constitue comme inessentielle (BEAUVOIR : 1949b, 31-32).

Tel que l'affirme Simone de Beauvoir c'est la culture patriarcale occidentale et ses mythes ancestraux créés par les hommes et pour les hommes qui a perpétué tout au long des siècles cette condition d'Autre de la femme et son assujettissement dans la condition

d'Objet, par conséquent, son aliénation (Beauvoir : 1949a, 240). Une aliénation double puisque tel le souligne Kristana Arp, ce n'est pas seulement en tant que conscience mais aussi en tant que corps que la femme n'a pas eu historiquement de prise sur elle-même (ARP : 1995, 166-167). Tout au contraire des hommes qui, eux, ont détenu les pouvoirs et ont donc occupé la scène publique se projetant dans l'avenir, la femme de par sa fonction d'enfantement qui lui a été attribuée par la société, a été vouée à la sphère domestique. Et ce sont les mythes de la féminité qui l'ont contrainte et ancrée, souvent inconsciemment ou voire même parfois consciemment, à accepter tout au long de l'histoire son destin de dépendance. Un destin qui, depuis quelques décennies déjà fort heureusement, s'est avéré de plus en plus insuffisant et inadéquat pour un être qui tente de se poser en « sujet autonome femme ». « Refuser les mythes », nous dit notre auteure, « ce n'est pas « appauvrir l'expérience de l'homme : celle-ci ne perdrait rien de sa diversité, de sa richesse, de son intensité, si elle s'assumait dans son intersubjectivité, refuser les mythes, ce n'est pas nier les significations qui relèvent authentiquement à l'homme à travers la réalité féminine […] c'est seulement demander que conduites, sentiments, passions soient fondés dans la vérité » (BEAUVOIR : 1949a, 406). Mais de quelle vérité s'agit-il alors ?

> Pour prendre sa pensée dans toute sa rigueur, il faut voir que c'est bien l'identité féminine (construite) qu'il est question et intégrer les remarques matérialistes qu'elle propose. Ainsi, elle écrit : << les hommes ont toujours détenu les pouvoirs concrets ; depuis les premiers temps du patriarcat, ils ont jugé utile de maintenir la femme dans un état de dépendance ; leurs codes se sont établis contre elle>>. Le patriarcat est ; puisqu'il est, le processus par lequel on devient femme et engage forcément, par de multiples touches, l'intégration des modes et modalités de la subordination. Dès lors on peut admettre que l'oppression trouve un point d'ancrage (un point d'ancrage parmi d'autres, non sa cause) dans l'identité féminine ainsi construite ; mais pour Beauvoir, nul être humain n'est et ne devrait être rivé à, ni figé dans, une identité descriptible. Le simple fait d'infliger aux femmes une identité, quelle qu'elle soit, est à contester (LE DOEUFF : 2002-2003, 7).

Et c'est donc bien sur la célèbre phrase « on ne naît pas femme, on le devient » devenue plus tard un fort connu slogan, que repose toute la théorie de Simone Beauvoir. Un slogan qui lui valut de nombreuses critiques et malheureusement de nombreuses railleries, mais qui à notre avis, condense toute sa pensée et annonce de nombreux débats postérieurs. Qu'est-ce qu'être femme ? Ou qu'est-ce qu'avoir une « nature de femme » ? Après avoir parcouru les explications données par les différentes disciplines telles que la biologie, la psychanalyse, la psychologie, le matérialisme historique (regroupés dans la section « Destin » du premier volume du *Deuxième sexe*), elle en conclut qu'il est impossible d'expliquer clairement cette situation millénaire

d'aliénation si ce n'est par l'approche de cette notion de féminité sur laquelle s'est construite traditionnellement le sujet femme. Ce qui retient notre attention arrivée à ce point c'est que Simone de Beauvoir remet en question déjà dans son colossal essai, d'une part, cette nature et cette « essence de femme » acceptée historiquement comme une vérité *universelle intouchable* et, d'autre part, la bicatégorisation et hiérarchisation *dites naturelles* du masculin/féminin également admises comme postulats irrévocables tout au long de l'histoire.

Avec ce « On ne naît pas femme, on le devient » qui sous-entend également « on ne naît pas homme, on le devient » notre auteure nous renvoie, d'abord au fait, admis scientifiquement à l'heure actuelle, que le sexe biologique ne peut être divisé en deux de façon catégorique[7] et s'anticipe, par ailleurs, également à l'idée du sexe biologique comme un continuum allant du plus masculin au plus féminin ouvrant la voie à cette pluralité des « féminités » et « masculinités ». Tel que Céline Leon affirme :

> As Beauvoir herself recognizes very early in *The Second sex* <<the division of the species into two sexes is not always clear-cut. Why restrict oneself to a binary system of gender definition ? why rather than observe in the individual man or woman an infinite variety of combinations between opposing impulses, systematically divide human beings into masculine and feminine ? Isn't the notion of opposite sexes, elaborated by centuries of Western civilisation, as dangerous a myth as that of woman's essence ? Some of us are plural, or even indifferent. As Cixous cautioulsy emphasizes, one must be careful to avoid the confusion man/masculine, woman/feminine for << there are men who do not repress their feminity, women who more or less inscribe their masculinity>>. (LEON: 1995, 155).

De plus, Simone de Beauvoir dévoile que l'explication de la subordination de la femme à l'homme ne dépend pas des caractéristiques anatomiques, physiologiques ou psychanalytiques mais relève plutôt des représentations et des stéréotypes culturels à partir desquels se construisent les identités fondées sur cette trompeuse division binaire et hiérarchisée des sexes. Les relations de soi à soi et de soi par rapport au monde sont déterminées par des conventions et des codes donnés dès la naissance même des individus, des schémas de comportements genrés qui filtrent petit à petit et de façon insidieuse[8]. L'identité féminine, ainsi que la masculine, tel qu'elles ont été conçues

---

[7] "Mâles et femelles sont deux types d'individus qui à l'intérieur d'une espèce se différencient en vue de la reproduction ; on ne peut les définir que corrélativement. Mais il faut remarquer d'abord que le sens même de la section des espèces en deux sexes n'est pas clair ». (BEAUVOIR : 1949a, 36).

[8] La société, dès la naissance de l'enfant, met l'emprise à en faire ce que la civilisation veut de la femme ou de l'homme. « Ces différences ne viennent pas des natures féminines ou masculines, mais de l'ensemble culturel ». (BEAUVOIR : 1979, 584). Notre auteure a souvent défendu cette idée de « construction socio culturelle » de la féminité. Nombreuses interviews attestent cette conviction qui prend ses racines dans les analyses du *deuxième sexe*.

historiquement, sont des constructions socio culturelles. On a « fabriqué la féminité »[9] « comme on a fabriqué la masculinité et la virilité » nous dit notre auteure, et ce partant de cette hiérarchie du masculin sur le féminin.

On comprend pourquoi Simone de Beauvoir ne veuille définir la femme en fonction de ses hormones car, d'abord, où se situerait la limite pour trancher un individu femme d'un individu homme. Et de plus, les fonctions biologiques telles que maternité, allaitement, menstruation… sont cela des fonctions mais ne doivent servir aucunement de schémas exclusifs pour la construction d'une identité quelconque.

Par ailleurs, ce sont les valeurs culturelles et idéologiques patriarcales qui ont emprisonné, en le justifiant par ces « nature et essence supposées », la femme - « cette douce et merveilleuse créature » - dans cet état d'être relatif en permanente tutelle, puis finalement, parce que notre auteure soutient que la femme doit être définie en fonction de la relation à soi et de soi avec son monde, c'est avant tout un « être en situation » dans un contexte historique donné et projeté vers l'avenir. C'est un être en « constant devenir » exerçant des relations permanentes avec son monde et non pas une « réalité figée ». Tout comme l'homme, c'est un « être en quête de valeurs dans un monde de valeurs » et les chances d'épanouissement doivent être les mêmes puisqu'elles doivent s'établir en « termes de liberté » (BEAUVOIR : 1949b, 31-32).

Un appel à l'égalité des chances qui, pendant quelques décennies, lui valut cette accusation de « mâle d'honneur » ou de « phallocentriste », pour avoir selon ses détracteurs voulu se comparer à l'homme, exaltant selon ces derniers l'activité face à la passivité, la conscience sur le corps, la pensée au détriment du sentiment, la transcendance niant la nature[10]. Or de nos jours ces accusations doivent être une fois pour toutes démenties, puisque ce que réclame Simone de Beauvoir, déjà à partir du *Deuxième sexe*, c'est que la femme puisse choisir délibérément et en toute conscience les voies de réalisation personnelle quelques fussent ses choix. En aucun cas, notre auteure s'érige contre l'exercice de la maternité, ce qu'elle dénonce à partir de son

---

[9] « Je la maintiens tout à fait. Tout ce que j'ai lu, vu, appris pendant ces trente années m'a complètement confirmé dans cette idée. On fabrique la féminité comme on fabrique la masculinité, la virilité. Il y a beaucoup d'études très intéressantes de psychanalistes, de psychologues, ou autres, pour démontrer ce fait ». (BEAUVOIR : 1979, 582). « En vérité, la ségrégation des sexes n'est fondée sur aucune nature, sur aucune essence. Les différences génétiques, endocriniennes, anatomiques qui distinguent la femelle du mâle ne suffisent à définir ni la féminité ni la masculinité. Celles-ci sont des constructions culturelles : tous les récents développement de la pédiatrie, de la pédagogie, de la psychologie le démontrent ». *Ibid.*, p. 501.

[10] Karen Vintges souligne que ces attaques proviennent des erreurs d'interprétations parce que les critiques n'ont voulu voir que la présence du courant existentialiste et donc ont manqué une approche beaucoup plus bienveillante et juste du *Deuxième sexe*. (VINTGES, 1996 : 21-23).

ouvrage théorique et tout au long de son militantisme féministe c'est qu'historiquement pour des raisons culturelles et sociales les femmes n'ont pas eu les mêmes chances que les hommes pour se développer en tant que sujet autonome du fait que l'enfantement a été leur vocation première et exclusive. Selon elle, celui-ci doit relever d'un choix conscient et volontaire qui ne doit en aucun cas interdire ou limiter l'épanouissement personnel et professionnel[11]. Chose aujourd'hui fort assumée pour la plupart d'entre nous mais qui, cependant, fait toujours appel et exige des lois qui protègent les femmes contre la vulnération de leurs droits. Que se passe-t-il donc pour que nous ayons encore tant de difficultés pour participer au *mitsein* humain s'exclame Michèle le Doeuff nous invitant à relire *Le deuxième sexe* et à revenir sur la pensée féministe de Simone de Beauvoir. Et bien tel que l'essayiste l'affirma à partir de 1949 changer radicalement la situation des femmes passe obligatoirement par un changement des mentalités et surtout de l'ordre établi puisque là repose la clé de cette subordination[12]. Les fondements des sociétés perpétuent l'inégalité entre les groupes dits de « sexe » parce que la bicatégorisation des individus repose toujours sur cette hiérarchie du masculin sur le féminin. Tel que l'affirme O. Pirouli :

> Ceci semble aller dans le sens d'une définition du genre comme précédant le sexe : la seule façon satisfaisante d'expliquer les catégories de sexe en appelle à la notion de genre et que la seule façon satisfaisante d'expliquer la construction du genre en appelle à la notion de la hiérarchie et de pouvoir. Le genre système binaire, serait alors produit par le pouvoir et la domination, et serait à l'origine du concept de sexe. Le pouvoir crée le genre qui crée le sexe. (PIROULI : 2003, 4).

Aucun doute quant au fait que Simone de Beauvoir s'anticipe bel et bien sur la notion de genre désignant ce sexe social donné aux femmes et au rapport de domination du masculin sur le féminin[13], et aucun doute non plus, quant au fait que cette philosophe et écrivaine, bien que souvent contestée, sous-estimée et dénigrée, a fait appel à travers son écriture à ce sujet autonome femme libre d'agir selon sa conscience et ses choix

---

[11]Simone de Beauvoir revient souvent à l'idée que l'émancipation de la femme passe d'abord par une émancipation économique. Pour qu'elle prenne son destin entre les mains il faut qu'elle réalise une activité professionnelle.

[12]« Mais, par ailleurs, la démocratie bourgeoise est bourgeoise, c'est-à-dire qu'elle implique que la direction du pays appartient à une certaine classe ; celle-ci veut naturellement conserver ses privilèges, son rôle dirigeant, c'est-à-dire l'ordre établi. Nous touchons là un point important. Il s'agit de donner l'impression qu'on est en démocratie, tout en conservant l'ordre établi qui est fondé sur l'inégalité. En particulier on maintiendra les femmes dans un état d'infériorité ». (BEAUVOIR : 1979, 434).

[13]Ilana Löwy et Hélène Rouch affirment: « Relire Beauvoir aujourd'hui dans ses contradictions montre combien elle a anticipé les débats actuels sur le genre. D'une part, elle a su interpréter certaines <<données biologiques>> comme relevant d'une construction socioculturelle; d'autre part, et surtout, son insistance sur la perception et l'expérience qu'ont les femmes de leur corps sexué et de leur sexualité, dans un entre-deux biologique et social, fait du corps le pivot et l'enjeu de la reflexion sur la différence des sexes, et partant, de la réflexion sur la distinction entre sexe et genre ». (LÖWY, ROUCH : 2003, 11).

sans entraves ni conditionnements culturels ni sociaux. Dans ce rêve de fraternité qu'elle nous offre dans les dernières lignes de son colossal essai, et durant son vivant, dans cet appel à cette suprême victoire unissant hommes et femmes par delà leurs différenciations naturelles (BEAUVOIR : 1949b, 663) il s'agit bien d'un rêve d'une société non-hiérarchisée permettant à tous les individus de vivre dans l'authenticité.

Rien de mieux pour saluer notre auteure et pour conclure notre communication « La femme d'objet millénaire à sujet autonome : centre de la pensée de Simone de Beauvoir » que l'hommage que lui rendit Julia Kristeva, célèbre intellectuelle et fervente partisane du « féminisme de la différence ».

> Aussi, par delà nos divergences, ai-je la conviction de reprendre et de développer une idée essentielle du *Deuxième Sexe* : sous la contrainte de l'Histoire, d'une part, et de sa propre option existentialiste, de l'autre, Beauvoir a dû laisser en suspens la question suivante : *Comment, à travers la condition féminine, peut s'accomplir l'être d'une femme, sa chance individuelle en termes de liberté, qui est le sens moderne du bonheur ?* On comprendra qu'en formulant ainsi ma recherche, je veuille exprimer au mieux ma dette à Simone de Beauvoir, cette pionnière trop souvent et injustement critiquée ou sous-estimée et dédier ce triptyque à sa mémoire. (KRISTEVA : 2003-2004, 13).

BIBLIOGRAPHIE

Livres

BEAUVOIR, S., (1963a), *La force des choses*, Paris, Gallimard, vol. I.

--- --- --- (1963b), *La force des choses*, Paris, Gallimard, vol. II.

--- --- --- (1976a), *Le deuxième sexe*, Paris, Gallimard, vol. I, [1949].

--- --- --- (1976b), *Le deuxième sexe*, Paris, Gallimard, vol. II, [1949].

FRANCIS, C., GONTHIER, F., (1979), *Les écrits de Simone de Beauvoir. La vie – L'écriture. Avec en appendice Textes inédits ou retrouvés*, Paris, Gallimard.

LILAR, S., (1970), *Le malentendu du deuxième sexe*, Paris, PUF.

VINTGES, K., (1996), *Philosophy as passion. The thinking of Simone de Beauvoir*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, [1992].

ZEPHIR, J., (1984), *Le néo-féminisme de Simone de Beauvoir,* trente ans après *Le deuxième sexe : un post-scriptum*, Paris, Denöel/Gonthier.

Articles

ARP, K., (1995), « Beauvoir's concept of Bodily alienation », *in* SIMONS, M. A., (ed), (1995), *Feminist interpretations of Simone de Beauvoir*, Pensylvania, The Pensylvania University Press, pp. 161-178.

BEAUVOIR, S., (1979), « La femme révoltée » (propos recueillis par Alice Schwartzer, *Le Nouvel Observateur* du 14 février 1972), *in* FRANCIS, C., GONTHIER, F., (1979), *Les écrits de Simone de Beauvoir. La vie – L'écriture. Avec en appendice Textes inédits ou retrouvés*, Paris, Gallimard, pp. 483-504.

--- --- --- « Réponse à quelques femmes et à un homme », in *Le Nouvel Observateur*, du 6 mars 1972, *in* FRANCIS, C., GONTHIER, F., (1979), *Les écrits de Simone de Beauvoir. La vie – L'écriture. Avec en appendice Textes inédits ou retrouvés*, Paris, Gallimard, pp. 498-504.

--- --- --- (1979), « Entretien avec Simone de Beauvoir » (propos recueillis par Pierre Viansson-Ponté, *Le monde*, 10 et 11 janvier 1978), *in* FRANCIS, C., GONTHIER, F., (1979), *Les écrits de Simone de Beauvoir. La vie – L'écriture. Avec en appendice Textes inédits ou retrouvés*, Paris, Gallimard, pp. 582-592.

LE DOEUFF, M., (2002-2003), « Pour une critique amicale et transatlantique du *Deuxième sexe* », in *Simone de Beauvoir Studies Review,* vol. 19, pp. 1-13.

KRISTEVA, J., (2003-2004), « Beauvoir présente », in *Simone de Beauvoir Studies Review*, vol. 20, pp. 11-22.

LEON, C., (1995), « Beauvoir's woman : eunuch or male ? », *in* SIMONS, M. A., (ed), (1995), *Feminist interpretations of Simone de Beauvoir*, Pensylvania, The Pensylvania University Press, pp.137-160.

LÖWY, I., ROUCH, H., (2003), « Génèse et développement du genre : les sciences et les origines de la distinction entre sexe et genre », in *Cahiers du genre*, nº 34, pp. 5-16.

Sources électroniques

PIROULI, (OSL), http://1libertaire.free.fr/FSLDUGenreAuSexePirouli.html

Mujeres en *La jeune fille au balcon* de Leïla Sebbar

Víctor Daniel Domínguez
Universidad de Alicante

En el marco de este seminario titulado "De objeto a sujeto: la mujer del arte y la literatura en las culturas mediterráneas", nos encontramos, sobre todo si centramos nuestro análisis en la perspectiva de género, con un espacio privilegiado para este estudio que no es otro que el de las escritoras magrebíes y, fundamentalmente, debido a su peculiar situación socio-política, el caso de las escritoras argelinas.

Por ello el hecho de seleccionar una obra de Leïla Sebbar para realizar un estudio de la presencia de la mujer en su obra *La jeune fille au balcon.*

Empezaremos el estudio analizando su trayectoria vital y literaria para, posteriormente, centrarme en los relatos de dicho libro y en cómo se materializa en la ficción sus reflexiones acerca de la mujer argelina de la década de los noventa.

Leïla es un ejemplo claro de mestizaje cultural, ella misma se define en su correspondencia como "une croisée" "ni magrébhine, ni tout à fait française." (LARONDE, 2003, 16), como ella misma dice en una carta dirigida al profesor Michel Laronde, mestizaje que, como no podías ser de otra forma, se traslada a su producción literaria tal y como señala en su correspondencia con la escritora canadiense Nancy Huston.

> mes livres sont le signe, les signes de mon histoire de croisée, de métisse obsédée par la rencontre surréaliste de l´Autre et du Même, par le croisement contre nature et lyrique de la terre et de la ville, de la science et de la chair, de la tradition et de la modernité, de l´Orient et de l´Occident . (HUSTON - SEBBAR, 1986, 126).

Y es que Leïla Sebbar, nacida en Argelia en 1941, más concretamente en la pequeña ciudad de Aflou, se educa en el ambiente de un colegio francés ya que tanto su padre, argelino, "républicain musulman laïque", según sus propias palabras, como su madre, francesa, del interior y cristiana, son profesores de francés en un lycée argelino, lo que provocará que, desde su niñez, se vea atrapada en esa duplicidad de la lengua francesa tan característica de las situaciones coloniales y sobre todo en casos como el

argelino en el que el nivel de asimilación lingüística y cultural fue tan considerable. De manera que la lengua francesa se convierte por un lado en la lengua de la madre, lengua de los libros y de la cultura, lengua de las referencias ideológicas y por otro en la lengua del padre, lengua colonial y de civilización, lengua de la Enseñanza pública y obligatoria, instrumento básico de promoción social y que terminará convirtiéndose, como ya sabemos, en una de las principales armas utilizadas por los independentistas argelinos para lograr su liberación.

Con diecinueve años, al obtener Argelia su independencia, se instalará en Francia para realizar sus estudios superiores en la Facultad de Letras de Aix-en-Provence, no volviendo a Argelia más que durante cortos periodos de breves días.

A partir de ese momento, cuando su trayectoria académica se empapa del patrimonio cultural francés, cuando se encuentra separada de Argelia por esa frontera-unión que representa el Mediterráneo, también se alejará del francés paterno que, sin embargo, regresará en sus novelas en forma de retorno a su memoria, a sus recuerdos, en forma de retorno a la Argelia perdida.

De esta forma su literatura explorará constantemente los lazos entre Argelia y Francia, entre ambas orillas, las relaciones entre sus culturas, sus lenguas y sus habitantes, haciendo un especial hincapié en la figura de los niños en una nueva llamada su memoria. Y de este modo aparecerá la imagen del exilio y de la guerra, la guerra de la Independencia que vivió en su juventud en primera persona y la "otra guerra", la de los años noventa, la de la violencia integrista, que ella trata de comprender y estudiar desde su posición de escritora, analizándola, fundamentalmente, a través del rol de la mujer. Y el exilio en todas sus facetas, todos los exilios, el geográfico, el que te obliga a abandonar tu tierra, pero también el psicológico, el que te obliga a abandonar tu vida pública y refugiarte en la intimidad del hogar y el exilio del cuerpo, en el que ni el velo, al igual que antes las paredes del hogar, terminan siendo suficiente protección para unas mujeres constantemente amenazadas, aspectos que, como veremos posteriormente, se ven reflejados perfectamente en el relato de *La Jeune Fille au balcon*.

Así vemos como podemos encontrar un nexo común en toda la producción literaria de la autora argelina que no es otro que el de la búsqueda de su identidad ya que esta "écrivaine française au nom arabe" (siguiendo la definición que de ella hace Michel Laronde) (LARONDE: 2003, 15), que no es ni escritora argelina, ni magrebí de lengua francesa, ni beur ya que no ha vivido la inmigración, pone su literatura a la escucha de todos estos cruces múltiples que han configurado su formación como persona.

Es en este sentido que su producción literaria puede encuadrarse en tres grandes grupos temáticos, siguiendo la clasificación realizada de nuevo por el profesor Michel Laronde en el capítulo dedicado a Leïla Sebbar del libro *Autour de roman beur* (LARONDE: 1993, 163-209).

Estas tres grandes apartados serían la encrucijada, de nuevo el término "croissement", el exilio y la Historia.

LA ENCRUCIJADA

Este apartado viene marcado por la frase anteriormente citada de la autora "je suis une croisée", probablemente la frase más conocida de Leïla Sebbar para referirse a su obra.

Si, como ya hemos señalado, la obra de nuestra autora se nutre de la intersección de países, culturas, identidades, lenguas e historias diferentes, pero puestas en contacto, el término "croisement" sólo puede ser entendido de forma positiva, como algo que suma y que representa su compleja identidad.

En la revista *Arabies* Leïla Sebbar señala lo siguiente: "L´interférence et les croisements de lieux se sont imposés parce que ce qui est important pour moi, à la fois dans l´écriture, dans l´imaginaire et dans le réel, c´est le travail de tous les croisements.", con lo que se ve la intención de no sólo no sufrir ninguna pérdida cultural con este mestizaje, sino justo al contrario, la intención de sumar y multiplicar el mayor número posible de intersecciones en esta encrucijada.

De esta manera nos encontramos con personajes que se componen de distintas raíces culturales, por lo que se configuran en una identidad plural. En su novela *Le chinois vert d´Afrique* (1984), los distintos cruces raciales son representados simbólicamente por cruces geográficos e históricos, y la simple lectura del título nos permite observar este hecho. Chinois, en dónde encontramos la referencia a Indochina como ejemplo colonial francés, Vert, introduciendo una variación cromática en la lectura de este mestizaje racial y cultural y por último la presencia del continente africano, lo que termina de dislocar el discurso, introduciendo una nueva variación en el lugar de colonización.

Junto a esta novela, en este apartado de la encrucijada como división temática de la obra de Leïla Sebbar, se incluiría la mayor parte de la producción de la autora entre 1982 y 1991, época muy fecunda en la que nos encontramos con la triología de

Shérezade, *Shérézade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts* (1982), *Les carnets de Shérézade* (1985) y *Le fou de Shérézade* (1991), y las novelas[1] *Parle mon fils, parle à ta mère* (1984) y *J. H. cherche âme soeur* (1987).

En todos los textos de esta primera etapa el croisement se convierte, sino en el único, si en el principal nexo de unión de toda la escritura de Leïla Sebbar, como bien señala la profesora Josefina Bueno en su artículo *L´écriture de Leïla Sebbar: croisements textuels et culturels*, (Bueno, 1998, 85-96).

Aún a riesgo de esquematizar excesivamente[2], se puede señalar que esta dialéctica del croisement funciona como bivalente entre Argelia y Francia al principio de las novelas para ir introduciendo posteriormente nuevos aspectos, salvo en el caso de *Le chinois vert d´Afrique* en donde tenemos desde el principio una dialéctica configurada en torno a tres orillas (al introducir el factor de Indochina), alrededor de la cual proliferan toda otra serie de referencias múltiples basadas en otros orígenes étnicos y geográficos.

EL EXILIO

Dentro de este concepto polisémico de la encrucijada, nos vamos a encontrar, de una forma destacada, con otra vertiente que igualmente estará presente en toda la obra de Sebbar, el exilio.

Evidentemente, toda clasificación y encasillamiento de la obra de cualquier autor supone una traición (del mismo modo que se dice de las traducciones) a su creador, y es por ello que a nadie debe extrañar que en cualquiera de las obras que vamos a incluir en este apartado, aparezca irremediablemente el tema de la encrucijada. Pero cuando el profesor Laronde realiza esta distinción, se debe, fundamentalmente, porque a partir de 1990 se puede observar como en los textos de nuestra autora aparecen una nueva serie de características en su estilo. Por ello, en este periodo, veremos como las novelas irán siendo sustituidas por colecciones de relatos, con todos los condicionamientos de la narrativa breve e, igualmente, veremos como, desde el punto de vista temático, sus textos se nutrirán de la problemática del exilio con todas sus consecuencias, la memoria,

---

[1] Respetamos la clasificación como novela de la obra *Parle mons fils, parle à ta mère,* que la propia autora utilizó en su momento a pesar de ser conscientes de las dificultades que ofrece la clasificación de este texto.

[2] Para profundizar en este aspecto, remito al lector a los textos citados de Michel Laronde en *Autour de roman beur* y Josefina Bueno.

el olvido, la transmisión cultural, las guerras que se encuentran en el origen de la inmigración y, sobre todo, los problemas identitarios.

De esta manera los libros *La négresse à l'enfant* (1990), *La jeune fille au balcon* (1995), *Le baiser* (1997) y *Soldats* (1999), están formados por toda una serie de relatos que giran en torno a las problemáticas del exilio y la identidad. Temas que no habían sido desarrollados de forma explícita en las novelas anteriores, aunque sí que estaban presentes como telón de fondo en unos personajes adolescentes que sólo sufren el exilio en forma de herencia identitaria, pero que aparecerán de forma diferente en los relatos de esta etapa, como se recoge perfectamente en el exhaustivo estudio realizado de las distintas formas del exilio en *Le baiser* y *La négresse à l'enfant* por la profesora Marie-Françoise Chitour (CHITOUR: 1999, 187-204).

Así, y de nuevo señalando el hecho de ser excesivamente esquemáticos, nos encontraremos con el exilio geográfico, encarnado por el mar Mediterráneo como espacio entre las dos orillas[3]. Un exilio geográfico que además va a establecer entre los distintos lugares nuevos lazos de unión, como las distintas colonias francesas (Argelia o Indochina), el espacio de la francofonía (Francia y Argelia), la guerra como causa del exilio (Bosnia, Argelia, Camboya, Palestina o Afganistán en los relatos de *Soldats*) o el exilio debido a factores socio-económicos (Vietnam, Martinica, Armenia o Yugoslavia en los relatos de *Le baiser*).

Todas estas orillas físicas se irán abriendo a múltiples orillas metafóricas, y, de esta manera, nos encontraremos con el exilio de la mujer, exilio en sus cuerpos o, como veremos posteriormente en los relatos de *La jeune fille au balcon*, mujeres encerradas en vida en su propio país y más concretamente en su propia casa.

Toda una visión del exilio como pérdida o renuncia que conduce a la mujer a la invisibilidad, la desaparición, la locura, la enfermedad o la muerte.

Al mismo tiempo este exilio también irá generando nuevos espacios de memoria, ya sean ciudades como en *Les carnets de Shérazade*, objetos como en *Le chinois vert d'Afrique*, o en forma de encuentros entre distintos personajes como en el caso de *Shérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts*.

---

[3] Recordemos como el personaje principal de *Le silence des rives*, un poeta argelino en el exilio, denomina a Argelia, su tierra, la otra orilla, como "le là-bas", mitificando por completo ese espacio, esa otra orilla.

De esta forma, a través de la memoria, se irá generando el mito del retorno, lo que permitirá constantes ensoñaciones en las que siempre estará presente esa otra orilla mitificada como en el caso de *Le silence des rives*.[4]

Es la memoria, en lucha continua contra el olvido, el único instrumento que permitirá mantener establecido ese puente, y es aquí cuando la lengua, ya sea escrita u oral (haciendo referencia a la rica tradición oral de la cultura argelina) jugará un papel primordial.

Del mismo modo veremos como la memoria también se presentará estrechamente relacionada con la feminidad. Será la mujer, a través de la palabra, la que mantenga viva esta memoria. Así veremos como estos personajes femeninos se convertirán en representaciones de la propia autora, transmitiendo esta memoria dentro de la ficción del mismo modo que ella trata de hacer con su escritura con respecto a las nuevas generaciones, como ella misma señala cuando habla de sus libros *Soldats* y *La seine était rouge*.

LA HISTORIA

Con los dos apartados anteriores tendríamos prácticamente clasificada, desde un punto de vista temático, toda la obra de Leïla Sebbar. Sin embargo el profesor Laronde introduce este tercer aspecto con la intención de reflejar en su totalidad el dinamismo y la evolución de su escritura.

La razón es que en la última etapa de su creación literaria, Sebbar asumirá de forma más evidente su rol de autora, de hecho, con la publicación de su correspondencia, *Lettres parisiennes. Autopsie de l'exil*, la autora nos proporciona tanto una documentación biográfica como una reflexión sobre su trabajo como escritora.

A partir de este momento produce fundamentalmente textos breves que, incluso los que siguen enmarcados en el marco de la ficción, se basan cada vez más en la realidad social o las anécdotas cotidianas de la autora, convirtiendo la ficción en algo mucho más ligado a la realidad de lo cotidiano que en sus primeras novelas, como la saga de Shérazade o *Le chinois vert d'Afrique*.

Evidentemente este aspecto de preocupación por la realidad no es nuevo en Leïla Sebbar, no sólo es que ya existía, aunque bien es cierto que de forma mucho menos

[4] Ver nota 3.

explícita, en toda su producción literaria, sino que era una constante de su actividad intelectual, como refleja el hecho de su participación en distintos periódicos y revistas literarias desde 1977, sus diversos ensayos o su participación en el programa de televisión Panorama de France Culture desde 1982, es decir, vemos como desde antes de la publicación de su primera novela, *Fatima où les algériennes au square* (1981), ya había mostrado ese interés por la realidad que la rodeaba, lo que lleva a incluir este tercer apartado de la Historia dentro de la clasificación temática propuesta por Michel Laronde, fundamentalmente para reflejar la evolución sufrida por la escritura de Sebbar en los últimos años.

LA JEUNE FILLE AU BALCON, ESPACIO DE LA FEMINIDAD, DEL EXILIO Y DEL RECUERDO

Todos estos aspectos, fundamentalmente el papel de la mujer argelina en la década de los noventa, y el exilio en todas sus manifestaciones, se pueden apreciar claramente en los relatos que componen la obra *La jeune fille au balcon*.

En la narración que da nombre al libro, Mélissa, joven argelina de 15 años, vive con su familia en la turbulenta sociedad argelina de los años noventa, envuelta en el miedo y la violencia, en un exilio interior que empuja a la mujer a recluirse en el espacio privado de su hogar, renunciando a la vida pública y convirtiéndose en las principales víctimas de esa conflictividad social.

De esta manera el balcón se convierte en la imagen de la única ventana por la que la joven protagonista del relato puede acceder al mundo exterior, "Du balcon, Mélissa voit tout." (SEBBAR: 1996, 19). Al mundo exterior y al amor, ya que por esa ventana recibirá igualmente los poemas de amor de su pretendiente platónico, una relación que le permitirá descubrir sus sentimientos adolescentes, pero que igualmente le permitirá descubrir la realidad social de su país. De esta manera la guerra argelina, esta nueva guerra de los años noventa que llena la literatura de las nuevas generaciones de escritores de la misma manera que la guerra por la independencia centró la temática de los escritores de las generaciones anteriores, acabará truncando esta relación, en una nueva metáfora de lo que ha vivido Mélissa a lo largo de su corta vida, como dice la madre "C´était la guerre et maintenant c´est encore la guerre, chez nous, entre nous. Quelle malédiction... Pourquoi cette malédiction sur nous, les Algériens, pourquoi?" (SEBBAR, 1996, 54).

Leïla Sebbar no esconde sus pretensiones, ya desde el comienzo del relato, vemos como la violencia domina todo el espacio público, siendo el hogar el único refugio que le queda a Mélissa y el balcón la ventana por la que observa el mundo. La explosión que se produce en la calle, y que Mélissa observa desde el balcón, contrasta con el espacio privado del hogar, que acaba conformándose como espacio de feminidad, y que es descrita como "Elle est née dans la maison où sa mère et la mère de sa mère sont nées" (Sebbar, 1996, 8), es decir un espacio en el que las normas y las tradiciones se van transmitiendo de madres a hijas, como dominadoras del único rincón que se les ha permitido dominar.

De hecho este espacio privado se convierte en un lugar privilegiado en el que las mujeres pueden reunirse en libertad, ya sea para conversar, ver las cadenas de televisión extranjera gracias a la antena parabólica (otra nueva ventana al exterior), coser, arreglarse el pelo o bailar. Este tipo de acciones, ya sea bailar o ver los canales de televisión extranjeros, "les paradiaboliques", como dicen los "barbus", sólo pueden realizarse en esta seguridad del hogar, ya que son actividades prohibidas, sólo pueden realizarse en este exilio interior, en el que sólo quedan para las mujeres estos pequeños reductos de libertad.

En este espacio la vida está plagada de toda una serie de actividades domésticas ligadas a la feminidad como la costura, la limpieza, el lavado de ropa... pero también es el lugar en el que las mujeres podrán reír, podrán hablar con un mínimo de libertad y, como apuntábamos anteriormente, en el que observarán la realidad de su país através de la televisión, y curiosamente, a través de la mirada francesa, de la mirada de la otra orilla, que, en un nuevo juego especular, se convertirá en la única fuente fiable de información.

> Elles restent entre elles, devant l´écran, et un pays, leur pays vu de l´autre rive, c´est comme si elles le découvraient. Elles s´exclament, s´é tonnent, s´interrogent. Elles ne voyagent plus depuis plusieurs années, et lorsqu´elles se voient les familles au bord de la mer sur les plages voisines, elles se demandent si ce pays est bien l´Algérie, si on ne les trompe pas. (...) Leur pays est comme un pays étranger pour elles. Elles ne sortent pas du quartier. Le quartier est un pays, leur pays. (SEBBAR : 1996, 11).

Es este exilio interior del que hablamos anteriormente y que acaba reduciendo el mundo a un barrio violento, que es llamado Kaboul, sin poder viajar ni acudir a actos familiares hasta que la tranquilidad vuelva al país y en el que sólo existe la libertad en el interior del hogar. Pero incluso está libertad es puesta en peligro por las incursiones islamistas que secuestran a chicas jóvenes violando la intimidad del hogar, de nuevo

ellas como principales víctimas de esta violencia, o por los comandos de "bâchées", de mujeres integristas que tratan de interrumpir las actividades prohibidas.

Ya que serán justamente esas actividades prohibidas las que devuelvan a la mujer su status de feminidad, es decir las que le permiten recuperar su propia identidad.

Una identidad pública que las mujeres argelinas de la generación de la madre de Mélissa tuvieron en su día, en la lucha por la independencia y en los años posteriores en los que la mujer jugó un papel fundamental y obtuvo toda una serie de conquistas sociales y de presencia pública. Pero también se han visto obligadas a exiliarse de ese pasado y sólo la memoria, el recuerdo y de nuevo la visión que llega desde la otra orilla a través de la televisión les permite luchar contra ese olvido.

> Lorsque assises sur le sofa de salon, elles ont assistées à des manifestations de femmes dévoilées, dans les rues de la capitale – elles ne sortent plus dans le centre-ville depuis le meurtre d´un voisin près de la grande poste – elles n´ont pas cru que ces femmes étaient comme elles des algériennes. Les maris, les pères, les oncles et les frères n´ont-ils pas dit non, ce jour là ? même si les hommes n´avaient pas dit nos, elles ne seraient pas allées dans les rues, ainsi, sans voiles, au moins le hijeb. Crier devant les caméras, tête nue, bras nus, jambes nues…, jamais, ce seriat la honte, et les images passent sur les écrans du monde entier, avec laparabole, les voisins les auraient reconnues, déjà la rumeur court dans les escaliers et les cours (…) – On t´a vue, tu criais sans pudeur, tu chantais, tu levais les bras, les cheveux libres. Est ce qu´une femme, une mère de famille doit se montrer comme une furie, une folle? Qu´est ce qu´elles auraient répondu ? Elles ne savent pas. (SEBBAR, 1996, 11-12).

Este mundo del pasado, de la celebración de la independencia y de la presencia de la mujer en la escena pública, esta época que pertenece al pasado, que ha caído en el olvido del mismo modo que la mujer ha desaparecido de la escena pública y que, de nuevo a través del olvido, en este caso a través de la figura de la hermana mayor de la madre de Mélissa, es rememorado como único arma para luchar contra la situación actual, para recordar las manifestaciones a las que, de pequeña, les llevaba su tía, junto a otras mujeres, en dónde no llevaban ni velo ni hijab, en dónde podían gritar, cantar, expresarse en total libertad sin que ningún hombre dijera nada, un mundo desparecido por el que Mélissa pregunta obteniendo únicamente el silencio como respuesta.

En definitiva, la mujer, tras ser apartada de la vida social, tras ser exiliada de su propio cuerpo a través del velo, tras verse obligada a refugiarse en el espacio privado del hogar, en el que también dejarán de estar seguras a lo largo del relato, transforman ese espacio en un grito de libertad, de amarga libertad en la que domina el recurso a la memoria para rememorar un pasado igualmente perdido, y en el que ellas, únicas dueñas, transmiten de generación en generación las tradiciones y la memoria. Y sólo la televisión francesa y, en el caso de Mélissa el balcón, se convertirán en las únicas ventanas pro las que se puede observar, que no acceder al mundo exterior. Y en él

Mélissa, al mismo tiempo que observa la realidad, descubrirá el amor, un amor que le aporta más información sobre lo que ocurre en la sociedad y que, de nuevo a causa de la guerra, volverá a verse truncado, profundizando en la soledad de la joven, la soledad de la mujer argelina.

BIBLIOGRAFÍA

BUENO, Josefina (1998): "L´écriture de Leïla Sebbar: croisements textuels et culturels", en *Les Chemins du texte: VI coloquio de la APFFUE*, Santiago de Compostela, Asociación de Profesores de Filología Francesa de la Universidad Española, p. 85-96.

CHITOUR, Marie-Françoise (1999): "Écrire sur du silence, du vide et de l´absence. L´émigration dans *Le silence des rives* de Leïla Sebbar", en *Die kinder der Inmigration : Les enfants de l´immigration*, Würzburg, Königshausen et Neumann, p. 187-204.

HUSTON, Nancy – Sebbbar, Leïla (1986): *Lettres parisiennes. Autopsie de l´exil*, Paris, Barrault.

LARONDE, Michel (2003): *Leïla Sebbar*, Paris, L´Harmattan.

LARONDE, Michel (1993): *Autour du roman beur. Inmigration et identité*, Paris, L´Harmattan.

SEBBAR, Leïla (1996): *La jeune fille au balcon*, Paris, Seuil.

Na Lònia Guiu de Maria-Antònia Oliver: la profanació d'un espai literari en català vedat a la dona

Dari Escandell
Universitat d'Alacant

En la dècada dels vuitanta, la narrativa de gènere feta per dones semblava haver assolit amb escreix la plena normalitat en la literatura catalana. Si més no, així ho palesava el copiós nombre d'autores i d'obres existent, tant en quantitat com en qualitat.

Tanmateix, hi havia un espai literari en què la presència plena de la dona —com autora i com a personatge protagonista— encara no havia tingut lloc aleshores: el de la novel·la negra. De fet, el buit motivat per la manca de figures femenines en el camp de la novel·la policíaca en català va romandre inalterat fins a la publicació d'*Estudi en lila* (1985), de l'escriptora mallorquina Maria-Antònia Oliver (Manacor, 1946).

En aquest sentit, el fet que Oliver irrompera «en aquesta mena de novel·lística ja com una autora de renom, [...] sumant-se a la nòmina d'escriptors dels setanta que optaren per la literatura detectivesca ben entrats els vuitanta» (PIQUER: 2006, 118), resulta una dada ben significativa.

El personatge principal d'*Estudi en lila*, la investigadora privada Lònia Guiu, ostentà, per primera volta, un rol fins aquell moment reservat de manera exclusiva a personatges masculins: el de protagonista d'una novel·la criminal. Fins i tot, la presència d'una dona com a subjecte actiu dins del gènere negre no va quedar exempta de polèmica entre els defensors aferrissats del cànon més tradicional.

El present article, doncs, analitza aquest vessant de la narrativa de Maria-Antònia Oliver, primer precedent i gran referent, al costat d'autores com Margarida Aritzeta o Isabel-Clara Simó, de la novel·la negra catalana feta per dones durant l'últim tombant de segle.

L'element femení en clau reivindicativa provoca que les novel·les detectivesques de Maria-Antònia Oliver marquen un punt d'inflexió respecte a la producció en català existent fins aleshores. Ara bé, això no significa que l'escriptora manacorina cerque la transgressió a l'hora d'elaborar-les. Ans al contrari, els seus relats policíacs no suposen cap contrapunt llevat d'aquesta presència en clau de gènere.

Així doncs, l'estructura i la trama argumental d'aquestes creacions se cenyeix als rígids patrons convencionals. La pròpia autora ha admés que en escriure novel·la negra s'ha hagut d'ajustar a un esquema molt rigorós, que ha seguit meticulosament fil per randa; una novel·la detectivesca «és com un mecanisme de rellotgeria i no te'n pots anar per ses bardisses».[1]

L'estructura de les novel·les negres d'Oliver presenta trets inherents al model implantat entre els conreadors del gènere d'ençà les obres del mític Edgar Alan Poe, considerat l'inventor del detectiu modern. Això és: un personatge intel·ligent, *amateur* i mig marginat; un *outsider* que viu d'esquena a la societat, que presenta un fort menyspreu cap a la policia i que actua, alhora, com a narrador. Per tant, la narració és sempre intradiegètica, en primera persona i amb molts diàlegs. Però sobretot, cal destacar la presència necessària d'un ajudant, més modest intel·lectualment, però peça imprescindible per al protagonista.

L'autora s'ajusta estrictament a l'estructura de construcció que Tzvetan Todorov anomenà «cap enrere», i fa servir diverses estratègies d'allargament de la trama, com ara l'aparició d'intrigues paral·leles, d'investigadors rivals o de tòpics com l'enamorament de la protagonista, barrejats, d'altra banda, amb *topos* com les pistes falses, els testimonis confusos o els falsos sospitosos.[2]

Adolf Piquer ha remarcat que Oliver tampoc no es lliura, en l'organització del relat, del tret més peculiar d'aquesta mena d'escriptura: «Les intuïcions o les prolepsis (anticipacions dels fets), que fan que el lector sospiti o esperi un desenllaç concret» (PIQUER: 2006, 119). Fet i fet, l'autora «conjumina en una justa mesura la innovació formal amb la tradició servida per les novel·les de crims i detectius» (2006, 119), ja que només d'aquesta manera pot garantir-se l'èxit.

---

[1] *Maria-Antònia Oliver: Retrat* (2006), p. 40.
[2] Conferència de Stewart King «La identitat cultura i la novel·la negra catalana», Universitat d'Alacant, 30/11/2007.

Els lligams de Maria-Antònia Oliver amb el món de la investigació tenen un curiós rerefons autobiogràfic. Quan l'autora era encara una adolescent, va entrar a treballar en una agència de detectius, on s'encarregava simplement de passar informes a màquina. Paradoxa del destí, l'agència, que en un principi es dedicava a gestionar informes comercials, de sobte va començar a especialitzar-se en serveis a senyores benestants que volien assabentar-se si els seus marits els eren infidels.[3]

Oliver abandonà aviat aquesta curiosa ocupació temporal, però al cap dels anys, concretament el 1982, li suggeriren de crear el personatge de la detectiva Lònia Guiu. Des del col·lectiu Ofèlia Dracs li van plantejar fer de manera conjunta un conte policíac, dins del marc de creacions transgressores d'aquest col·lectiu de literatura experimental format per bona part dels escriptors que Oriol Pi de Cabanyes i Guillem-Jordi Graells etiquetaren com «la generació literària dels 70»:[4]

> L'Ofèlia Dracs era sobretot una colla d'amics, un conjunt de persones amb afinitats ideològiques semblants que cercaven la producció literària en català i la seua popularització. Era, en definitiva, una manera d'experimentar més enllà de la trajectòria personal de cadascun dels seus membres. (CORTÉS; ESCANDELL: 2006, 26)

A diferència del seu company d'aleshores, el també escriptor Jaume Fuster (1945-1998), Oliver mai no havia conreat la narrativa detectivesca, però durant els escrits col·lectius de l'Ofèlia Dracs s'hi va posar. Així, en el conte «On ets, Mònica?», del recull *Negra i consentida* (1983), va nàixer la Lònia Guiu, que després recuperaria per a les novel·les *Estudi en lila* (1985), *Antípodes* (1988) i *El sol que fa l'ànec* (1994).[5]

La lluita d'Oliver a través de la literatura perquè la dona gaudisca d'una igualtat social completa té una de les seues majors concrecions en la figura de Lònia Guiu. Les novel·les que hi protagonitza conformen una trilogia a la recerca d'una normalitat

---

[3] L'autora en fa esment a les seues novel·les: «Na Jerònia és una antiga companya de l'agència de Ciutat. [...] Havíem treballat plegades a l'*Agència Marí, Informes comerciales y confidenciales*. Ella i jo a l'oficina, posant literatura als impresos que omplien els informadors» (OLIVER: 1985: 9).

[4] El col·lectiu Ofèlia Dracs estava format per un nucli fix d'escriptors (Joan Rendé, Joaquim Carbó, Jaume Fuster, Maria-Antònia Oliver, Joaquim Soler, Jaume Cabré, Vicenç Villatoro i Josep Albanell) i d'altres d'esporàdics (Isidre Grau, Quim Monzó, Josep Maria Illa, Xavier Romeu, Margarida Aritzeta, Assumpció Cantalozella i Roser Vernet), que va apostar per aprofundir en la *literatura de gènere* —eròtica, de misteri, etc.—, considerant que la literatura catalana també tenia dret a gaudir d'aquest tipus de narrativa com qualsevol altra llengua del món. Darrere del col·lectiu d'escriptors Ofèlia Dracs s'hi amaguen les inicials dels membres fundadors: Miquel Desclot, Carles Reig, Josep Albanell, Jaume Cabré i Joaquim Soler.

[5] Oliver fou un dels membres més actius de l'Ofèlia Dracs, amb el qual i a través del qual va anar publicant *Lovecraft, lovecraft* (1981), *Negra i consentida* (1983), *Essa Efa* (1985), *Boccato di cardinali* (1985) o *Misteri de reina* (1994).

sociocultural de doble fil: la consolidació de la paritat social i literària. L'autora ho ha reivindicat des de diversos àmbits, com al col·loqui *Paraula de dona*:[6]

> La dona, dins la literatura, hi té tres papers: com a objecte literari, com a lectora i, finalment, com a escriptora. [...] Com a objecte literari fet per homes o per dones, com a objecte literari bo o dolent, ben fet o mal fet, com a protagonista o com a contrapunt, com a al·lusió al bé o al mal, les dones sempre hem estat objecte en la literatura.
>
> La dona com a escriptora pot ser una escriptora feminista, una escriptora femenina, una escriptora lesbiana, una escriptora compromesa, una dona que escriu, una escriptora hombrívola o homonífera, una bona escriptora, una mala escriptora, una escriptora masclista. [...] Però quina diferència hi ha entre un home i una dona que escriuen? [...] Jo podria dir, només, que, per regla general, les dones som més impúdiques que els homes a l'hora d'expressar els sentiments, les angoixes o les sensacions dels nostres personatges, que ens deixem anar més a l'hora de plantejar situacions. És com si, ja que la societat encara ens té per mig bruixes —tot i que no gosin cremar-nos ni lapidar-nos, ni tan sols insultar-nos—, no ens fes falta pudor. O potser és perquè encara no ens hem sabut llevar de damunt l'educació patriarcal que ens ve de les rebesàvies i que ens deia que els nens no podien plorar i les nenes sí. (OLIVER: 1997, 182-183)

El seu compromís com a dona i com a escriptora que sentia «admiració pel gènere, va dur inicialment Maria-Antònia a seguir les escriptores que havien triomfat» (PIQUER: 2006, 117):

> Jo cercava dones que escriguessin novel·les policíaques, i fins que vaig descobrir Patricia Highsmith i Margaret Miller, no vaig estar tranquil·la. I, a més a més, després vaig descobrir Amanda Cross, Barbara Wilson, Antonia Fraser, Marcia Muller i, sobretot, Sara Paretsky i Sue Grafton. Són dones que fan novel·les policíaques, amb moltes de les pautes del gènere però trastocant-les i donant-los un traç feminista. No són novel·les pamflet, però la societat hi és criticada durament des d'un punt de vista diferent. Jo senzillament he escrit tres novel·les policíaques perquè el col·lectiu Ofèlia Dracs va decidir fer un llibre de contes policíacs i vaig escriure un conte amb un personatge que després vaig voler utilitzar més. (OLIVER: 2004, 212)

Àlex Broch (1991) ha subratllat que les escriptores de la generació dels setanta foren les encarregades de plasmar el pas de la dona víctima a la dona personatge, de la dona objecte a la dona subjecte. Sota el paraigua de l'Ofèlia Dracs, Oliver s'aprofità del «major relleu i la millor recepció del gènere policíac o negre» (BROCH: 1999, 304) per reivindicar-hi el paper de la dona:

> L'acció voluntària de tota una sèrie d'escriptors que signen sota el nom d'Ofèlia Dracs es desenvolupa en una pràctica de diversos gèneres literaris [...]. De tots aquests gèneres —fantàstic, eròtic, de terror— el policíac o negre és el que pren un relleu més important i té una millor recepció. Des d'aquell mític *De mica en mica s'omple la pica* (1972) de Jaume Fuster fins als seus darrers títols, passant per les obres d'Antoni Serra, Guillem Frontera, Llorenç Capellà, Margarida Aritzeta, Xavier Moret, Andreu Martín o Maria Antònia Oliver, que a *Estudi en lila* (1985) crea una dona detectiva, Lònia Guiu, diversos són els autors que hi publiquen al llarg dels vuitanta. (BROCH: 1999, 304)

---

[6] Els fragments que recuperem tot seguit pertanyen a la intervenció de Maria-Antònia Oliver, «Dona i narrativa», durant el col·loqui *Dones, literatura i Mitjans de Comunicació*, celebrat a Tarragona a l'abril de 1995.

En conseqüència, un altre col·lectiu, Joan Orja, signa a les acaballes de la dècada el conegut assaig *Fahrenheit 212*, en què es lamenta l'ús indiscriminat del recurs dels gèneres, que suposa una considerable davallada qualitativa en moltes d'aquestes obres:

> Els gèneres són un recurs: la clau de la batalla és precisament en aquest punt. Tot sovint s'ha confós recurs amb plantilla, i convencions (és a dir, punts de referència que cal interioritzar i interpretar perquè l'obra sigui singular) amb convencionalismes i, d'aquesta manera, en temps recents els gèneres han estat una excusa per a fer obres mimètiques, buides de contingut i formalment mecàniques, d'aquelles que amb una mica de sort són distretes, però que no diuen res als nostres cors i ànimes —almenys res d'important o interessant. I del que es tracta, si es vol fer literatura, és de fer bones les velles fórmules i reinterpretar la tradició. (ORJA: 1989, 49)

NA LÒNIA GUIU

Maria-Antònia Oliver pren de Simone de Beauvoir una de les seues frases predilectes: «El feminisme existirà mentre les dones mediocres no puguen ocupar els llocs que ocupen els homes mediocres».[7] Però en cap moment pretén que el seu personatge literari més conegut es convertisca en un estendard del discurs feminista, ja que la «normalitat» de gènere —argüeix l'escriptora manacorina—, no s'aconsegueix sinó posant-la en pràctica a través d'un personatge, a tots els efectes, «normal».

Amb la creació de Lònia Guiu, Maria-Antònia buscava el seu propi contrapunt. Rebel com ella, assegura haver-s'hi divertit força, perquè la detectiu és, al cap i a la fi, una mena d'antiheroi: una pacifista que mai no duu armes; que s'expressa en mallorquí o en barceloní segons les circumstàncies, encara que quan s'emprenya li ixen les paraules més grolleres de la varietat materna.

Encara que per a l'autora l'únic punt en comú és el fet de ser mallorquines i partidàries de la no-violència, en algunes entrevistes ha deixat entreveure el seu parentiu amb aquest fictici *alter ego*, en revelar que a les novel·les de Guiu escriu coses seues però li les atribueix al personatge en negatiu. Així doncs, si per exemple a Maria-Antònia li agrada veure ploure o menjar carn, la protagonista, com a contrapunt, odia la pluja o és vegetariana. Amb tot, en escriure la trilogia, Oliver manifestà haver tingut la sensació, més que en cap altra obra seua, de fer-se a ella mateixa una mena

[7] Fragment estret d'una entrevista concedida a Isabel-Clara Simó per a la revista *Canigó* (1980).

d'autoanàlisi, fins a l'extrem de reconèixer que *Estudi en lila* ha estat potser l'única autobiografia que ha escrit mai.[8]

Adolf Piquer i Àlex Martín subratllen que «els components ideològics de la detectiu, d'altra banda, entren en el que hom podria considerar progressisme» (2006, 118):

> S'acara a situacions de desigualtat de la dona enfront de l'home, reivindica la seva condició femenina, i s'indigna davant les injustícies de gènere i de la violència del mascle envers la dona. És una dona conscient de la seva situació, formada en el pensament dels anys setanta i en la Barcelona d'aquells anys, tot i procedir de les Illes. (PIQUER: 2006, 118)

LA TRILOGIA[9]

En *Estudi en lila* (1985), Lònia Guiu és contractada per una dona que la utilitza per a trobar els seus violadors. A més, a l'obra trobem una trama paral·lela, la d'una jove al·lota mallorquina que ha fugit de casa embarassada «de dos mesos. A causa, també, d'una violació» (54:1).[10] D'entrada, doncs, la càrrega crítica de l'argument és esfereïdora.

En canvi, el primer element que crida l'atenció és el fet que un home, el Quim, hi exercisca d'ajudant subordinat de la detectiu; una situació inversa que trencava amb els motlles clàssics preestablerts: «Jo era qui tenia el carnet, jo era qui havia posat el despatx, jo era qui pagava la llicència fiscal; a ell li deia soci perquè em feia gràcia, però en realitat era un llogat. Per tant, jo era qui triava la feina i qui la distribuïa» (16:1). La protagonista presenta una personalitat peculiar: malgrat la seguretat que la caracteritza, pateix de tant en tant alts i baixos emocionals, impropis dels detectius canònics, coneguts dins del gremi com a *hard-boiled*:

> Una detectiva que no sap fer fotos només és mitja detectiva. I una detectiva que no distingeix un dos cavalls d'un Porsche també. I una detectiva que té pànic a les armes, també. O sigui que no queda res en mi de detectiva. Perquè una detectiva que li agafa la depre quan ha de passar hores esperant, no és una detectiva, és una pardala assolellada. [...] Vaig pensar que tot allò em passava perquè segurament m'havia de venir la menstruació. O perquè em feia vella i necessitava companyia. (18 i 170:1)

---

[8] Suplement literari diari *Avui*, 07/04/1985: Especial «Maria-Antònia Oliver, al país de les faules», a càrrec de Julià Guillamon.

[9] Per a una informació més exhaustiva, *cf.* Pilar Arnau i Segarra (2006): «"La col·leccionista de pintallavis": paral·lelismes entre els "Franuenkrimis" alemanys i la literatura detectivesca catalana als anys 80 i 90».

[10] D'ara endavant, a fi d'alleugerir el sistema de citacions, cada vegada que aquestes facen referència a la trilogia, indicarem només entre parèntesi la pàgina i un número relatiu, per a aquest ordre, a les novel·les *Estudi en lila* (1), *Antípodes* (2) i *El sol que fa l'ànec* (3).

A Lònia la fa genuïna la seua copiosa «col·lecció de pintallavis, perfectament arrenglerada dins unes vitrines fetes a mida. [...] Me'n recordava de tots i de cadascun, fins i tot del dia i del lloc on els havia comprats» (148-149:1).[11] Així mateix, hi ironitza sovint sobre una faceta que ha estat sempre associada de manera negativa a les dones: la conducció. Guiu adverteix que «de motors i de models no hi entenc ni gota, però som una experta al volant. [...] Del meu ofici la feina que més m'agrada és seguir cotxes. Potser perquè és l'esport que més domin i em sent segura» (19 i 174:1):

> Qui no ha tingut mai un accident a Barcelona no sap el pa que s'hi dóna. I si és femella, molt més rostit. Em vaig veure voltada d'homes vociferants que donaven la raó al conductor que m'havia envestit. I jo, quan sent crits, o em pos a plorar o em pos a cridar més fort. [...] Li vaig fer una botifarra solemne, vaig entrar al cotxe i vaig engegar. (72 i 20:1)

Tanmateix, el més cridaner de Guiu és l'intent d'immersió progressiva en el discurs feminista. Autora i protagonista vénen d'un món patriarcal i retrògrad com la Mallorca rural de la postguerra. Per tal motiu, Oliver posa en boca d'un personatge secundari, la Mercè, amiga de Lònia, el discurs feminista més programàtic i ortodox: «Abans dels seus sermons jo no em fixava amb aquestes diferències i vivia molt més tranquil·la» (75:1):

> A més de la meva ginecòloga, la Mercè m'era una col·laboradora inapreciable. Ella i unes quantes més de la seva especialitat tenien muntada una xarxa diguem-ne clandestina —perquè no era gens oficial— contra actuacions professionals irresponsables. «Hi ha massa dones sense ovaris pel món», m'havia dit. [...] i no em cobrava res, però m'etzibava uns sermons feministes que em descobrien problemes que jo no m'havia plantejat mai... i sortia tan fotuda de la seva consulta, i em sentia tan beneita de no haver sabut veure jo mateix les evidències que tenia davant el nas. (21:1)

D'altra banda, cal remarcar també el paper de l'antagonista, que, si més no durant bona part de la trama, també és una dona: «La Guadí és una d'aquelles dones que et fan recordar que algun dia has d'anar a la perruqueria i que, com deia la senyoreta de la Falange, la discreció és la clau de l'elegància» (10:1). Una dona que decideix prendre's la justícia pel seu compte:

> No vaig matar a cap dels tres homes. Els vaig capar. [...] El dia quinze de maig aquests tres homes em varen fer entrar a un portal i em varen violar. Un darrera l'altre. [...] I jo he decidit capar-los, l'un darrera l'altre. [...] Jo no tenia interès que morissin. Només volia que recordessin tota la vida que m'havien violada. (181:1)

---

[11] De fet, Lònia compra compulsivament pintallavis, per motius ben diversos. Per exemple, després d'una experiència desagradable —«per tranquil·litzar-me, em vaig comprar un pintallavis» (44:1)—, o d'un èxit laboral —«Per celebrar-ho, vaig entrar a una perfumeria de la part alta de la Rambla de Catalunya i em vaig comprar el pintallavis més car que tenien» (163:1).

El contrapunt el trobem en Sebastiana, la jove al·lota mallorquina embarassada que Lònia acull a casa fins que un bon dia la troba morta. Els prejudicis morals que la societat havia inculcat en la jove acaben motivant el seu suïcidi:

> Na Sebastiana es trobava enmig de dos focs, enmig de dues concepcions contraposades de la llibertat. [...] Els vells no gosaven trencar els motlles establerts des de feia segles i s'aferraven a una moral encarcarada que els donava les decisions ja preses. I encara que no ho semblàs, era molt més còmode seguir els costums ancestrals, per complicats que fossin, que no cercar un camí més planer. (64-68 i 97:1)
>
> *Carta de comiat*: «M'ha telefonat mumare. Na Jerònia li havia donat aquest telèfon i li havia dit que estava embarassada. Que m'havien violada i que volia avortar. M'ha renyada. M'ha dit es nom des porc. I m'ha dit que venia cercar-me amb mumpare o que mumpare me donaria lo que me meresc. No volen més vergonya damunt sa família. [...] Tenc ganes de donar-los un disgust, i així sabran què és de bon de veres sa vergonya. M'estim més morir-me. He comprat una capsa de vàlium per adormir-me i no poder tornar enrera. Quan m'hagi enviat totes ses pastilles me tallaré ses venes. I m'adormiré mentre m'escol. Demana perdó de part meva a na Mercè. I tu no me tenguis tírria per haver-te embrutat sa banyera.» (149:1)

Com advertíem adés, la detectiu no s'adscriu per endavant al discurs feminista. S'hi troba, més aïna, a mitjan camí entre el món més coherent i avançat, i el més ranci i ancestral, i mai no amaga la seua ingenuïtat inicial:

> —Ja veig que [els teus pares] són dels que creuen que una dona només és violada si es deixa... Jo també havia estat d'aquesta classe de gent. Fins que un dia ho vaig dir davant la Mercè i la Mercè em va deixar l'opinió feta una coca. Em va pastar les idees com el padrí Pere pastava el pa de la setmana, a força de braços. Només que els cops de puny de la Mercè foren morals, i em deixaren l'ànima feta bocinets escampada per terra. (97:1)

En l'actualitat, pot sobtar el criteri de la protagonista, però en una època de canvis socials tan dràstics com la dècada dels vuitanta, Oliver tracta pretensiosament d'incidir-hi en moltes lectores. De fet, el títol, revelat cap al final, n'és una altra mostra significativa: «No has vist mai cap pintada color lila d'aquelles que diuen contra l'agressió castració?» (191:1)

Antípodes

En *Antípodes* (1988), Guiu viurà noves aventures a Melbourne, on havia decidit instal·lar-se una temporada per refer-se de la traumàtica experiència recollida a *Estudi en lila*. Però de camí a Austràlia coneix la Cristina, una rica hereva mallorquina que hi viatja per a estudiar anglés i que acaba davall les urpes d'una xarxa organitzada de prostitució de luxe. Finalment, Lònia desarticula la trama d'unes agències balears que

gestionen el tràfic de dones a l'altra banda del món, alhora que coneix el Henry Dhul, un detectiu pintoresc de qui acaba enamorant-se.

En aquest segon lliurament, les dèries de la protagonista s'aguditzen. Tanmateix, continuen sent del tot associables a qualsevol dona: «Allò que diuen la crisi dels quaranta, jo, per ser diferent, l'havia començada a passar als trenta-cinc. [...] Ara, a més de vella, em trobava lletja, carregada de xacres i de punyetes» (44 i 38:2).

Al marge de la trama central, Oliver aprofita el pensament visceral del personatge de Henry per respondre als crítics que anys enrere havien qüestionat a l'Ofèlia Dracs la irrupció d'una figura femenina com a subjecte actiu en un rol fins aleshores destinant de forma exclusiva als homes. Aquest diàleg encreuat n'és el millor exponent:

> —És que la veritat, *darling*, trobo que aquesta no és una feina de dones. [...] Hi ha feines per a homes i hi ha feines per a dones. I la d'investigador privat no és una feina per dones. No m'agradaria que t'hi volguessis tornar a dedicar.
>
> Vaig quedar tant de pedra que no vaig reaccionar. Si la Mercè hagués sentit allò l'hauria esgarrapat, segur. [...] En Herny és un carca. És un masclista, vet-ho-aquí. [...] Faig una feina de mascle. Més d'una vegada havia maleït l'hora que m'hi havia dedicat; justament ara era a Austràlia perquè un dia havia volgut penjar-ho tot; a Barcelona, tot sovint, dejectava aquell ofici. Però llavors [...] pensava que una cosa era deixar de dedicar-se a un treball per voluntat pròpia i una de ben diferent fer-ho per voluntat d'altri. (100-107:2)

El sol que fa l'ànec

Finalment, en *El sol que fa l'ànec* (1994), Lònia seguirà una altra vegada —en aquesta ocasió en companyia del seu ajudant, el Quim— la pista d'una altra jove mallorquina, ara desapareguda a Alemanya: la Júlia. Allà, trobarà pistes que la conduiran a rescatar un grup de prostitutes d'un proxeneta i al descobriment d'una xarxa de corrupció de menors a les Balears.

De les tres novel·les, aquesta darrera és potser la que millor reflecteix el compromís social. En aquest sentit, s'ha de destacar que els criminals sempre són catalans o mallorquins. Amb això, no cal dir-ho, l'autora defuig de la imatge xovinista d'una societat idíl·lica. En la ficció criminal catalana, la identificació del lector amb el detectiu és un element cabdal. Així, parlar la mateixa llengua o actuar en un espai geogràfic compartit (Barcelona, Palma, etc.) són fets determinants. Oliver, doncs, sotmet aquests indrets geogràfics —i humans— a fortes dosis de crítica social, sobretot cap a la Mallorca natal. Segons Stewart King, l'autora, tot i que no descuida la «recerca de la identitat nacional» (2007: 7), posa de manifest una voluntat de canvi evident. Per

descomptat, no és pas gratuït que les joves desvalgudes dels diferents episodis de la trilogia, totes tres víctimes d'una manera o d'una altra de les pressions familiars, siguen precisament mallorquines.

Però a la crítica envers el model patriarcal de societat, s'hi sumen, de retruc, unes altres: l'impacte del *boom* turístic, l'urbanisme desmesurat, els baixos fons, etc. Tot això confirma que l'evasió temàtica del gènere negre no significa que la novel·la policíaca no tinga compromís social. Ans al contrari, el novel·la criminal és un dels gèneres amb major grau de compromís social, amb vincles indestriables amb la literatura popular, i en això l'argot hi té molt a veure.[12] Així, la protagonista ha de combatre a Barcelona, com l'autora, una mena de marginació de doble fil, a banda de ser dona:

> —I això és la seva dona. —Això? —Sí, això... ah, vull dir aquesta... Fins després de no haver ficat la pota unes quantes vegades a la primeria de ser a Barcelona, no em vaig adonar que dir «això» a una persona, com feim tranquil·lament a Mallorca, era considerat de molt mal gust. Els catalans de Catalunya són molt fins. (44:1)[13]

RECURSOS INNOVADORS

Oliver fa aparéixer en *Estudi en lila* un personatge creat pel seu antic company i també escriptor de novel·la negra Jaume Fuster: el detectiu Lluís Arquer. Paral·lelament, Lònia Guiu també entra en contacte amb Arquer a través d'una altra obra de Fuster: *Músic pagat fa mal so*.[14] Fuster envia una postal a Guiu, amb el pseudònim de «Sagitari» (1986), prèviament a l'escriptura d'*Antípodes* (1988), encara per enllestir.[15] L'apropiació mútua de personatges suposà un recurs innovador, estés també entre altres conreadors del gènere.[16]

En relació amb tot aquest joc, sembla que el pes del detectiu del seu home va determinar, en certa mesura, l'elaboració de la personalitat de la protagonista femenina d'Oliver. Cal tenir en compte que Arquer és el detectiu més mediàtic en català a mitjan

---

[12] *Veg*. Stewart King (2007): «Més que lladres i serenos: la novel·la criminal catalana en context nacional».
[13] Oliver inclou a la trilogia moltes anècdotes d'aquest tipus: «—No corregueu tant, madona, que podeu travelar. I no vos n'aneu per ses bardisses—. Em va mirar desconcertada. Pel meu to de veu i, segurament, perquè no m'havia entès ni una paraula» (61:1). Si fa no fa, passaria el mateix amb el nom dels personatges originaris de Mallorca: «Mira que teniu uns noms: Apol·lònia, Jerònia, i aquesta eslota Sebastiana...» (8:1).
[14] Narració publicada per capítols, en el setmanari *El Tot Girona*, núm. 0-4, 1986-1987.
[15] *Sota el signe de Sagitari* (1986).
[16] Fuster també ret homenatge a Antoni Serra en apropiar-se del seu detectiu.

dels vuitanta i que respon a l'arquetip més clàssic dins del gènere. [17] De fet, el Lluís Arquer és un homenatge al Lew Archer de Ross Macdonald. Així, encara que mai no ha arribat a reconéixer-ho públicament, Maria-Antònia hi cercarà una antítesi, si més no parcial, en la figura de la Lònia Guiu.

DARRERS APUNTS

Amb la trilogia de Lònia Guiu, Maria-Antònia es converteix en un dels grans referents literaris del gènere negre en català. Els lectors potencials de novel·la criminal per excel·lència sempre han estat les dones, fet que sens dubte va incrementar encara més el gran èxit comercial, a nivell nacional i internacional, assolit per les novel·les d'Oliver. Com a primer precedent, l'escriptora manacorina ha capitanejat juntament amb autores com Margarida Aritzeta, Isabel-Clara Simó o Olga Xirinacs, la puixança i consolidació de la narrativa detectivesca en català protagonitzada per dones.

Avui, la novel·la criminal escrita per dones s'ha convertit en un fenomen generalitzat, i la literatura catalana, al costat de dames del crim com Seu Grafton, Carolyn G. Heilbrun o Alicia G. Bartlett i les seues Kinsey Millhone, Amanda Cross o Petra Delicado, ostenta un lloc de privilegi mercés a la tasca encetada ara fa dues dècades per Maria-Antònia Oliver i Lònia Guiu. [18]

BIBLIOGRAFIA

ARNAU, Pilar (2007): «"La col·leccionista de pintallavis": paral·lelismes entre els "Franuenkrimis" alemanys i la literatura detectivesca catalana als anys 80 i 90», en *Actes de XIVè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*, Barcelona, PAM.

[17] Guiu li traspassa el cas a Lluís Arquer: «l'Arquer era el millor perdiguer de tot Barcelona i part de l'estranger. Li agradava l'ofici. Molt més que a mi. Tenia vocació» (188:1).

[18] A tall de conclusió, val a dir que Eva Piquer (2007) ha revelat recentment que Maria-Antònia Oliver està acabant d'embastar la seua futura novel·la, de la qual ja n'ha fet un primer avançament al penúltim conte de l'antologia *Colors de mar* (2007). Per a aquesta nova obra, que durà com a títol *L'infern dels homes feliços*, «Oliver pensa recuperar el personatge de la detectiva Lònia Guiu: "La Lònia també havia quedat molt fotuda per la mort del Jaume, i m'havia desapareguda del mapa. Però un bon dia va venir a veure'm"».

BROCH, Àlex (1991): *Literatura catalana dels anys vuitanta*, Barcelona, Edicions 62.

——— (1999): «Anys setanta i vuitanta: una visió general del període», en Glòria BORDONS i Jaume SUBIRANA (ed.), *Literatura catalana contemporània*, Barcelona, Proa, p. 299-305.

CORTÉS, Carles (2003): «Pròleg», en *L'illa i la dona. Maria-Antònia Oliver, trenta-cinc anys de contes*, Barcelona, Edicions 62, p. 5-20.

CORTÉS, Carles; ESCANDELL, Dari (2006): *Maria-Antònia Oliver: Retrat*, Barcelona, Associació d'Escriptors en Llengua Catalana.

ESCANDELL, Dari (2007): «L'element popular en la construcció de la narrativa de Maria-Antònia Oliver: Una mostra de l'experimentació estilística dels anys setanta i vuitanta», en *La intertextualitat a la literatura de la postguerra fins avui*, Montpellier, Editions de la Tour Gile, p.137-156.

FUSTER, Jaume (1986): *Sota el signe de sagitari*, Barcelona, La Magrana.

GUILLAMON, Julià (1985): «Maria-Antònia Oliver, al país de les faules», *Avui* (07/04/1985).

HART, Patricia (1992): «The Mystery as Midwife: An Interview with Maria-Antònia Oliver», *The Armchair*, Summer 1992, p. 330-334.

KING, Stewart (2007): «Més que lladres i serenos: la novel·la criminal catalana en context nacional», *Monash University*, 13 p. (en premsa)

MCNERLEY, Kathleen (1989): «Catalan Crazies: The Madwomen in Maria-Antònia Oliver's Attic», *Catalan Review*, 3.1, p. 137-144.

OLIVER, Maria-Antònia (1985): *Estudi en lila*, Barcelona, La Magrana.

——— (1988): *Antípodes*, Barcelona, La Magrana.

——— (1994): *El sol que fa l'ànec*, Barcelona, La Magrana.

——— (1997): «Dona i narrativa», en Margarida ARITZETA i Montserrat PALAU (ed.), *Paraula de dona. Dones, literatura i Mitjans de comunicació*, Tarragona, URV, p. 182-184.

——— (2004); «Maria-Antònia Oliver», en Margalida PONS i Catalina SUREDA (ed.), *(Des)aïllats: narrativa contemporània i insularitat a les Illes Balears*, Barcelona, PAM, p. 212.

ORJA, Joan (1989): *Fahrenheit 212. Una aproximació a la literatura catalana recent*, Barcelona, La Magrana.

PI DE CABANYES, Oriol; GRAELLS, Guillem-Jordi (1971): *La generació literària dels 70. 25 escriptors nascuts entre 1939 i 1949*, Barcelona (reed. Associació d'Escriptors en Llengua Catalana, 2004).

PIQUER, Adolf; MARTÍN, Àlex (2006): *Catalana i criminal. La novel·la detectivesca del segle XX*, Palma de Mallorca, Documenta Balear.

PIQUER, Eva (2007): «El retorn de les paraules amigues», *Avui* (13/04/2007).

SIMÓ, Isabel-Clara (1980): «Maria-Antònia Oliver, una dona intel·ligent», *Canigó* (15/03/1980), p. 9-13.

Narradores catalanes al segle XXI: una lectura comparada d'Imma Monsó i Maria Barbal

M. Àngels Francés
Universitat d'Alacant

INTRODUCCIÓ

En aquest estudi em propose fer una anàlisi comparada de dos contes d'Imma Monsó i Maria Barbal, com a mostres antitètiques de la narrativa que, actualment, traspassa les nostres fronteres. En efecte, Monsó i Barbal han assolit un considerable ressò internacional en el que ha estat, fa uns dies, el mostrador de la cultura catalana al món: la Fira de Frankfurt 2007. Aquesta projecció mediàtica és mostra del pas que, al llarg de l'últim quart de segle XX i el principi del XXI, les dones han efectuat d'objecte de literatura a subjecte que entra, per mèrits propis, en les llistes dels més venuts en l'actualitat.

Maria Barbal, amb una llarga trajectòria encetada a mitjan dècada dels vuitanta, i Monsó, que ha començat la seua carrera literària més recentment, són dues representants de la narrativa que, a hores d'ara, té més projecció pública. La densitat i el lirisme de la primera contrasta vivament amb la ironia i la visió càustica de la segona. Tanmateix, podem trobar-hi uns punts temàtics i argumentals comuns que connecten els dos models literaris que han representat, a Frankfurt, el pas de la cultura catalana envers noves formes d'expressió i autoafirmació.

1. MARIA BARBAL I IMMA MONSÓ

Maria Barbal (1949) i Imma Monsó (1959) es lleven deu anys. Lleidatanes les dues, així i tot pertanyen a universos diferents, que han marcat la seua producció literària com a escenaris en la memòria. Barbal, nascuda a Tremp, capital del Pallars

Jussà, situa en l'escenari rural la primera part de la seua novel·lística. Imma Monsó prefereix, en canvi, escenaris remots, urbans o indeterminats per a les seues històries. Professora de llengües estrangeres, filòloga francesa, es va especialitzar en lingüística aplicada a les universitats d'Estrasburg i Caen, entorns on té lloc, parcialment, la seua novel·la *Com unes vacances*, per exemple. Barbal, en canvi, restà al Pallars fins que, per continuar estudis de batxillerat, passà a viure a Barcelona, on estudià Filosofia i Lletres a la Universitat Central fins a l'any 1971, en què es llicencià. Llavors va iniciar la seua dedicació a l'ensenyament, professió que totes dues escriptores tenen en comú.

La primera novel·la de Barbal data del 1984, i va ser tota una revelació en el panorama literari català dels vuitanta. *Pedra de tartera* va guanyar el premi Joaquim Ruyra 1984 i el Crexells, i és precisament aquesta novel·la la que ha experimentat un triomf sense precedents a la Fira de Frankfurt. L'èxit va ser possible, en part, gràcies al programa de TV "Lesen"(Llegir), en què la periodista Elke Heidenreich hi va dedicar uns vint minuts d'elogis. L'endemà es van disparar les vendes. El maig s'havien venut 21.000 exemplars, i el setembre s'estava a prop dels 50.000. Maria Barbal comentava que ha estat un gran premi inesperat després d'anys de no aconseguir que una editorial acceptés les propostes de traducció del llibre.

A aquesta obra mestra de la literatura contemporània hi van seguir, després, d'altres en la mateixa línia temàtica, com *Mel i metzines* i *Càmfora*, que va estar guardonada amb el Premi Nacional de Literatura Catalana 1993, el Premio de la Crítica Literaria de Narrativa Catalana 1993 i el Premi de la Crítica de Serra d'Or, també de 1993. Als seus últims llibres, però, ha deixat de banda el món d'infantesa i ha tret material per a les seves històries d'un entorn més urbà. És el cas del recull de contes *Ulleres de sol* (1994), un conte del qual hem triat per a il·lustrar la comparació entre totes dues autores. Temes com l'emigració (*Carrer Bolívia*, 1999), la bellesa i el pas del temps (*Bella edat*, 2003) i les difícils relacions intergeneracionals amb la guerra civil com a experiència en la memòria (*País íntim,* 2005) han convertit Maria Barbal en una privilegiada analista de la vida actual, tot sense perdre aquell gust per la paraula i per la prosa ben feta que li han valgut una gran estimació per part del públic i la crítica.

Si Barbal comença a publicar en plena dècada dels vuitanta, Monsó inicia la seua trajectòria com a narradora el 1996, amb el llibre de contes *Si és no és*, que havia rebut el premi Ribera d'Ebre. El mateix any publicava la novel·la *No se sap mai.* A partir d'aquests dos llibres, Monsó passa a ser considerada com una de les escriptores de més vàlua de la seua generació literària, que es distancia de l'anterior. Tot això es confirma

l'any 1998 amb la novel·la *Com unes vacances*, premi Prudenci Bertrana i premi Cavall Verd de la Crítica Catalana.

El 2001 publica la novel·la *Tot un caràcter* i més tard es dedica al gènere del conte i la narració curta, que havia estat la seva primera opció. Durant els últims anys han vist la llum dos llibres d'aquest gènere, *Millor que no m'ho expliquis* (2003) i *Marxem, papà. Aquí no ens hi volen* (2004), reedició revisada de *Si és no és*. També ha publicat un estudi en clau irònica sobre les semblances entre el poble català i el japonès, *Hi són però no els veus* (2004). Bona part de la seua obra ha estat traduïda al castellà, a les editorials Tusquets i Alfaguara. També en aquesta llengua, lectors i crítica han dispensat una molt favorable acollida a la seva narrativa. La seua última obra és *Un home de paraula*, del 2006, que ha guanyat el IV Premi de narrativa Maria Àngels Anglada.

L'estil de Monsó és substancialment diferent al de Barbal, com ja hem avançat. La prosa de la segona, poètica i melangiosa, que no arriba mai al victimisme barat o els efectes lacrimògens, contrasta vivament amb la prosa de la primera, profundament irònica, amb un humor càustic que l'aproxima a mestres del gènere curt com Quim Monzó (amb qui quasi comparteix cognom), Sergi Pàmies (a qui, per cert, va substituir a Frankfurt), Jordi Puntí o Rafa Gomar. La seua passió pel llenguatge, que manipula, estudia i dissecciona sempre que pot, l'ajuda a descriure els problemes de comunicació de la societat actual des d'un punt de vista diferent, intrínsec, podríem dir. Així mateix, la seua habilitat per construir personatges excèntrics, únics, extremadament originals, contribueix a la sensació de sorpresa que, a cada pàgina dels seus llibres, acaça el lector.

El que resulta curiós de la comparació d'aquestes dues escriptores és que la temàtica, el punt d'arribada de molts dels seus relats, és essencialment la mateixa. Per exemple, tant *País íntim*, de Barbal, com *Tot un caràcter*, de Monsó, exploren les difícils relacions entre mares i filles en el transcurs d'un canvi generacional molt acusat, que s'ha produït en els últims trenta anys. Un altre tema que interessa totes dues, potser també per la crisi que acabe d'esmentar, és el problema de la identitat, la construcció sovint dual de la personalitat de personatges que, perduts en el caos habitual, troben en els altres models en què emmirallar-se. És el cas, per exemple, de Bolo Biosca i Cots de "Marxem, papà, aquí no ens volen" (que dóna títol al volum de contes del 2004), de les dos protagonistes del conte "La finestra" (*Marxem, papà, aquí no ens hi volen*), o de Glenda i Poltern de *Com unes vacances*, de Monsó.

2. RELACIONS DE PARELLA ASIMÈTRIQUES

Els contes "Primavera ingrata", de Barbal, i "El pes inert d'un mort", de Monsó, exploren de manera semblant la temàtica de les relacions de parella conduïdes al fracàs. El subtil procés d'opressió psicològica que mina l'energia i la identitat de la protagonista de Monsó, Judit, incideix també en la personalitat d'Isabel, de Barbal, i en els dos casos són les seues parelles, Al i Eduard, respectivament, els que de forma directa orquestren la pèrdua de vida de les dones que diuen estimar.

En "Primavera ingrata", la tercera persona omniscient es focalitza en la consciència d'Isabel i ens detalla, amb la minuciositat que caracteritza la prosa de Barbal, la lluita de la protagonista per salvar un matrimoni que s'esllangueix sense remei. Fa temps que va deixar enrere la joventut, personificada en belleses que identifiquen el desig amb fresques gotes de perfum:

> la dona dels cabells joves, potser acabats d'ensabonar i d'esbandir a la dutxa, que apareixia amb la galta a tocar del vidre de l'ampolla. Gotes netíssimes caient damunt d'un clatell de somni sota una orella perfecta, o relliscant per un front llis i lluent però sense arribar als ulls esparpillats i brillants, dedicats a una mirada intensa, mirada dirigida a l'ull metàl·lic de la càmera, a ningú, destinada a quedar fixada en milions de mirades anònimes (BARBAL: 1997, 5).

Malgrat això, Isabel conserva l'esperança; la imatge que li torna el mirall encara conserva un cert encant: "Es va mirar com si no conegués la cara rodona, les dues arrugues fent autovia a través del front, els ulls negres fitant. Era molt més gran que la noia de l'anunci, però es veia atractiva, el cos delimitava bé les seves formes" (BARBAL: 1997, 6).

Com la joventut, l'amor que un dia va sentir per Eduard també s'ha esvaït en un trist degoteig de dies tots iguals, com les baules d'una cadena. Acarona, culpable, la idea d'un alliberament que no signifique un trencament voluntari i transgressor del vincle matrimonial. S'imagina, doncs, vídua: "Va desitjar ser feliç i es va pensar caminant com aleshores, però totalment vestida de dol" (BARBAL: 1997, 6).

El dolor amb què Eduard i Isabel van viure la separació d'una parella amiga, Carme i Roger, funciona com a advertència de les conseqüències nefastes que, per al membre més dèbil de l'equació, té el canvi de plans: "des que havia desaparegut amb els dos fills, la Carme no li havia tornat a telefonar. Potser per por de donar alguna pista al Roger" (BARBAL: 1997, 7). L'enyor de l'amiga es fa més patent quan a Isabel li troben uns nòduls al pit, que resulten ser inofensius. La por a la malaltia, però, restableix una comunicació interrompuda per influència d'Eduard. Per un instant, Carme i Isabel es retroben, només per telèfon: "La Carme havia passat tota mena de

dificultats i tenia el pap molt ple. El que va deixar sense paraules la Isabel va ser que un dels bessons havia fugit de casa i l'altre rebia assistència psiquiàtrica." La narració d'aquest calvari, i l'amor pel fill, la reafirmen en la promesa que, incauta, va fer fa temps: "Doncs, va dir-se: fins que la mort ens separi" (BARBAL: 1997, 8).

Un dels símptomes de la lenta immersió d'Isabel en el no-res són els petits oblits quotidians, les coses que feia de manera mecànica que, ara, no fa: "Era difícil dir quin dia havia estat el primer en què va oblidar-se de petits actes, actes mecànics de tan repetits. Com si de sobte una cortina en blanc els cobrís i els hi fes invisibles" (BARBAL: 1997, 10). De la mateixa manera, la distància que la separa d'Eduard comença a fer-se patent en l'absència d'ell, a l'estiu, en la caseta de la platja. Isabel emplena la soledat amb la presència de persones anònimes, i enyora la companyia de l'amiga, que podria haver-la aconsellada. Només l'Olga, una mena d'assessora de bellesa, hi apareix al·ludida: no com algú en qui confiar, sinó com la personificació de les veus que, des de la televisió i les obres d'autoajuda, li dicta cada pas a fer.

Amb l'ajuda de les cremes netejadores i nutritives, del color daurat que va adquirint la seua pell i del compte que du amb el menjar, Isabel es conserva atractiva. Mentre Eduard defuig el seu cos, altres homes la desitgen:

> Després de comentar la calor tan gran que feia, l'home va dir-li que devia estar molt soleta durant la setmana. [...] Quan va marxar, després d'haver-li mirat amb insistència els dos únics botons cordats de la brusa, ella va quedar-se arrambada a la paret, entre la porta que acabava de tancar i la finestra que donava a la reixa del jardí. Encara va atrapar l'última ullada del lampista (BARBAL: 1997, 14).

Amarada de desig, Isabel es masturba en aquesta ocasió i en altres, però l'assalta la sensació de culpa, de traïció al marit. Rebutja els altres homes, es manté fidel a un home que cada vegada treballa més i amb qui les relacions sexuals s'han esfumat. Ella conserva, però, l'optimisme: "Quan estaria més descansat les coses tornarien a estar bé. Les 'coses' eren les relacions sexuals, per exemple" (BARBAL: 1997, 16). Mentrestant, emplena el buit amb il·lusions inofensives: "la Isabel es va adonar que havia teixit una fantasia al voltant d'aquell company de la feina. Una fantasia que mentre havia durat li havia donat vida. Que li havia impedit tornar-se a posar l'aliança, encara que ja tenia curada la ferida que ha hi havia fet treure" (BARBAL: 1997, 17).

La insistència del pensament sobre la mort del seu marit, però, es fa cada dia més insuportable: "La idea es colava per qualsevol escletxa que deixés entre les seves esperances. Com si fos una gota de pluja a la barana, que es consolida sense pressa, justament quan l'aigua reunida s'infla com un globus en miniatura, i de seguida es deixa

caure" (BARBAL: 1997, 18). Consumida per la culpa, es decideix per fi a telefonar al psiquiatre que Olga, sol·lícita i discreta, li ha recomanat. El doctor li recepta ansiolítics, però ella buscava alguna mena de càstig, alguna penitència que l'ajude a alliberar el pes de la consciència: "És a dir que ella abocava els seus pensaments assassins i se n'havia de tornar a casa sense un reny, amb la culpa rosegant-la per dins" (BARBAL: 1997, 21). Per ocultar-se, tal com fan la resta de personatges del recull, compra unes ulleres fosques.

Les recomanacions del psiquiatre, en les sessions següents, l'encoratgen a recuperar l'amor del seu marit, a revifar un matrimoni que sembla fracassat sota el pes dels sacrificis i la rutina. "Estava decidida a donar el primer pas. Enraonaria amb l'Eduard, li faria propostes, el tornaria a conquistar encara que es mostrés cansat i indiferent. Els calia tornar a començar" (BARBAL: 1997, 23). El mètode de reconquesta ha de passar, necessàriament, per les coses que feien quan eren joves i sortien amb Carme i Miquel: sopars, balls, espectacles. Eduard s'hi resisteix però, finalment, van junts a sopar a un restaurant francès que Olga, com no podia ser d'una altra manera, li havia recomanat. L'entorn és l'adequat, però les dues persones que seuen a la taula es troben, en realitat, molt lluny l'una de l'altra. Eduard arriba tard, de mal humor i amb son. Isabel s'ha tallat els cabells, du sabates de taló alt i intenta arrencar-li un somriure. Però els seues esforços s'estavellen contra la indiferència d'ell. "Últimament Eduard estava malhumorat i cansat, segurament el malhumor provenia del cansament. Sempre, sempre acabava tard perquè des de feia mesos sempre, sempre, hi havia molta feina. Quan es deixava anar al llit s'adormia com un soc" (BARBAL: 1997, 26). La qüestió que, en realitat, diagnostica la situació de la parella són les relacions sexuals: "Ella calculava que la sortida a sopar, anar a ballar i l'atenció que dedicava a veure's ben arreglada i jove, havia de facilitar les relacions sexuals que semblaven rovellar-se més cada dia que passava" (BARBAL: 1997, 26).

La segona cita amb l'Eduard acaba amb les excuses d'ell, després de mitja hora d'espera, i una decisió: sopar sola o tornar a casa. Un atractiu desconegut, però, li facilita la resolució del dilema: ell també està sol, poden fer-se companyia, sense cap altre compromís. "No sabia com, la intervenció d'aquell home, en comptes d'animar-la, l'havia fet caure en una sensació barreja d'abandó i vergonya" (BARBAL: 1997, 28). Malgrat aquest neguit, Isabel comparteix amb ell un sopar agradable, discret, sense massa preguntes incòmodes. A la sortida del restaurant, però, ella pren consciència, de nou, de la situació: "al carrer tornava a sentir-se casada, dona sola, les dotze de la nit

passades i que havia de dir adéu per sempre a un company de taula notablement divertit i atent" (BARBAL: 1997, 30).

Quan ell la convida a pujar a sa casa, Isabel decideix anar-hi. Seria la seua aventura, "volia allargar la llibertat condicional després de la qual correrien les portes reixades de la seva vida" (BARBAL: 1997, 30). Malgrat això, la sensació de culpa l'assalta a les portes del pis. Hi posa una excusa, però el cavaller atent i discret que l'havia acompanyada en el sopar canvia bruscament d'actitud i pràcticament l'obliga a entrar a la casa. "Anava a dir-li que se n'anava quan ell va passar-li un braç per darrere del coll i va besar-la, de seguida es va retirar i va demanar-li perdó" (BARBAL: 1997, 32). Després, la deixa anar, i ella puja a un taxi desconcertada. En arribar a casa, la foscor i el silenci li revelen la certesa que Eduard no hi és.

La vida continua, amb la sensació de culpa esmorteïda per l'efecte dels ansiolítics. El psiquiatre li havia explicat la causa de la seua obsessió amb la idea de la viduïtat: "Com que no es frustra, tendeix a eliminar la causa que la provoca" (BARBAL: 1997, 33). Ella ara es deixa endur per la rutina sense demanar res a Eduard, sense confiar-li, tampoc, el secret de les visites al psiquiatra. Els petits oblits que l'angoixaven feia un any han esdevingut quotidians, fins al punt que els fets se succeeixen mecànicament, quasi de manera irreal.

Una carta d'Eduard posa fi a la tirallonga de dies, tots iguals. Isabel la troba un dia quan torna a casa. El marit li anuncia que l'abandona, i li retreu, amb la fredor de les lletres escrites a màquina, que haja canviat, que s'arregle més, que necessite sopar en restaurants cars per passar-ho bé, que no tinga prou amb la calma de la caseta de la platja. Que la dona de qui fa un any que es va enamorar, Sílvia, no necessita res d'això per ser feliç. Li comunica la repartició dels béns conjugals i li adverteix que no emprenga cap acció de represàlia contra ell: "Tenim proves de la nit que vas anar a casa el Ricard. És un amic de l'empresa. Tant és que estigués preparat, tu te n'hi hauries anat igualment. Això sí que t'ho vull dir: no m'ho hauria esperat mai de tu, estava convençut de la teva fidelitat" (BARBAL: 1997, 36). Li notifica, també, que tindrà la tutela del fill: "t'agrairé que no hi posis traves. Recorda que has rebut assistència psiquiàtrica i aquest punt juga al meu favor" (BARBAL: 1997, 36).

L'amarga ironia que tanca el conte s'aproxima, bastant, a l'estratègia amb què Imma Monsó construeix les seues històries. L'estil de Monsó, però, voreja amb més gosadia la frontera entre la realitat i el somni, entre el caos i l'ordre aparent; l'absurd quotidià s'hi manifesta amb una elegància diferent a la de Barbal. Monsó és més

agressiva; la seua ironia abasta, de vegades, un sarcasme demolidor. Els seus personatges són com la senyora Gilda, que des de l'altra banda del telèfon satura la paciència de Zoe en el conte "Zoe hi és." A Gilda l'han qualificada d'original, "que es produeix per primera vegada, no copiat, no imitat" (MONSÓ: 2003, 43). Però és més aviat "excèntrica, allunyada del centre" (MONSÓ: 2003, 43). Aquestos personatges estranyament versemblants, que es combinen formant parelles impossibles, s'allunyen de la poeticitat i el lent procés d'introspecció que caracteritzen els de Barbal.

Tanmateix, i com ja hem avançat, en el conte "El pes inert d'un mort" l'autora ens mostra el procés de minorització d'una dona, Judit, per part de la seua parella, Al. Usant una tercera persona omniscient que focalitza alternativament tots dos membres del matrimoni, i mitjançant *flash-backs* que es remunten a un any abans del moment present, el joc de perspectives construeix, d'una manera menys lineal que en el cas de Barbal, la història de Judit i Al.

La perspectiva de Judit parteix d'un punt esfereïdor: la decisió de suïcidar-se, que confia dur a terme si res no trenca la inèrcia que la du envers aquest desenllaç. No ha estat una decisió difícil, sinó complicada de prendre, pel seu caràcter transgressor: després d'anys de claudicacions i, sobretot, silenci, a Judit no li queden massa energies per prendre la més mínima iniciativa. Fa temps que va deixar de buscar faena en el país d'Al, on va anar a viure per ell: "Una no perd el temps buscant feina quan està considerant la possibilitat de matar-se" (MONSÓ: 2003, 51). La seua immersió en el no-res comença per les paraules: "Al començament li costava callar. Ara ja no. Calla tant que de vegades quan obre la boca nota que ha de desenganxar la llengua del paladar de tant de temps que fa que no ha articulat ni una paraula, o que està mig afònica de no parlar" (MONSÓ: 2003, 52). La pèrdua de la capacitat per a parlar contribueix a la sensació d'invisibilitat, però és encara més significativa en el cas de Judit, que establia ponts entre llengües: "Fins i tot ha perdut el bon nivell d'anglès que tenia quan vivia a Viella [...]. Va conèixer l'Al a Baqueira Beret quan ell, que només parlava anglès, va demanar un intèrpret" (MONSÓ: 2003, 53). L'elecció de callar, però, no és voluntària. És part del procés d'anul·lació a què Al la sotmet: "Al començament ja va detectar que a ell no li agradava gaire escoltar, que en general no li agradaven les anècdotes i que tampoc no tenia necessitat d'explicar-se ni d'explicar res" (MONSÓ: 2003, 53).

Judit només parla amb un succedani de psiquiatre, l'herborista que hi ha a l'altra vorera del carrer. La idea inicial, la de confiar-li a un professional de la psicologia l'angoixa que la paralitza, es transforma en visites sovintejades a l'argentí que afirma

tenir "una herba per a cada problema" (MONSÓ: 2003, 52). Perquè és a prop, i perquè amb ell es pot expressar en una llengua en la qual se sent relativament còmoda. En set anys que duu vivint a Stonehaven[1] amb Al, només un herborista argentí sap el que li passa pel cap.

L'única condició que Al li posa per a la bona marxa de la relació és que no el sorprenga mai. Una vegada eradicades les paraules, qualsevol mena d'originalitat, d'iniciativa, queda coartada per la necessitat d'informar-ne, encara que siga de manera implícita, a Al. Per això no li ha parlat de les visites a l'herborista-psicoterapeuta; per apaivagar l'efecte sorpresa que aquesta revelació li causaria, Judit hauria d'haver mostrat símptomes del que li passa:

> Si li hagués donat algun senyal d'advertiment, com ara un dia posar-se a plorar. Però això l'hauria sorprés, abans de plorar ella hauria hagut de donar algun senyal d'advertiment, com ara estar manifestament trista uns quants dies seguits. Però veure-la trista l'hauria sorprés, abans hauria hagut de donar-li algun senyal d'advertiment, com ara fer-li saber que tenia algun motiu per a entristir-se, però, ¿quin motiu podia tenir ella per entristir-se? (MONSÓ: 2003, 54)

Privada, doncs, de les paraules i de la capacitat per a actuar imprevisiblement, Judit es mou per una inèrcia que dóna títol al relat i resumeix la seua vida: "No se sol aplicar als cossos vius, la qualitat d'inert: *la matèria inerta. El pes inert d'un mort. La inèrcia gravitatòria.* (Perquè també es pot gravitar, amb la inèrcia, i és el que ella ha estat fent durant tants anys, gravitar entorn el monòlit que té per home)" (MONSÓ: 2003, 61). Matar-se, doncs, és la manera de trencar el cercle viciós, de donar-li la més gran i l'última de les sorpreses a Al.

Un suïcidi requereix, però, una explicació. Un comiat, algunes paraules que descriguen les raons que han provocat aquesta decisió tan radical. Amb molta dificultat, doncs, Judit emprèn la redacció d'una nota dirigida a Al. Sobre el paper autobiogràfic, el que havia començat sent una nota amb to de vaga disculpa esdevé una llarga carta: "Disset pàgines que diuen tot el que ella no ha estat capaç de dir en set anys, per falta d'empenta i per falta de confiança en què ell entengui res" (MONSÓ: 2003, 59). Li resulta graciós enquadernar-les. En acabar, la carta té l'aspecte dels dossiers que Al sovint s'emporta a casa per treballar, curiosament. Però no acaba ací la preparació del document que conté la seua vida i la decisió de la seua mort: decidida a fer les coses com cal, fica la carta en la capsa d'un dels desafortunats regals que ell li fa sempre i

[1] Ací tenim una mostra més de l'habilitat de Monsó per als jocs de paraules: Stonehaven, en anglès, fa referència a un indret habitat per pedres, monòlits com el marit de Judit.

l'embolica en paper de regal. Encara hi afegeix l'etiqueta d'un centre comercial danès al que van anar fa poc.

Quan arriba a l'espadat on pensa acabar els seus dies, la pluja i el fred intens comencen a dissuadir-la d'aquest propòsit. De sobte, s'adona que "morir, no cal" (MONSÓ: 2003, 67). Fugir, solament, lluny del tros de pedra que té per home. "S'adona que millor oportunitat de deixar-ho córrer, no la tindrà mai. És incapaç de fer-ho en circumstàncies normals. Però ara ja s'ha acomiadat. Ara, ja és dins del cotxe. Només li cal seguir" (MONSÓ: 2003, 67). Així que continua el camí però, exhausta, s'atura a un hotelet per passar la nit. Al matí següent, ell és a la recepció. No és sorprenent, que l'haja trobada tan ràpidament: "és de la mena d'homes que quan es proposen una cosa l'aconsegueixen" (MONSÓ: 2003, 68). Succionada, de nou, per la inèrcia que la lliga a ell, Judit verbalitza alguns retrets, cansada, però torna a casa, inexorablement, sense opció per a cap mena d'alternativa.

Mentre tot açò té lloc en el Nadal del 2000, fragments que narren el Nadal del 2001 es focalitzen en la consciència d'Al. Un any després de l'intent de fugida de Judit, ell condueix cap a casa per una carretera de la costa. Li agrada, cada any, abocar-se a veure la fúria del mar en un punt concret dels penya-segats que hi ha de camí. Però no és això en el que pensa en l'itinerari a Stonehaven, sinó en un regal, embolcallat amb cura i amb una etiqueta d'uns grans magatzems danesos, que l'any passat va guardar juntament amb la resta de presents que sempre compra per a Judit en aquestes dates. El cas és que, sorprenentment, no recorda què conté. Ni tan sols haver-lo comprat. I el fet de no controlar fins a l'últim detall de l'existència pròpia i de la seua dona, el trau de polleguera. A ell, un home tan metòdic i ordenat. Tan coherent, que mai oblidaria una dada d'aquesta importància. Angoixat, recorre cada racó de la memòria per esbrinar què conté, el maleït paquet. Finalment, desesperat, i en un rampell d'espontaneïtat gens propi d'ell, ix del cotxe i llança el paquet pel penya-segat. No sap què hi havia, però ha pogut calcular-ne el pes: uns vint-i-cinc grams. El pes de l'ànima de Judit, vessada en aquella nota que ell mai no llegirà. La nota que era l'única esperança d'ella, l'única que podria trencar els lligams de la inèrcia. I que ara s'estavella contra les roques.

CONCLUSIONS

Si bé l'estil, els escenaris i les estratègies de Maria Barbal i Imma Monsó s'allunyen considerablement, de la comparació temàtica de totes dues trajectòries literàries podem extraure coincidències sorprenents. Ja hem vist que totes dues senten

passió pel tema de la incomunicació del món actual, i pel problema de la identitat en procés, que es construeix recíprocament i en col·laboració amb l'altre. I de la comparació dels contes "Primavera ingrata" i "El pes inert d'un mort", podem establir una xarxa de motius comuns que els acosten considerablement. En primer lloc, el procés de silenciament i invisibilització pel qual una dona és sotmesa al poder del seu home. Aquest procés afecta, primer que res, les paraules, perquè comença en la incomunicació entre els membres de la parella; després, en una espècie de metamorfosi de les dones en autòmates, que obliden les coses quotidianes o es deixen dur pel corrent de la inèrcia. En segon lloc, la necessitat que aquestes dones tenen de fugir, d'alguna manera, d'aquesta opressió psicològica. En el cas d'Isabel, imagina amb delectança i culpa la mort del marit, perquè no és capaç de deixar-lo; en el cas de Judit, la mort que imagina és la seua pròpia, per idèntiques raons. Totes dues protagonistes recorren, també, a un confident extramatrimonial que és un professional (el psiquiatre d'Isabel) o un aficionat (l'herborista-psicoterapeuta de Judit), però que no resol la seua angoixa. Isabel es veu privada de l'amiga que, abans que ella, ha patit les conseqüències d'una separació; Judit ha abandonat totes les persones que l'estimaven per a exiliar-se amb Al.

En tots dos contes, a més, hi ha un document autobiogràfic, una carta, que intenta posar fi a la relació, amb resultats nefastos per a les dues dones víctimes del procés de minorització. En el relat de Barbal, una carta cruel d'Eduard li revela a Isabel la raó de tantes absències i del pou sense remei en què havia caigut la seua relació; en el de Monsó, la carta és de Judit, que en dèsset pàgines enquadernades vessa tot el que no ha dit al seu home en els últims set anys. La primera arriba a la destinatària i trenca el matrimoni, però la deixa sense fill i en una situació precària: és un tracte en què ella no ha tingut, com de costum, veu, i contra el qual no pot rebel·lar-se, per molt injust que siga. Precisament les iniciatives que ha tingut per salvar el matrimoni (demanar ajuda professional, concertar sopars, arreglar-se per a resultar atractiva, etc.) són les que, després, Eduard gira contra ella. La carta de Judit, però, no arriba a ser llegida pel narratari: el paper autobiogràfic s'estavella contra les roques, on un any abans hauria d'haver-se perdut el seu cos. I la tanca per sempre en la gravitació al voltant del marit-menhir. Totes dues dones, doncs, són víctimes d'un procés de degradació del qual no són capaces d'eixir per si mateixes.

Així doncs, i malgrat les diferències que les dues autores exhibeixen en el tractament dels temes esmentats, de l'anàlisi podem deduir uns interessos comuns que giren al voltant de la destrucció de la identitat de personatges femenins víctimes del

domini o de la mediocritat de les seues parelles. El procés de silenciament i invisibilització passa per la idea de la mort i els documents autobiogràfics que contenen els seus drames privats. Dues ficcions, doncs, sobre maneres subtils de silenciar i alienar uns personatges femenins que, en una societat que pretenem avançada, moderna i alliberada, encara pateixen l'opressió del llenguatge patriarcal.

BIBLIOGRAFIA

BARBAL, Maria (1997): "Primavera ingrata", *Ulleres de sol*, Barcelona, La Magrana, p. 5-36.

MONSÓ, Imma (2003): "El pes inert d'un mort", *Millor que no m'ho expliquis*, Barcelona, La Magrana, p. 47-72.

Malika Mokeddem : De l'écriture de l'urgence, à l'écriture engagée

M. Àngels Llorca Tonda
Universitat d'Alacant

Nous allons parler de Malika Mokeddem, une des représentantes de la littérature de femmes maghrébine. Notre objectif est d'analyser les particularités de cette écrivaine du point de vue de sa poétique, mais aussi du point de vue de sa pensée, vis-à-vis de l'Algérie.

Lors d'une interview en 1996, Malika Mokeddem s'exprimait ainsi à propos de deux de ses romans: "Mes deux derniers livres, L'*Interdite* et *Des rêves et des assassins*, sont des livres d'urgence, ceux de la femme d'aujourd'hui rattrapée par les drames de l'histoire... (HELM, 2000 : 31).

À plusieurs reprises, à l'occasion d'autres déclarations de sa part, Malika Mokeddem revient sur cette idée de l'urgence qui l'a poussée à écrire des livres-pamphlets sur l'Algérie, pour dénoncer à un moment donné, les années 90, la situation d'un pays qui souffre la menace terroriste (n'oublions pas que les années 90 —et malheureusement l'actualité récente aussi, avec le terrifiant attentat qui a eu lieu à Alger le 11 décembre 2007— comptent parmi les plus sanglants de l'histoire de l'Algérie: assassinats d'hommes, de femmes, d'enfants, d'intellectuels, auxquels Malika Mokeddem rend hommage dans ses romans). S'il est vrai que le ton et le style "à bout de souffle" (HELM, 2000 : 9) de ces deux romans s'éloigne de la poésie du désert des premiers écrits de l'auteur, la nécessité d'agir vite, qui régit l'écriture de *Des rêves et des assassins*, en particulier, ne masque aucunement les profondeurs de la prose de l'écrivaine. Ainsi, des différentes études sur le roman *Des rêves et des assassins* ont engendré des réflexions érudites et ont rendu à ce roman la place qu'il méritait. Comme exprime Kalid Zekri dans l'article "Violence et silence: *Des rêves et des assassins* de Malika Mokeddem", les préoccupations thématiques du roman occultent l'élaboration esthétique, ce qui a conduit certains critiques à ne considérer que leur aspect contestataire. La dimension poétique de *Des rêves et des assassins*, il faut donc la

chercher dans les événements historiques et référentiels qui soutiennent l'histoire et dans la manière dont ils sont introduits dans la narration. Nous allons donc essayer de mettre en relief cette poétique, propre à Malika Mokeddem. Pour ce faire nous allons explorer parallèlement à *Des rêves et des assassins*, un autre texte de Mokedden, *La transe des insoumis* (2003), sans doute le grand roman de l'écrivaine, qui représente, à notre avis, le couronnement de son esthétique. *La transe des insoumis* est dans la continuité de *Des rêves et des assassins,* à savoir, un roman porteur d'une révolte fondamentale et cathartique de l'écrivaine.

Si on ose définir *La transe des insoumis* comme une continuité de *Des rêves et des assassins,* c'est parce que de nombreux traits les relient. Il faut souligner que la structure de deux histoires se sous-tend sur deux axes: celui de l'objectivité, du référent réel et celui de la subjectivité, du moi intime. La portée autobiographique de deux histoires, plus évidente dans *La transe des insoumis* où l'écrivaine offre aux lecteurs un récit de sa vie, sans voile, permet à l'auteur l'introduction de multiples discours qui ramènent constamment le lecteur de la violence sociopolitique en Algérie, aux réflexions méta littéraires de l'écrivaine.

Dans *Des rêves et des assassins* l'auteur raconte à la première personne l'histoire de Kenza, une jeune femme, née avec l'Indépendance de l'Algérie qui a été arrachée à sa mère, par un père obsédé et violent. Lassée d'une société engoncée dans ses préjugés, son mépris de la femme et hostile à la culture occidentale, elle décide de quitter le pays après avoir fini ses études et pâtir un échec sentimental. Sur les traces de sa mère, elle arrive à Montpellier où elle apprend la terrible souffrance de sa mère. S'ouvrent à elle alors, des nouveaux défis dans une France où l'Algérie est encore très présente.

Dans *La transe des insoumis*, Malika Mokeddem raconte sa propre histoire à partir les deux espaces qui ont marqué son existence: Ici (la France) et Là-bas (l'Algérie). En lisant les deux histoires, on s'adonne que Kenza, l'héroïne de *Des rêves et des assassins* est déjà Malika, la protagoniste de *La transe des insoumis*: elles sont, toutes les deux, femmes et victimes d'une société et d'une tradition qui les opprime:

> Jo he estat sempre contra la tradició. Estic d'acord amb ella quan vibra d'emoció, alimenta l'esperit, enriqueix la memòria. M'hi oposo, la repudio quan s'immobilitza en prohibicions, quan s'erigeix en presó. (MOKEDDEM, 2004 : 22).

Dans de *Des rêves et des assassins* c'est la figure paternelle (un boucher violent obsédé par le sexe) qui s'érige en métaphore de la maladie qui atteint la société

algérienne : société où la femme n'est qu'un morceau de chair dont la seule fonction est la reproductive. Il est intéressant de citer un passage de *Des rêves et des assassins* pour comprendre cette métaphore: un boucher (l'homme) qui manipule la viande à sa façon (la femme), pour après la rejeter :

> [pour le père] seul compte le contact de la chair. Il ne la prépare pas, il s'en empare, la charcute, la pétrit, la malmène. Puis s'en débarrasse en la jetant, en vrac, sur de papier journal. Roule le tout en boule. Le papier s'humecte. Des auréoles brouillent et crèvent les écrits. Mon père fixe ces taches avec une expression d'hilarité silencieuse frisant la démence. Démence qui l'emporte totalement dès qu'une femme franchit le seuil de sa boutique.
>
> Les femmes ne sont que ça pour lui: de la viande. (MOKEDDEM, 1995 : 15).

Ce père qui incarne la Loi et la Morale, ce patriarche autour duquel se rassemble le noyau familial (la belle-mère, les demi-frères) et l'entourage de la narratrice, n'est que l'image de la pathologie sanguinaire qui ravage l'espace social. Ce père qui n'a jamais aimé Kenza et qu'elle n'a jamais aimé, non plus, elle réussit à le vaincre à travers les cris. Kenza parvient à tenir l'horreur à distance à travers les hurlements, car elle sait que le père ne supporte pas les femmes qui élèvent la voix. Kenza, Malika ne sont pas comme les autres femmes soumises à la loi de la tradition, elles osent crier et les échos de ses hurlements résonnent dans les écrits de Mokeddem.

Absente dans *Des rêves et des assassins* (Kenza ne connaîtra pas sa mère qui meurt loin d'elle, à Montpellier) la figure de la mère joue un rôle important dans le deuxième livre qui nous occupe. C'est elle qui représente la tradition, dans ce cas-là, c'est elle qui regrette d'avoir une fille rebelle qui ne répond pas à ses attentes, celles qui condamnent la femme aux travaux ménagers et à faire des enfants. Le vide affectif entre la mère et la fille dans *La transe des insoumis*, est rempli par la figure de la grand-mère. Une grand-mère nomade qui lui apprend la tradition orale et la poésie du désert. Le vide affectif de l'héroïne de *Des rêves et des assassins* sera rempli, à son tour, par une figure masculine, son demi-frère Lamine, malgré les réticences de Kenza. Un trait commun rapproche la grand-mère de *La transe des insoumis* et le personnage de Lamine : issus du milieu familial de deux héroïnes, ils deviennent pendant les années d'enfance et d'adolescence des protagonistes, les seuls bienvenus dans cet univers de solitude où elles restent enfermées. La clé pour rentrer dans ce monde : ils facilitent et acceptent l'accès de Malika et de Kenza au monde de la littérature, que ce soit la culture orale de la grand-mère nomade ou la lecture de L'*étranger*, roman que Lamine offre à Kenza

pour son anniversaire. Image de deux cultures (la nomade et la française) que tant Kenza, comme Malika sont fières de partager.

L'appropriation de la culture de "l'infidèle" français représente un premier pas vers la conquête de la liberté pour nos deux héroïnes: "Apprendre la langue de l'autre, premiers pas vers la singularité. Vers une solitude de plus en plus profonde" (MOKEDDEM, 1995 : 29). Lire, écrire, apprendre dans des lycées où les femmes sont rares, permettent à Kenza et à Malika d'échapper à des lois qui transgressent la tradition et qui ne laissent plus aucun droit aux femmes":

> Et, à chaque rentrée des classes, je découvrais que des pères avaient retiré des Houria, des Nacira et des Djamila de l'école pour les marier de force. [...] Des pères qui brisent l'avenir de leurs propres filles sont capables d'enchaîner toutes les libertés (MOKEDDEM, 1995 : 29).

Le mariage s'impose aux filles, dans une société qui ne leur laisse pas le choix. La narratrice de *La transe des insoumis*, a failli être marié à un parent lointain à quatorze ans, comme elle-même nous le décrit :

> Malgrat la promessa del pare a la directora de l'escola, vaig estar a punt que em casessim a principis de l'estiu passat. Ningú no va trobar indispensable preguntar-me la meva opinió o senzillament informar-me del projecte que era inminent. [...] vaig anar-me'n corrents. Amb molta por. L'escàndol provocat per la meva evasió tingué un efecte inmediat. Qui voldria una noia capaç de fugir, de desprestigiar els homes de la tribu? (MOKEDDEM , 2004 : 119).

Même destin pour Kenza, l'héroïne de *Des Rêves et des assassins* : "Tu es ma fille, toi. Il va falloir que je te trouve un mari qui te brise. Et si tu te rebelles, je boirai ton sang" (MOKEDDEM, 1995 : 57). Mais dans ce cas-là, la cupidité du père et des frères (Kenza leur verse une rente mensuelle, grâce à son travail comme maître-assistante à la faculté des lettres) l'épargne d'un mariage imposé.

Ce défi aux lois imposées de la part de Kenza et de Malika n'est pas sans conséquences. Lors de la célébration du premier novembre, commémoration de l'Indépendance de l'Algérie, l'héroïne de *La transe des insoumis* a failli être frappée parce qu'elle ne portait pas le voile. Dans les années 90, en France, elle reçoit les menaces des intégristes qui condamnent ses écrits et engagements politiques. Kenza est aussi menacé par ses demi-frères devenus intégristes. Tout comme le petit frère de Malika, lui aussi islamiste. Ils sont partout, ceux qui assassinent les hommes, les

femmes, les intellectuels, ceux qui assomment la liberté de ceux qui rêvent d'une autre Algérie, à savoir, un autre monde:

Ainsi, ces deux romans de Mokeddem proposent une fuite:

> [fuire] devant la barbarie de l'Algérie indépendante qui, peu à peu, enténébrait l'esprit des hommes. Des hommes qui maintenant tuent tous les jours. Tuent des innocents. Tuent des enfants. Violent et tuent des adolescentes et des femmes. Tuent l'intelligence, nos différences, la confiance dans le genre humain. Massacrent nos hôtes et menacent les contrées du progrès. Enferment les peuples dans la haine. Souillent l'Islam tolérant de ce pays. Sont le sida de la religion. Les assassins de la foi (MOKEDDEM, 1995 : 81-82).

Cette fuite se dessine d'abord chez nos deux héroïnes, à travers la solitude conquise avec l'insomni par Malika,

> Amb el dret a l'insomni conquereixo també el de tenir un cos per a mi sola, diferent del nucli familiar. La solitud i la lectura seran les úniques llibertats fins a la fi de l'adolescència, fins que vaig marxar del desert (MOKEDDEM, 2004 : 11).

Mais aussi, au sein de l'instruction dans le lycée et l'université. Le savoir devient alors le premier des exils, et les livres qu'elles dévorent les isolent des autres, de leurs familles: "Entre la meua filla i jo sempre hi ha hagut un llibre"(MOKKEDEM, 2004 : 101), ainsi décrit la relation avec sa fille la mère de Mallika, à un journaliste. Cette fuite se matérialise aussi par l'exil volontaire de deux héroïnes, lorsqu'elles décident de venir en France, à Montpellier où elles retrouvent la liberté et se permettent des actes illicites, censurés dans son espace d'origine:

> Je commande una jambon-beurre et un demi. Un de mes rêves se réalise. Un rêve jamias assouvi à Oran. Simplement ça: casser une croute en buvant une bière, seule sur une terrasse. Sans refus. Sans insultes. Sans brutalité d'aucune sorte. Une banalité ici, certes. Pour moi quel bonheur! (MOKEDDEM, 1995: 122).

Mais en France, la problématique de l'immigration et ses dimensions viennent substituer le tracas de l'Algérie,

> A l'época de l'institut, quan vaig triar d'estudiar medicina, durant molt de temps em veia metge dels nòmades. [.... és lluny del desert, en un altre sud, en una ciutat de la Mediterrània, a Montpeller, on he esdevingut metge dels nòmades del meu temps, els immigrants. (MOKEDDEM, 2004 : 115).

Dans *Des rêves et des assassins* c'est à travers le personnage de Slim, un jeune beur, que le discours sur l'immigration fait son apparition.

Pour Kenza, Montpellier ne représente pas le terminus de cette fuite des maux de l'Algérie, elle rêve d'atteindre un désert de neige, le Canada, où pouvoir guérir ses traumatismes algériens et sa rage. Mais, Malika nous apprendra dans *La transe des insoumis* que Kenza-Malika n'ira jamais au Canada. Deux raisons de poids la retiennent d'abord à Paris, puis définitivement à Montpellier: l'amour (elle rencontre Jean-Louis avec qui elle partagera sa vie désormais) et l'urgence d'écrire. L'écriture devient alors une thérapie qui l'aide à guérir sa blessure algérienne : "Escrivint em curo a mi mateixa d'Algèria, de la gangrena afectiva" (MOKEDDEM, 2004 : 61).

L"écriture devient, enfin, la plus grande fuite de l'ecrivaine : "[des de que vaig començar a escriure] no em cal fugir. Des de llavors, l'escriptura és la fugida més gran, és aleshores quan jo tracto d'anar més lluny" (MOKEDDEM, 2004 : 24).

L'envie d'écrire s'impose donc avec urgence chez Malika Mokeddem et définit son esthétique. Ses constants retours en Algérie à travers l'écriture l'engagent à se positionner, en tant que sujet, dans une société, l'algérienne, où la femme demeure, malheureusement, et malgré Malika Mokeddem, encore objet.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

HELM, Y.A, (2000):*Malika Mokeddem, envers et contre tout*, Paris, L'Harmattan.

MOKEDDEM, M., (1995) : *Des rêves et des assassins*, Paris, Grasset.

MOKEDDEM, M., (2004) : *L'angoixa dels rebels*, Lleida, Pagès editors.

ZEKRI, KHALID, (2004): "Violence et silence: *Des rêves et des assassins* de Malika Mokeddem", en *Malika Mokeddem*, Paris, L'Harmattan, col "Autour des écrivains maghrébins".

L'exili d'Anna Murià i la recerca de la nova identitat

M.Lluïsa Lozano Campello
Universitat d'Alacant

Com ja sabem, el 1939, a més de la Guerra Civil espanyola, tingué unes conseqüències derivades que es traduïren en un exili físic i psicològic en molts intel·lectuals de la societat peninsular. Pel que feia als catalans, l'exili suposà un punt i a banda en la trajectòria vital d'aquells que foren obligats a allunyar-se de la seua llar, família, amistats i treballs.

Fou aquesta mena de parèntesi històric el qual haguerren de superar els catalans per intentar refer-se com a individus i professionals. En aquest cas, el verb que destaquem és refer-se com objectiu primordial. Si per als homes ja esdevenia una tasca complicada, per a les dones en representava un fet quasi impossible d'assolir ja que havien de compaginar l'atenció familiar amb la recerca de treballs que els permeteren la subsistència econòmica.

Dins d'aquest grup, situem l'Anna Murià[1] (1904-2002), però ens trobem amb un dilema si hem de posar-li una etiqueta quant a la seua categoria narrativa. Murià fou, per tant, una dona que tractà camps diferents com la literatura, la crítica literària, les traduccions o el periodisme, entre d'altres. Així fins i tot, amb allò que sí podem relacionar Murià, és amb el poeta Agustí Bartra, amb qui es casà i compartí vida i obra durant quaranta-tres anys. Cal fer aquesta apreciació perquè el matrimoni amb Bartra fou l'aspecte més conegut de Murià, és a dir que s'encarregà de fomentar-lo amb la dedicació plena de la seua vida a l'obra del poeta.

Arribats a aquest punt, diré que he triat l'Anna Murià com a exemple de dona que intentà cercar una nova identitat a l'exili per motius diversos. En primer lloc, durant l'exili, sobretot, l'escriptora barcelonina mantingué correspondència amb nombrosos

[1] Professionalment parlant Anna Murià s'inicià en el món de la literatura i el periodisme durant la dècada dels anys trenta. Una prova de les seues incursions és la participació activa a publicacions catalanes com *La Nau*, *La Dona Catalana* o *La Rambla*. Quant a les primeres obres, hem d'esmentar *Joana Mas* (1933) o *La peixera* (1938). Passada la primera joventut, la barcelonina esdevingué una dona que ocupà càrrecs importants de l'època com a redactora al *Diari de Catalunya* o com a responsable de l'Arxiu de Premsa de la Institució de les Lletres Catalanes.

companys i amics com Joaquim Amat-Piniella, Mercè Rodoreda, Joan Junyer, Aurora Bertrana i M. Dolors Orriols, entre d'altres. Però en aquelles en què hem basat la nostra anàlisi, han sigut les dones que, junt amb Murià, visqueren l'allunyament de Catalunya d'una manera particular. Per aquest motiu, podem obtindre una visió col·lectiva de l'exili, però sempre tenint en compte la intimitat de cada persona i les circumstàncies personals.

En segon lloc, hem de posar èmfasi en la relació amb Agustí Bartra que, junt amb el 1939, suposà un punt d'inflexió en la vida de Murià. Per una banda, conegué el poeta en un moment conflictiu, ja que culminava una guerra. Per altra banda, tots dos decidiren marxar cap a Hispanoamericà fins que el 1941, s'establiren a Mèxic. Socialment parlant, a partir d'aquest moment hem de concebre la parella com a nucli individual, ja que Anna Murià canvià les inquietuds i interessos pels del seu home, sempre voluntàriament.

A partir dels anys cinquanta, Murià se centrà plenament en les traduccions, que aportaven diners immediats per a l'economia domèstica, i també en les col·laboracions a revistes de l'exili com *Lletres*. A més, Murià participà en revistes de caire femení, moguda sens dubte per la necessitat de treballar. Però la tasca que la mantingué ocupada durant dèsset anys fou l'elaboració de la *Crònica de la vida d'Agustí Bartra*, que podem considerar com obra capçal de la seua producció tant per la prosa com per l'anàlisi crítica de l'obra del poeta.

En definitiva, durant l'exili, Anna Murià es dedicà, fonamentalment, a explotar el seu aspecte periodístic així com la crítica literària, treballs per als quals sí que es veia capacitada, a diferència de la narrativa. Respecte a aquesta, tan sols s'hi dedicà en els moments lliures i sense cap pretensió de publicació, sinó més bé com a teràpia. És a dir, escrivia per a satisfer uns desigs literaris sobre els quals ella mateixa posava límits.

Per a parlar de l'exili en Anna Murià i les seues corresponsals—que són les que hem triat per establir unes visions particulars d'allò que suposà aquest esdeveniment—, ens hem centrat en les cartes datades en els anys posteriors a la fugida de Catalunya (1939-1960). Finalment, establirem dos punts el primer del qual tractarà les angoixes personals de l'exili. Com a mostra, hem pres com a exemple a Mercè Rodoreda i Aurora Bertrana que, junt amb Anna Murià, ens aporten testimoniatges diferents d'una mateixa experiència. El segon punt, girarà envers els problemes de la reafirmació literària d'Anna Murià, que, en e nostre cas, s'han d'entendre de manera molt particular. Així doncs, Murià no escrivia per a la difusió, sinó més bé pel gust d'escriure. En aquest

sentit, són interessant les cartes intercanviades amb M. Dolors Orriols durant els anys 1950-1955, aproximadament.

1.1. LES ANGOIXES PERSONALS DE L'EXILI

La primera de les corresponsals d'Anna Murià que tractarem és l'escriptora Aurora Bertrana[2] (1957-1958), filla del també escriptor, Prudenci Bertrana. La correspondència entre les dues s'establí durant gairebé un any (1957-1958). Aquesta inicià el contacte amb Murià perquè necessitava ajuda per a publicar a Mèxic davant la impossibilitat de fer-lo a Catalunya per motius de censura. La situació de crisi, afegida a un moment personal de manca productiva, feren que Bertrana prenguera contacte amb Murià, a qui coneixia lleugerament. Pel que fa a la perspectiva que Bertrana tenia de l'exili, la resumim amb la paraula *frustració* perquè les seues obres foren rebutjades per l'entorn intel·lectual de Barcelona.

> Envio una novel·la a un concurs i després de publicar a Madrid que *hi haurà pinyes* entre la meua i una altra que són les millors, van i a última hora me la trauen de la votació. Les coses han arribat a un punt de desvergonyiment i partidisme que jo allí m'hi ofego. Ja hi he perdut una part de la meua salut i si això continua hi deixaré la pell. Per això, amiga Murià, els meus ulls es giren cap a Mèxic. Mèxic i Buenos Aires és la meva darrera esperança com a escriptora (15 d'abril del 1957)[3]

Respecte a la sol·licitud d'ajuda de Bertrana, Murià es mostrà impotent, ja que la situació editorial a Mèxic també estava controlada per la censura del règim franquista. De tota manera, Murià li donà ànims fent-li saber que les noves generacions de catalans coneixeran les seues obres. Podem fer-nos una idea de les intencions d'Anna Murià amb les següents paraules, ja que pretenia fer conscient Bertrana que, malgrat no poguera publicar obres noves, tot allò que havia fet fins ara perduraria a l'exili entre les generacions futures posant com a exemple els seus fills:

> Darrerament hi hem parlat sovint de tu a casa. El meu fill (tinc dos fills, Roger de catorze anys, i Elionor, de nou) és molt aficionat a la lectura i fa poc va comprar el teu llibre *L'illa perduda*, que li agrada molt. Naturalment, jo li he parlat de tu i del teu *Paradisos oceànics*; té

---

[2] Aurora Bertrana s'introduí al món de l'escriptura al voltant dels trenta anys amb *Paradisos Oceànics*. Sempre visqué intensament el gust per la creació i a les seues obres primerenques, es decantà per la representació de móns i cultures exòtiques, conseqüència dels seus viatges. D'aquesta temàtica se'n derivaren obres com *Peikea, princesa caníbal i altres contes oceànics* (1934), *L'illa perduda* (1935) o *Marroc sensual i fanàtic* (1936). La guerra civil produí un canvi temàtic a la seua obra i passà a reflectir el seu estat anímic en obres de tipus social i històric.

[3] Respecte al tractament que atorgarem a la transcripció de les epístoles, hem adaptat l'ortografia al registre estàndard actual. Després d'haver fet l'adequació, hem marcat en cursiva aquelles paraules que, per qualsevol motiu, van estar subratllades pels emissors.

> moltes ganes de llegir-lo i li vaig prometre mirar d'obtenir-lo. Nosaltres desitgem que llegeixi català i conegui els nostres autors (21 d'abril 1957)

Per la seua banda, Murià se sincerà amb Bertrana i li transmeté la seua felicitat perquè l'exili li havia atorgat tot allò que no havia aconseguit a Catalunya: una família i un marit amb un èxit literari que ella vivia de manera pròpia. Però, així fins i tot, la nostra escriptora vivia l'exili amb uns sentiments contradictoris: la felicitat familiar i la llunyania de Catalunya junt amb la impossibilitat de la tornada. Aquest sentiment, es manifesta de la manera següent:

> Què és de la meva vida? Haig de confessar que, individualment, l'exili m'ha estat bé. M'ha donat el marit, els fills, és a dir, la felicitat. Hem anat per aquests móns amb situacions més o menys precàries, hem publicat llibres i hem estat rics en tot menys en diners. Què més podem desitjar? Només una cosa: reveure Catalunya o, almenys, Europa (21 d'abril 1957)

A diferència de la majoria dels exiliats, Murià, a la seua manera, era feliç. Els motius d'aquesta situació tenien a veure, com ja hem esmentat, amb l'estabilitat familiar aconseguida i desitjada després de molts anys. Per la seua part, Bartra havia assolit un èxit gens menyspreable a Mèxic i, posteriorment, als Estats Units, és a dir que, pertot arreu, el nom del poeta s'havia transformat en símbol artístic. Tot plegat, atorgà Murià un estat de satisfacció i realització personal.

La segona de les nostres corresponsals triades és Mercè Rodoreda[4], que mantingué correspondència i amistat amb Anna Murià durant els anys 1940-1956. Mantenia el contacte amb Murià, amb qui tenia una gran amistat des que treballaven a L'Institut de Lletres catalanes. La relació entre les dues s'afermà després a Vila Rosset, refugi francés dels catalans que fugiren de Barcelona. Les dues mantingueren una complicitat motivada per la relació sentimental entre Rodoreda i Armand Obiols. Aquesta relació condicionà Rodoreda quant a la decisió de romandre a Europa quan molts catalans, entre ells Murià, marxaren cap a Hispanoamèrica a la recerca de noves oportunitats. A les cartes, de vegades parlaven en termes d'humor quan s'acusaven l'una a l'altra d'actuar dominades per l'amor, però allò que sembla és que Murià

[4] Mercè Rodoreda (1908-1983) s'inicià en el món literari amb aportacions de contes a diverses revistes. Quan arribà la guerra civil, veié trencada la seua línia productiva a causa de l'exili. La reaparició al món editorial vingué de la mà de *Vint-i-dos contes* (1958), amb els qual guanyà el premi Víctor Català. Com a filla única, Rodoreda tractà de reflectir a les seues obres uns personatges marcats per infanteses solitàries però alhora felices. Quant a la relació amb Anna Murià, es coneguéren a l'Institut de Lletres Catalanes, on treballaren fins a l'esclat de la guerra. Començats els anys quaranta, Rodoreda, que havia iniciat la relació sentimental amb Armand Obiols, s'instal·là a Suïssa, romanent lluny de la seua amiga. Així fins i tot, continuarem la relació per carta durant setze anys

recrimina la seua amiga l'idealisme amb què vivia encara a París i la seua immobilitat productiva:

> Vaig escriure un article i el vaig enviar cap a Buenos Aires. Què et sembla? L'amor no m'ha esguerrat del tot. I quan veurem tot això que tu escrius o vols escriure? Ai, Mercè, que em sembla que estàs més esguerrada tu que jo! Què hi fots a Roissy olorant el lilàs? Embarca't. Vés a veure món! (30 de maig 1946-carta no rebuda per Rodoreda a causa de l'entrada de les tropes alemanyes a París)

La dependència emocional que Rodoreda presentava cap a Armand Obiols, marcà per sempre el caràcter de l'escriptora que, junt a l'amor i la guerra, esdevingué una dona solitària. Per un costat, ou aquest motiu el causant d'aquesta relació de complicitat entre dones i, a més, la comprensió de Murià foren un suport molt gran per a una dona que necessitava una confessora. Per l'altre, la marginació social conseqüència d'una relació amorosa no ben vista, l'exili i les carències diàries, feren de Rodoreda una persona vulnerable però irònica amb la seua situació a Europa: «Treballo fins l'embrutiment per a mal viure. Faig camises de dormir i combinacions per a un magatzem de luxe. Això sí, ho faig magistralment. Tinc una màquina i un maniquí i el meu desig més fervent és veure-ho tot en flames» (1945).

L'acceptació i la perspectiva de la realitat canvia segons la dona. Per un costat, Murià les assumí amb gust—almenys això és el que se'n deriva de les seues paraules—mentre que, per l'altre costat, Rodoreda adoptà un to sarcàstic. Les dues hagueren d'enfrontar-se a treballs allunyats de les seues vocacions literàries i, en el cas de Rodoreda, és comprensible que mostrara una actitud de rebuig, ja que, a causa de la llunyania, no comptava ni amb el suport familiar ni amb la comprensió d'una parella sentimental socialment acceptada[5].

Amb el pas dels anys, la parella Bartra-Murià havia aconseguit grans avanços tant en l'aspecte laboral com familiar. Durant el 1956, Murià ja viatjà als EUA amb l'Agustí Bartra i havia treballat escrivint diferents articles així com també en treballs periodístics. Malgrat tot això, el que li confessà a la seua amiga fou el desig de tornar, encara que tan sols fóra a Europa. Amb el pas del temps, Murià comprengué que la tornada es trobava lluny de les seues expectatives i possibilitats. En aquell moment, doncs, començà a concebre Catalunya i la idea del retorn com una obsessió. El sentiment de desarrelament el localitzem a la carta datada en aquest mateix any, en la

[5] Sobre la relació Rodoreda-Obiols, podeu consultar l'obra de Montserrat Casal (1991), *Mercè Rodoreda. Contra la vida, la literatura*, on trobem una gran quantitat de referències a l'evolució literària de Rodoreda, així com de l'amor existents entre aquesta i Joan Prat (Armand Obiols).

qual Murià escrigué a Rodoreda per a expressar-li l'ansietat i la malenconia nodrides des del primer dia que hagué d'abandonar Barcelona:

> M'ha sorprés que no et trobis bé a Ginebra. Quines coses desagradables t'hi ha passat? Si sabessis com t'envejava perquè hi eres. Fa alguns anys vam fer una gestió, que va fracassar, per anar-hi. No és que tinguem una predilecció per Ginebra; el que volem, desitgem, somniem, és anar a Europa. És com una obsessió. I això que Mèxic, n'estic segura, és el país del món on la vida és més fàcil.

1.2. LA REAFIRMACIÓ LITERÀRIA D'ANNA MURIÀ

El segon punt tracta sobre els problemes de la reafirmació literària d'Anna Murià que, en el nostre cas, s'han d'entendre d'una manera molt particular. Hem vist abans que Murià no escrivia per a difondre la seua obra, sinó més bé pel gust de crear una ficció amb trets d'autobiografia. Podríem afegir, per tant, que utilitzà l'escriptura per a mantindre viu l'amor per la literatura. En aquest sentit, són interessants les cartes enviades a M. Dolors Orriols[6] (1950-1955 *ca.*), amb qui Murià se sincerà respecte a la necessitat d'escriure:

> Constato que coincidim molt en la manera d'apreciar la vida. Jo també estic sempre contenta de la meua sort. El que tinga de desagradable, no ho oblido, ho accepto de bon grat com un preu que em cal pagar per allò que més m'interessa. Perquè crec que és feliç aquell que ha aconseguit que el destí triés per ell de la manera que ell mateix hauria triat.

En aquesta època s'havien produït tota mena de canvis tant de tipus personal com econòmic en la vida de Murià. Per una banda, Bartra havia assolit una importància dins del panorama literari del moment a l'exili. Per l'altra, Murià se sentia satisfeta amb allò que havia aconseguit al llarg de la seua maduresa, sense penedir-se per no haver dedicat més temps a la literatura.

De qualsevol manera, no tot fou satisfacció i plenitud en la vida d'Anna Murià, ja que a la dècada dels cinquanta patí una greu crisi a causa dels moments de solitud als

---

[6] Les cares enviades per M. Dolors Orriols van dirigides al matrimoni Bartra-Murià, però així fins i tot hi ha alguns fragments dedicats en exclusiva a Murià. Orriols i aquesta, malgrat que no tenien una relació estreta d'amistat, s'agermanaren gràcies a moltes trets en comú. Quant al cas particular de M. Dolors Orriols, a més de la seua vocació literària, destacà també al món de les arts plàstiques. Aquest, podia ser un dels motius pel qual carregà la seua escriptura amb descripcions molt detallistes del paisatge. Altres èxits que podem atribuir a Orriols com a dona i crítica d'art fou la participació en l'aixecament del Museu d'Art Contemporani de Barcelona, del qual fou directora adjunta. Literàriament, compongué obres com *Cavalcades* (1949), *Retorn a la vall* (1950) o *El riu i els inconscients* (1990). La seua darrera obra més important quan al valor testimonial fou *Escampar la boira* (2003). Respecte als contactes epistolars amb Murià i Bartra, s'estengueren durant sis anys en els quals s'inicià un moment crític i decisiu en la vida de la parella: el viatge cap als EUA, on visqueren un any gràcies a un treball atorgat a Bartra per la Fundació Guggenheim.

quals s'enfrontava. En aquest estat d'ànim tingué molt a veure el viatge cap a Nord-Amèrica perquè el treball mantenia Bartra molt atrafegat i a Murià molt sola. A més del treball de taula i cadira a casa, Bartra havia de realitzar altres tasques com conferències, visites a museus, etc. Aquestes activitats no eren molt freqüents, però unides a la solitud i rutines familiars de Murià, desembocaren en un estat de nervis quasi paranoic. L'ansietat s'agreujava quan havia de romandre a l'hotel sola, amb els filla i sense poder acompanyar el seu home. La crisi entre la parella es presentava com a fet imminent, malgrat que Murià no volia descobrir el seu estat per si de cas arribava a perjudicar el treball del poeta. Molt humilment, Murià va fer aquestes declaracions a la *Crònica de la vida d'Agustí Bartra* (1967: 181), on assenyalava la importància de mantindre's íntegra en tot moment perquè era l'esposa del Bartra:

> Però que importen, podríem dir, els nervis, les decepcions i l'estat d'ànim d'una dona? Totes les dones tenen nerviosismes i mals humors. Això no obstant, sí que importen, ara, perquè aquesta dona, amb desagradables moments d'exasperació com totes, queixosa com totes (l'única diferència amb la majoria era que rara vegada expressava exteriorment les queixes), era la companya d'Agustí Bartra, i tot allò repercutia en ell.

L'educació rebuda per Murià li havia ensenyat quin era el paper de la dona davant la societat i el matrimoni. En aquest sentit, sabia que havia de controlar qualsevol signe de feblesa que, d'una o d'altra manera, podien influir negativament en el poeta i conseqüentment, en la seua obra. Per aquestos motius, decidí mantindre's al marge sense fer públic el seu estat anímic simplement, perquè per a ella no era una qüestió important.

Com a dona i escriptora es culpabilitzava davant de qualsevol situació de malestar del poeta i buscava l'origen en la seua condició femenina. Com a dona, sabia que comptava amb defectes típicament de dones atorgats i inculcats des de la joventut. Murià es caracteritzà, entre altres coses, per haver mostrat unes aptituds poc convencionals en una dona de la seua generació, professionalment parlant. Però, així com hem assenyalant anteriorment, l'educació tradicional l'havia determinada profundament i, una vegada més a la *Crònica* (MURIÀ 1967: 86), trobem el testimoniatge d'aquesta situació:

> Estimar un home, volia dir posar-lo per damunt de tot; havia d'estar, doncs, molt més alt que jo. L'amor d'un home és absorbent i vol la prioritat d'una dona. jo també tenia activitats personals, interessos i ambicions; només podia renunciar-hi si l'home valgués el sacrifici. L'havia trobat, per fi, aquell a qui immolaria amb goig tot el que havia estat jo fins aleshores.

Aquesta situació de *submissió* voluntària de Murià cap al seu home, era prou coneguda socialment. Molts amics de la parella se'n adonaven d'això i li feien saber el seu parer al respecte. Per exemple, l'escriptor Joaquim Amat-Piniella li dedicà unes paraules de lloança a una carta datada el 1958. La declaració que veurem a continuació, de Piniella sobre la *Crònica de la vida d'Agustí Bartra*, reflecteix els motius pels quals la nostra escriptora optà per la passivitat literària durant l'exili. A més, els dubtes de Murià a l'hora de considerar positivament la seua obra, queden rebutjats per Piniella, qui veié en la seua obra una escriptora excepcional:

> He trobat, després, una crònica d'Anna (dissortadament, només fragments) que ja no m'ha emocionat solament en els punts a què m'he referit abans, sinó de llarg a llarg. És molt bo, molt bo, el que heu escrit, amiga Murià. Al poeta li ha fet molt bé el vostre amor, però també d'ell heu rebut, en justa correspondència, una càrrega de tendresa impressionant a l'hora de donar forma literària a aquestes memòries íntimes. La vostra abnegació en esborrar-vos rera la personalitat a què heu consagrat la vostra vida, la simplicitat amb què anoteu els detalls, insignificants en aparença alguns d'ells, però sempre plens de força i d'esma literària, i la contenció elegant en els moments transcendentals, en fan un document colpidor i de primer ordre.

2. CONCLUSIONS

A priori, comprovem que l'exili fou positiu per a Murià en tant que li donà els fills, l'amor i la convivència amb Bartra. Però així fins i tot, la llunyania de la terra sempre estigué present i s'accentuà amb el pas dels anys. Podríem concloure en aquest moment assenyalant que en la recerca de la nova identitat d'Anna Murià durant l'exili, tingueren a veure factors diversos com la seua condició de dona, escriptora i esposa d'Agustí Bartra. A més del patriarcat literari, Murià es veié condicionada artísticament per motius tan personals com l'amor, la família o les carències literàries, les quals sempre va reiterar per a defensar-se de la seua passivitat narrativa.

Com a problema principal, Murià concebia la manca de formació literària com un dels motius pels quals no continuà més profundament en el camí que havia iniciat en la joventut respecte a la narrativa. Però no tot fou negatiu a l'exili pel que feia a la creació de l'escriptora—no oblidem els treballs periodístics a diferents publicacions mexicanes, ja que durant aquestos anys havia aprés de la perfecció lingüística i de l'autoexigència del seu home, assolint una gran maduresa literària.

Així doncs, el seu paper de mare i esposa, i la situació precària dels catalans a l'exili, no li permetia la dedicació plena a la narrativa o a la crítica literària. De qualsevol manera, amb la correspondència pogué mantindre els vincles afectius i professionals amb companys i amics. En definitiva, no podem dir que l'exili

esdevinguera per a Anna Murià un parèntesi negatiu en la seua vida, sinó que, concretament, li obrí portes noves per a retrobar-se a ella mateixa, encara que això l'obligara a deixar de banda la seua producció.

BIBLIOGRAFIA

AULET, Jaume (1998): «Anna Murià, entre l'exili i el retorn», en *Serra d´Or*, num. 467, ps. 43-47.

BACARDÍ, Montserrat (2004): *Anna Murià. El vici d'escriure*, Terrassa, Pòrtic.

BEL, Joana (2004): *Àlbum. M. Dolors Orriols*, Barcelona, Pen Català.

BONNÍN, Catalina (2003): *Aurora Bertrana. L'aventura d'una vida*, Dip. De Girona, Col. Josep Pla.

CASAL I COURTURIER, Montserrat (1991): *Mercè Rodoreda. Contra la vida, la literatura,* Barcelona, ed. 62.

CHORDÀ, Marí (1984): *Cartes a l'Anna Murià (1939-1956)*, Barcelona, laSal.

GRIFELL, Quirze (1992): *Anna Murià. Àlbum de records*, Argentona, l'Aixernador.

MURIÀ, Anna (1986): *Crònica de la vida d'Agustí Bartra*, Barcelona, laSal.

A. Bertrana i F. Mernissi: una doble perspectiva literària de la dona musulmana

Isabel Marcillas Piquer
Universitat d'Alacant

> «Hi ha dones que, essent dones, solament tenen aquesta gran excepcionalitat: d'ésser dones i prou.»
>
> F. TRABAL. *Era una dona com les altres*.

Va ser pels volts dels anys vint i trenta que a Catalunya es visqué un interès creixent per apropar-se a les cultures orientals. Gairebé es pot parlar d'una moda europea que propagava la curiositat per tot allò que es considerava exòtic i que, per tant, comportava uns costums, uns gustos, unes tradicions diferents a les nostres.[1]

Durant els inicis del segle XX, la figura del viatger esdevé habitual, bé per motius comercials, bé por motius relacionats amb professions més liberals, com ara el periodisme, bé per complementar una formació cosmopolita, o bé, simplement amb la intenció de viure una aventura. Vull fer notar amb això que l'home europeu en general viatjava a l'encontre d'aquelles cultures que implicaven una visió de l'exòtic.

Pel que fa al terme *exòtic* hem de relacionar-lo amb la llunyania i, en conseqüència, amb tot allò que no ens resulta comú, que es distancia de la pròpia manera d'entendre la realitat i que, per tant, el viatger observa amb una mirada atenta, fins i tot, podríem dir-ne que meravellada. Parlem, doncs, d'una època en què el fenomen del viatge es trobava envoltat d'una aurèola de *glamour* que propiciava l'interès creixent de periodistes i d'escriptors catalans.

Sense cap ànim d'endinsar-me en el tema del sexisme en el llenguatge, faig notar que, en un principi, només he emprat el mot *escriptors* i no *escriptores*, cosa que em permet plantejar quina és la posició de la dona escriptora en aquesta moda viatgera que inaugura el segle XX.

---

[1] Per a un estudi més aprofundit sobre la recepció a Catalunya de la moda europea per l'exotisme podeu consultar Marta Vallverdú, "Visions de l'Orient a la Catalunya d'entreguerres (1918-1938)", *Revista de Catalunya*, 136 (Nova Etapa, gener 1999), Barcelona, 1999.

Els testimonis literaris de les experiències viatgeres viscudes per dones no són inexistents, tot i que realment escassos. Dins del marc de la literatura catalana, trobem, per exemple, el cas de Maria-Antònia Salvà, qui, el 1907, realitzà un viatge de peregrinació a Terra Santa, acompanyada d'un cercle d'amics entre els quals es comptava Miquel Costa i Llobera. Arran d'aquest viatge, Maria-Antònia redactà un quadern on, amb estil dietarístic, deixà constància dels llocs visitats i de les impressions que aquestes visites li produïren. Amb tot, Salvà no publicà el seu *Viatge a Orient* ja que en aquells moments començava a ser coneguda com a poetessa i considerà més convenient la publicació dels treballs d'aquest altre gènere literari. És interessant l'esment d'aquesta obra perquè el *Viatge a Orient* inaugura la tradició catalana femenina del llibre de viatges (Julià; 1998: 15). En el catàleg de llibres catalans editats al llarg de la primera meitat del segle XX, –inventari portat a terme per Joan de Déu Domènech–, només hi consten 12 dones dels 183 autors inventariats, entre ells Aurora Bertrana, M. Teresa Vernet o Carme Monturiol, totes tres posteriors a Salvà.[2] Aquest fet constata el lent accés de la dona a aquells terrenys que fins aleshores es consideraven d'àmbit exclusivament masculí i constata també la modernitat d'Aurora Bertrana, una de les dues autores l'obra de la qual és objecte d'aquest estudi.

Tornem ara, però, al concepte d'exotisme que estàvem analitzant. Un cop acceptat el fet que la noció d'exòtic implica l'apropament a una cultura llunyana i que implica al mateix temps la sensació de meravella, d'encís, per part de qui realitza aquest apropament, és convenient matisar que l'acció de viatjar comporta per al viatger, home o dona, un posicionament diferent a aquell que ocupava abans d'endinsar-se en la cultura aliena.[3] A més, la visió que n'oferirà, no pot correspondre's a aquella que percep un integrant de la cultura que acull al viatger. Això exactament és el que s'esdevé mitjançant la comparació de les dues obres que ací analitzarem, *El Marroc sensual i fanàtic* i *Somnis de l'harem*: l'escriptora que viatja al Marroc no té la mateixa percepció de la cultura que aquella que hi ha viscut immersa. El viatge s'erigeix, doncs, com una etapa procliu a la reflexió, a l'assimilació de nous models de vida i, per tant, esdevé una etapa adequada per a la creació literària.

En el cas d'Aurora Bertrana, en la introducció del seu llibre *El Marroc sensual i fanàtic*, ella mateixa afirma que es tracta d'un llibre no «de viatges sinó d'impressions

---

[2] Vegeu Joan de Déu Domènech, *Mirant enfora. Cent anys de llibres de viatges en català*, Barcelona Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1995.
[3] Aquest aspecte és tractat per Milagros Rivera, *Textos i espacios de mujeres*, Barcelona, Icaria, 1990.

viatgeres».[4] Pel que a això respecta, transcric una reflexió d'Enric Bou que fa referència a reportatges o articles sorgits a partir de l'experiència viatgera. Per a Bou es tracta de

> impressions calidoscòpiques que es fixen en experiències concretes a partir del fil conductor que marca l'interés que els ha fet allunyar-se de casa. La pròpia experiència del viatge, una *tranche de vie*, intervé en la disposició del text. L'aventura del viatge es caracteritza per la capacitat que té de generar necessitat i sentit. La singularitat de l'experiència condiciona les particularitats del text. Perquè el viatge té un començament i un final molt més marcat que en d'altres experiències. És com una illa en la vida que determina l'inici i el final d'acord amb unes normes pròpies.[5]

El viatge d'Aurora Bertrana al Marroc tenia un objectiu concret: escriure unes cròniques sobre aquell país que s'havien de publicar a *La Publicitat*, tot i que posteriorment esdevingueren el material amb què elaborà el seu llibre *El Marroc sensual i fanàtic*. Per acomplir aquest objectiu, Bertrana no dubtà el 1935 a viatjar-hi sola, malgrat la recança amb què, en difondre la notícia, la increparen amics i coneguts. Potser per això, l'escriptora catalana considerà necessària la "justificació" que prologa el seu llibre d'impressions viatgeres i on dóna compte dels objectius del text:

> Totes les meves pretensions literàries es limiten a la pintura dels paisatges i dels monuments vistos pels meus ulls profans, curiosos i àvids de viatgera inlassable, i a la descripció dels tipus que s'han creuat al meu camí, dibuixats a través de les meves reaccions sentimentals i intel·lectuals. (pàg. 20)

Bertrana, però, no es limita a analitzar els tipus que es creuen en la seua aventura viatgera, sinó que sent un interès particular per tot allò que concerneix a la dona marroquina i afirma: «Per atansar-me al món marroquí, per albirar ni que fos enmig boires l'ànima femenina musulmana, jo hauria fet qualsevol sacrifici» (pàg. 27). És mitjançant aquest desig de coneixement de la realitat social viscuda per éssers humans que comparteixen el mateix gènere, que Aurora Bertrana presenta un ventall de dones musulmanes, això sí, sempre des del prisma de la intel·lectual que s'apropa a allò desconegut amb una avidesa i amb una curiositat accentuades pel fet de pertànyer a la cultura occidental. L'autora catalana no s'està de comentar la impressió que la seua presència causava entre els membres de la societat d'acollida i diu així:

> Per al musulmà corrent, una dona carregada d'uns estris tan poc femenins com estilogràfica, papers i kòdak, que mostra, impúdica, cames, braços i cara, que beu cervesa i que freqüenta homes,

---

[4] A partir d'ara, quan al·ludiré al *Marroc sensual i fanàtic*, d'Aurora Bertrana, faré referència a l'edició de Barcelona, Columna, 2000.

[5] Vegeu Enric Bou (1997), "L'art del viatger: el cas de Josep Pla", *L'Aiguadolç*, núm. 23, Primavera 1997, Dénia, pàg. 17.

és capaç de qualsevol cosa. Les possibilitats malfactores, diablesques, desorientadores i perilloses d'aquesta desvergonyida fembra li semblen incalculables.

Amb tot, ell no desdirà mai de la seva dignitat musulmana; s'acontentarà d'amarar l'escriptora d'un olímpic menyspreu. (pàg. 18).

Sabem ja quines eren les intencions de la periodista catalana en viatjar al Marroc i sabem així mateix, tot i que siga de manera supèrflua, quines eren les circumstàncies a què s'enfrontà.

La situació des de la qual va ser escrit *Somnis de l'harem* és ben bé una altra. *Somnis de l'harem* és també un llibre de caràcter autobiogràfic. Fàtima Mernissi va nàixer a Fes el 1940, just a l'època en què, poc més poc menys, Aurora Bertrana hi viatjà. Així, doncs, l'autora catalana prenia notes de les vivències que li suggerien o mostraven dones que podien trobar-se en les mateixes circumstàncies que aquelles que conformen l'entramat familiar que Fàtima Mernissi literaturitza per als seus lectors. *Somnis de l'harem*, però, no està format per notes ràpides, per impressions ressenyades sota l'encís i la curiositat que desvetllen les coses noves. Mernissi escriu des de la maduresa i la perspectiva d'una dona que va aconseguir transcendir les fronteres de l'harem familiar i atènyer el món dels estudis, de la intel·lectualitat, com a psicòloga que treballa a la Universitat Mohammed V a Rabat.

La visió que Mernissi aporta amb referència a la dona musulmana és, doncs, una visió literaturitzada i condicionada per l'experiència pròpia, per l'afecte i, com no, pel pas dels temps que, d'alguna manera, modifica els records, potenciant-ne uns i matisant-ne o esborrant-ne d'altres. És així com Bertrana i Mernissi ofereixen amb els seus escrits una visió calidoscòpica de la dona musulmana, diferenciada però també complementària, més positiva o més negativa segons els valors que, per raons culturals, prenguen rellevància per a les escriptores, tenint en compte que l'Orient ha suposat i suposa, per a la cultura europea, la representació de la identitat aliena al món occidental.

Abans de continuar potser resulte interessant destacar el fet que parlem de dones que escriuen sobre dones. Virginia Wolf, en el seu assaig *Una habitació pròpia* (*A Room of One's Own*, 1928), ja va descriure aquesta situació com a habitual, justificant-la perquè aquesta literatura pretén destacar la visió del món des de l'òptica femenina. La dona busca el refermament de la pròpia identitat, la constitució d'un jo femení que, en el cas d'Aurora Bertrana es construeix a partir de l'assimilació de la diferència cultural que basteix la vida de les dones del Marroc i, en el cas de Fatima Mernissi, es consolida a partir de l'anàlisi de les vivències pròpies i d'aquelles que han donat cos a l'entramat

familiar, ubicat en un harem marroquí que pervivia durant les primeres dècades del segle XX.

Tot i que com afirma Horst Hina (1995: 121), fer-se una imatge aprofundida de l'home, dins de la literatura escrita per dones, pressuposa un jo femení sòlidament constituït, Aurora Bertrana, en el seu *Marroc sensual i fanàtic* construeix, mitjançant la literaturització de les pròpies experiències viatgeres, un imaginari masculí sense el qual la posició de la dona marroquina distaria molt d'ésser com és. En aquest sentit també podem parlar de la modernitat d'Aurora Bertrana qui, amb el seu periple viatger, amb la inclusió de la seua persona dins la literaturització dels fets viscuts al Marroc, sembla posar en voga una redistribució dels valors de la masculinitat. Així, Bertrana, amb el paper de periodista i de dona intel·lectual occidental de principis del XX reclama amb èxit una identificació entre els rols d'ambdós sexes, motiu pel qual a l'autora catalana se li obrin les portes dels àmbits que habitualment són vedats a les dones al Marroc; es tracta però, d'una mena d'androginisme que no suposa en cap cas una igualació identitària entre home i dona.

Centrem-nos ara, sense més preàmbuls, en els personatges femenins que ens ofereixen les autores proposades, sempre, però, tenint en compte que es tracta de personatges extrets de la realitat viscuda per ambdues autores, de manera que hem de considerar que els desitjos i les frustracions narrades són equiparables als anhels i a les dificultats de qualsevol dona marroquina de les primeres dècades del segle XX.

El fet de parlar de dona musulmana durant aquesta època comporta sens dubte parlar d' harems, ja siguen aquests enfocats des d'una perspectiva occidental o aquella que ofereixen els mateixos testimonis orientals.

Amb *Somnis de l'harem* el lector gaudeix del privilegi d'apropar-se als harems a través de la mirada i dels records d'una dona que hi passà la infantesa. El primer record que Mernissi explicita amb referència a l'harem és el *hudud* o frontera sagrada. Per a un musulmà, educació significa conèixer el *hudud*; «la frontera és a la imaginació del poderós» (pàg. 10) diu Mernissi,[6] i aquesta afirmació adquireix una doble referencialitat, ja que serveix per a al·ludir tant a les fronteres geogràfiques divisòries del Marroc com a les fronteres dels harems que impedien les dones relacionar-se amb l'exterior.[7]

---

[6] D'ací en avant, quan parle d'aquesta obra de Fatima Mernissi, faré referència a *Somnis de l'harem*, Barcelona, Columna, 2000.

[7] De la mateixa manera que ho ha fet Fatima Mernissi al seu llibre *Somnis de l'harem*, considere convenient introduir la distinció entre les dues menes d'harems existents: els harems imperials i els harems domèstics. Els harems imperials van aparèixer amb les conquestes territorials i l'acumulació de

Malgrat tot, Mernissi reconeix que va viure una infància feliç perquè les fronteres que l'envoltaven eren clares com el cristall i quan s'asseia al pati i mirava cap al cel, allò li semblava una experiència aclaparadora. La porta de la casa de Mernissi era un *hudud*, «una frontera definida perquè calia un permís per entrar-hi o per sortir-ne. Cada moviment havia de tenir una justificació i el simple fet d'arribar a la porta exigia tot un procediment». La porta «Separava l'harem de les dones dels estranys que caminaven pel carrer. (L'honor i el prestigi de l'oncle depenien d'aquesta separació, segons ens deien.) Els nens podien travessar el llindar si els seus pares ho permetien, però les dones adultes no» (pàg. 26). De la permanència de les dones dins les fronteres de l'harem es pot concretar la importància de l'espai com a delimitador de la funció social de l'individu que l'ocupa.

D'altra banda, un descobriment interessant que fa Mernissi ja en la seua infantesa és la possibilitat de ser poderós però, al mateix temps, presoner d'una frontera, perquè aquells éssers, suposadament lliures, que creen fronteres, ho fan justament pel fet que tenen por. Aquesta afirmació ens permet de relacionar l'existència tradicional dels harems amb la por que els homes senten cap a la possibilitat que les dones desenvolupen la pròpia individualitat.[8]

Com a conseqüència de viure una existència delimitada per fronteres, Fatima, de petita, sentia por quan visitava Iasmina, l'àvia materna. Iasmina vivia també en un harem, es tractava, però, d'una bonica granja a l'aire lliure. L'absència de fronteres

---

riqueses de les dinasties imperials musulmanes que començaren al segle VII amb els omeies i acabaren amb els otomans, quan el 1909 els poders occidentals van desmantellar l'harem del sultà Abd el-Hamid II. És aquest tipus d'harem el que ha fascinat l'home occidental. Es tractava dels rics palaus plens de dones vestides amb sumptuositat, reclinades mandrosament i amb esclaus a les seues ordres mentre els eunucs en vigilaven les portes.

Contràriament a això, l'harem domèstic és aquell que va continuar existint després del 1909, quan els territoris musulmans van ser ocupats i colonitzats. Aquests harems, com explica Fatima Mernissi, tenen una forta dimensió burgesa i cap dimensió eròtica remarcable. Es tracta d'harems familiars en els quals els homes vivien juntament amb els fills i les seues esposes, unien les seus recursos de manera que les dones s'abstingueren d'eixir. Mernissi concreta que, per tant, «un harem no és la poligàmia, sinó el desig de l'home de recluir les seves dones, i el desig de mantenir unida una gran família en lloc de dividir-la en unitats nuclears» (pàg. 38).

[8] Amb referència a això, i per tal de comprendre millor l'existència de fronteres, i en conseqüència d'harems, cal esmentar el fet que l'ideal islàmic de la bellesa femenina és l'obediència, el silenci i la quietud, és a dir, la inèrcia i la passivitat (SABBAH, 1984). La desobediència de les dones en el món musulmà és temuda perquè implica l'expressió d'una psicologia individualista, cosa contrària als objectius de la societat musulmana, encaminada a assegurar la supervivència del grup i no de l'individu en particular. Com a conseqüència d'això la societat patriarcal decideix reprimir l'individualisme femení en favor del col·lectiu. La dona, en l'ordre musulmà, queda identificada amb l'encarnació de les passions indisciplinades, però, ben mirat, no ha sigut així també en la tradició cristiana des que Eva va esdevenir la culpable de la pèrdua del paradís?

Fatima Mernissi amplia el tema de l'obediència de la dona musulmana en el seu llibre *El poder olvidado. Las mujeres ante un islam en cambio*. (1996).

materials de la granja causava inseguretat en la jove, acostumada a la sobreprotecció que oferia el món clos de l'harem. Heus ací, doncs, la importància de l'espai ocupat habitualment per la dona, ja que aquest espai acaba configurant no solament el seu àmbit de desenvolupament físic, sinó també determinant-ne el comportament posterior un cop la dona aconsegueix eixir a l'exterior.

Reprenem ara el text d'Aurora Bertrana i vegem com s'ocupa també de les fronteres delimitadores dels harems i, per tant, delimitadores de la vida social de les dones musulmanes. Així, Bertrana narra, tant en el seu llibre *El Marroc sensual i fanàtic* com en les *Memòries*, l'experiència viscuda quan un ministre musulmà la va convidar a compartir un àpat amb ell i amb una sèrie de personalitats del món polític i intel·lectual àrab. Dona, enmig de tot d'homes, no pot evitar dirigir mirades encuriosides cap a les altes finestres enreixades que s'obrin sobre el pati central i que separen el món exterior dels homes del món reclòs de les dones, embolcallades en els seus blancs haics. La periodista és convidada a visitar l'harem i per tal d'arribar-hi ha de travessar un pati, pujar una escala i eixir a una nova galeria on, encara, una nova porta separa el món masculí del món femení, el lloc sagrat. Bertrana descriu el panorama que s'ofereix als seus ulls en poques paraules:

> Aplegades per terra, en matalassos setinats, les dones bevien te i menjaven llaminadures. [...] N'hi havia de joves i de velles, de lletges i de boniques, de blanques i de negres, de lliures i d'esclaves. Formaven un grup virolat i atraient. Lluïen rics caftans de setí, túniques de mussolina, cinyells i babutxes brodats. Llurs testes i braços apareixien guarnits d'or i de pedreria. (pag.54)

Sens dubte, als ulls d'aurora Bertrana, aquest és un ambient sensual on les dones són tractades com a objectes de luxe, en contrapartida, però, resten mancades de llibertat de moviment, de llibertat d'actuació i, per tant, la mandra s'apodera del seu cos i, fins i tot, del seu esperit. M'ha semblat adient consultar les *Memòries* de l'escriptora catalana per si aquestes pogueren aportar alguna idea personal al voltant de la visió de les dones musulmanes en l'harem. La tasca no ha estat en va perquè hi afig un comentari que m'ha semblat interessant:

> Un harem! Ja n'he vistos dos o tres. Sé que és el lloc on els moros tanquen la femellada. A vegades hi ha la mare, la muller, les germanes, les filles i les concubines, i també les serventes. No és aquell lloc ple de misteri que desperta la morbosa curiositat dels europeus. És la casa, la família, la llar més o menys confortable on l'home benestant té cura d'un grapat de dones inútils, els assegura el menjar i el sostre sense demanar-los gran cosa. En resum, no difereix, no diferia gaire ara fa trenta anys, de moltes llars peninsulars encara patriarcals, on, llevat de la concubina –aquesta, el burgès peninsular la mantenia a part– , vivien tres generacions de femelles que no

sempre romanien tancades amb clau, però que només sortien per anar a missa i a les quaranta hores.[9]

És lícit afirmar que la comparació entre els harems àrabs i algunes llars peninsulars de la dècada dels quaranta, resulta ben agosarada, al temps que equipara la situació de la dona musulmana a la de la dona peninsular: dues cultures diferents que, per a Bertrana, participen del tret comú de sotmetre el sexe femení a l'aïllament social i cultural. La periodista deixa ben clara quina és la diferència entre els occidentals i els orientals; aquests últims es permeten de fer conviure les esposes legítimes amb les concubines i és aquest fet, d'ordre sexual, el que fereix la sensibilitat dels occidentals, el que els amara de morbositat perquè s'allunya de la moralitat que ells prediquen i, massa sovint, no practiquen. Això de banda, la comparació de Bertrana no està desencertada des del punt de vista que la dona peninsular, tot i no trobar-se tancada amb clau, també s'enfronta als *hududs* o fronteres: aquelles imposades per unes normes socials obsoletes i patriarcals que no tenien en compte els valors morals, socials i intel·lectuals que la dona podia aportar al seu entorn. Cal remarcar també que, de les paraules de l'escriptora catalana, podem deduir un cert menyspreu cap a les dones que viuen aquesta situació, ja que les qualifica com a «un grapat de dones inútils». Ara bé, l'expressió sembla no dirigir-se tant a la dona musulmana en concret com a tota dona incapaç de guanyar-se el menjar i el sostre per ella mateixa.

En contrapartida, Fatima Mernissi no considera en cap moment les dones que habiten l'harem familiar com a inútils. Més aviat ben bé al contrari, cerca en cadascuna d'elles aquell valor que la fa útil per a la comunitat, si més no, per a la comunitat de dones obligades socioculturalment a conviure.

La mare de Fatima esdevé un dels referents clau en l'educació de la jove, que es converteix en una dona lliure i emancipada del poder d'una societat en extrem patriarcal que oprimeix el lliure desenvolupament de la personalitat femenina. Entre altres "proeses" de la mare, Fatima recorda que, quan ella va néixer es va entestar que els parents celebraren per ella els mateixos rituals que pel seu cosí Samir, nascut una hora abans. Sa mare rebutjava la superioritat mascla i la considerava una bestiesa i una pràctica totalment antimusulmana, tot emparant-se en l'afirmació que Al·là havia fet a tots per igual. A més, de ben xiqueta, la mare també l'aconsellava de rebel·lar-se quan fos necessari: «– Has d'aprendre a cridar i protestar, igual que vas aprendre a caminar i parlar. Plorar quan algú abusa de tu és com demanar-ne més» (pàg. 17).

---

[9] Vegeu Aurora Bertrana, *Memòries fins al 1935*, Barcelona, Editorial Pòrtic, 1973, pàg. 818.

D'altra banda, la mare de Fatima Mernissi és qui primer la fa reflexionar sobre el valor de les paraules i el poder que aquestes poden arribar a tenir en els altres. Exemplifica aquestes afirmacions amb la història de Xahrazad que va contar contes al seu marit Xahriar durant un miler de nits, fins que aquest va renunciar al seu hàbit de tallar el cap a les dones.

Així doncs, Fatima descobreix que la paraula per a la dona musulmana, mancada de llibertat d'actuació, esdevé una eina clau per a la pròpia supervivència, un element d'apropament als altres, de coneixement i descobriment d'altres mons que s'erigeixen més enllà dels *hududs*.

Encara en la seua vida adulta, Mernissi ha continuat retent homenatge al valor de les paraules i, en el seu llibre *El poder olvidado. Las mujeres ante un islam en cambio*, afirma que l'escriptura és una extraordinària possibilitat per a algú que està aïllat, menyspreat i exclòs del poder de decisió, de crear-se un petit espai per a dialogar amb ell mateix primer i amb el seu entorn, després. La necessitat de la dona de forjar-se una imatge mitjançant la paraula i l'escriptura reafirma el fet que la literatura, amb més o menys component ficcional, s'erigeix com a instrument de definició identitària que permetrà les dones reforçar l'autoconeixement. Aquest valor concedit a l'ús de la paraula contrasta àvidament amb el silenci, moltes vegades imperant a la vida de les dones dins l'harem.

Així, la mare de Mernissi es preguntava sovint quin devia ser el color del matí en els carrers deserts i silenciosos, però ningú no li responia perquè, com indica Fatima, en un harem, les preguntes no es fan necessàriament per a aconseguir respostes, sinó simplement per a entendre què és el que passa en l'interior d'un mateix. D'aquesta manera, paraula i silenci semblen contraposar-se en la vida d'aquestes dones, tot i que simplement representen la cara i la creu de la recerca i dels anhels d'uns éssers mancats de llibertat perquè, entre d'altres coses, «vagarejar lliurement pels carrers era el somni de totes les dones» (pàg. 27).

Però si la mare fou una figura clau en l'educació de la jove Fatima, també ho fou Iasmina, l'àvia materna. Iasmina opina que, tot i ser dona, cal desenvolupar una personalitat forta i recomana a la mare de Fatima que fomente en la filla la capacitat de sentir-se responsable dels altres, encara que siga dels més petits, perquè si descobreix com protegir-los podrà utilitzar aquesta habilitat per a ella mateixa. L'àvia és, doncs, conscient de la necessitat de la dona de fer-se forta, de conrear una personalitat pròpia més enllà de les fronteres tradicionalment establertes.

La tia Habiba és la representat del *hanan*, una qualitat emocional marroquina difícilment traduïble en paraules però que es pot identificar amb una tendresa espontània. A més, però, de la tendresa incondicional, Habiba posseïa també la qualitat de saber contar històries i de fer gaudir el seu públic femení i d'infants en contar-les. La tia Habiba sabia parlar de nit, això era important per a la comunitat que romania tancada a l'harem perquè l'ajudava a somniar, a imaginar paisatges llunyans i a conèixer noves gents. En ocasions especials, Habiba explicava el conte de «La dona amb ales», una dona que podia fugir volant pel pati sempre que volia. Les dones s'excitaven amb aquest conte i també desitjaven posseir unes ales que les ajudaren a acomplir els seus anhels de llibertat. La transmissió de la paraula es convertia així, una vegada més, en una taula de salvació que permetia a aquell petit univers femení clos en l'harem sentir-se veritablement lliure, tot i que fos durant unes hores.

Però no totes les dones que presenta Fatima en la seua història són detractores dels harems. Aquesta mena d'institució àrab també tenia defensores femenines, defensores que en formaven part i que se'n sentien orgulloses. És el cas de Lalla Radia que insistia en la idea que els harems eren una cosa meravellosa; existien perquè les dones no hagueren d'eixir a la inseguretat dels carrers, deia. Els oferien palaus encantadors amb fonts de marbre, bon menjar, robes boniques i joies. «Què més li calia a una dona per ser feliç» (pàg. 49). Lalla Radia insistia en el fet que només les dones pobres havien d'eixir fora per a treballar i que les dones privilegiades s'estalviaven aquest trauma. Arribats a aquest punt, cal admetre que l'afirmació posada en boca de Lalla Radia ens fa observar que la institució de l'harem estava íntimament relacionada amb una classe social mitjana-alta, i que algunes dones que la conformaven l'acceptaven perquè l'harem suposava formar part d'una mena d'estatus amb un determinat capital simbòlic, tot i que d'altres dones veieren en aquest llegat patrimonial una mena d'ofec físic i intel·lectual.

D'altra banda, en el seu itinerari per terres marroquines, Aurora Bertrana té ocasió d'observar com les desigualtats de classe queden especialment marcades en l'àmbit femení. Així, la visita als harems li proporciona només una peça de la multiplicitat de tessel·les que configuren el mosaic de la situació de la dona marroquina del nou-cents, situació que es complau a contraposar amb d'altres circumstàncies poc favorables viscudes també per dones.

L'episodi on Bertrana parla sobre les quatre dones del baixà és un bon exemple de les grans diferències socials amb què l'escriptora topà. Aquest baixà, diu Aurora, «està

satisfet de poder demostrar a la periodista europea que un baixà marroquí té prou prestigi i prou diners per a lluir casa i femelles de primer ordre» (pàg 71). Només l'esment del mot *femelles* ens aporta una idea de la cosificació a què estaven sotmeses les dones en un harem d'aquestes característiques; les dones es lluïen com si d'objectes es tractara, ricament abillades, cobertes de sedes, de brodats i de joies. Bertrana, però, malgrat el silenci i la cortesa educació d'aquestes dones, albira més enllà de les aparences i intueix en la història de cadascuna d'elles la resignació i els odis generats pel fet de veure's obligades a compartir el mateix home.

Les musulmanes de classe social baixa també són objecte de l'observació de la periodista. Es tracta de joves que s'han de guanyar la vida fent de serventes a casa dels oficials i que viuen, no pas en harems, sinó en cabiles muntanyenques. Bertrana les acompanya al seu habitatge i comprova la misèria i la brutícia en què viuen, amuntegades, la família sencera sota la vigilància sempre inquietant de l'amo.

La infatigable curiositat de Bertrana la porta, així mateix, a visitar la presó de dones musulmanes, qualificada per l'escriptora de «lamentable aspecte de la vida social femenina al Marroc» (pàg. 101). Durant la visita, l'escriptora se sent «delerosa de copsar qualsevol indici que m'orientés sobre el caràcter, els costums, els anhels i els desencants de les nostres germanes musulmanes» (pàg. 103). Però tot i les bones intencions que amaren l'autora catalana, les dones es tanquen en l'habitual reserva musulmana, reserva que ella denomina impenetrabilitat.

Bertrana aconsegueix, però, esbrinar alguns dels motius pels quals aquelles dones són empresonades i comprova que es troba davant «d'un grup d'innocents criatures, víctimes del rigor islàmic» (pàg. 104). El fet de negar-se a acatar les ordres de la sogra o refugiar-se a la llar paterna, a causa dels maltractaments del marit, havien ocasionat l'empresonament d'aquelles pobres dones en un lloc amb tuf a resclosit i ambient de desolació, brutícia i ignorància: «La vida de la dona musulmana és un infern» (pàg. 105) afirma una d'elles. Després d'aquesta visita Aurora conclou que per a una dona lliure com ella, les petites culpes d'aquelles pobres presoneres resultaven una lliçó d'humilitat, de resignació i de modèstia. Pel que això respecta, cal recordar una vegada més que el model ideal de feminitat a l'islam és la dona obedient que no qüestiona les lleis ni les ordres. Així doncs, aquelles dones es trobaven preses justament pel fet d'haver-se comportat en contra d'aquests ideals; en el moment que la dona musulmana mostrava la seua rebel·lió més enllà de les paraules, dels contes o dels proverbis, podia trobar-se fàcilment en aquesta situació.

Com ja he comentat, contràriament a les musulmanes que visita Bertrana, les dones que ens mostra Fàtima Mernissi sovint s'alliberen mitjançant les paraules de la limitació de l'espai físic a què es veuen sotmeses, com a conseqüència de l'exclusió de l'esfera pública que pateixen. Amb tot, es tracta de dones que, gràcies a la classe social a què pertanyen, poden gaudir de tasques reconfortables per a elles. Mernissi recorda molt els brodats de les dones que van voltar la seua infantesa. Resulta curiós observar el fet que les dones més agosarades, aquelles que sentien un major anhel de llibertat, dibuixaven, en el seus teixits, figures que s'allunyaven de la tradició, com a una petita mostra de *nushuz* o rebel·lia que, evidentment, no podia portar-les a la presó. Però «el conflicte pel disseny de brodat era un símbol de visions del món més profundes i antagòniques» (pàg. 188), i dividia les dones de l'harem en dos grups: el de les més disciplinades, que es replegaven al tedi dels brodats tradicionals, i el de les rebels que brodaven solament pensant en el gaudi personal.

La literaturització de l'estada d'Aurora Bertrana al Marroc ens presenta encara un altre model de dona musulmana que pot resultar interessant per tal d'anar completant l'univers femení que estem analitzant, es tracta de la *fakiha*. El mot *faquir* / *fakiha* serveix per a designar al Marroc els qui es dediquen exclusivament a l'ensenyament de l'Alcorà. Solen ésser d'una gran austeritat i desinterés i els musulmans els consideren com una mena d'éssers superiors, sants o beats. La *fakiha* de la història de Bertrana es deia Kdija i els seus atributs es corresponen exactament amb la definició donada habitualment per aquests tipus de personatges. Kdija es considerava descendent del Profeta i aviat esdevingué la santa de la ciutat. A quinze anys sabia l'Alcorà de memòria i era exemple i orgull per a la societat femenina de Xauen. Només eixia al carrer per anar a l'escola alcoràmica, de la qual havia esdevingut directora, i els seus consells eren escoltats per tothom. Però Kdija emmalaltí i preferí la mort abans que un bisturí profanara el seu cos.

La mateixa Fatima Mernissi, en el seu llibre *El poder olvidado*, parla de la santedat de la dona musulmana com a alternativa a la feminitat dictada per l'home. Segons Mernissi, les dones del regne dels esperits no respecten la tradicional divisió sexual del treball i de la religió musulmana, que no permet l'accés de la dona al poder religiós i polític, de manera que les dones que atenyen el qualificatiu de *fakihas* poden rebutjar el seu rol domèstic i assumir rols actius tant en religió com en política. A més, tot i que no és el cas de Kdija, les santes musulmanes acomplien tradicionalment un paper significatiu en els problemes de sexualitat i reproducció, apropant-se a la funció

que Freud habría denominat fàl·lica, ja que algunes *fakihas* no es resignaven a sentir allò que s'ha denominat envidia del penis i invertien les relacions patriarcals tradicionals.

La mort de Kdija és una mort heroica i virginal; de manera que podem afirmar que tot i subvertir els rols patriarcals de la societat musulmana –em referisc al fet de practicar un paper actiu en l'àmbit de la religió–, al mateix temps, la seua actuació reforça la situació de reclusió tradicional de la dona en negar-se a eixir de les muralles de Xauen, al·legant que això no s'ho podia permetre una dona com cal. I encara més, Kdija va acceptar la mort sense lluitar per no passar pel desvergonyiment que li haguera ocasionat que el seu cos fóra profanat per una intervenció quirúrgica. Potser podem concloure d'aquesta història que la santedat de les dones musulmanes és permesa perquè, en el fons, col·labora al sosteniment de la marginació social en què viuen.

No menys sorprenent, però, és l'aparició a *Somnis de l'harem* de la figura de la dona guerrera. Es tracta de Tamou una dona procedent de les muntanyes del Rif que aparegué l'any 1926, a l'harem de la granja on vivia Iasmina, muntada a cavall, amb capa blanca d'home, però turbant de dona perquè els soldats no li dispararen.

Tamou es va dirigir a la granja per demanar ajuda; la seua gent havia quedat atrapada en una emboscada en la zona espanyola. Com es tractava d'una heroïna de guerra, hi havia determinades normes que no li eren aplicables, explica Mernissi, i afirma que es comportava com si no sabés res de la tradició, de manera que la seua excepcionalitat radicava justament en això. Lluitadora, sabia disparar una escopeta, parlar espanyol, maleir en diverses llengües, portava tatuatges i confonia la relaxació amb córrer. Des que ella va arribar, la vida no va tornar a ser igual a l'harem de la granja; les coesposes de Iasmina, com ella mateixa, l'admiraven i no va tardar a esdevenir una llegenda, encara que, finalment, tot i les seues particularitats, va acceptar a convertir-se en una coesposa més. Així doncs, en el model d'heroïna de guerra, com en el model de santa, s'accepta que la dona s'allunye del prototipus femení establert per la societat tradicional. D'altra banda, mentre que la santa manté les seues qualitats fins el moment de la mort, esdevenint un exemple a imitar, l'heroïna de guerra perd, en bona mesura, la seua funcionalitat un cop descontextualitzada, replega l'excepcionalitat del seu caràcter i l'adapta a la comoditat de la vida que li ofereix un harem de fronteres no definides materialment, com l'harem de la granja; així, aquesta actitud esdevé, si més no, una forma més de perpetuar o donar per bo el paper de la dona en aquesta mena d'institució.

A l'últim m'agradaria fer referència a Mina "la desarrelada". Mina apareix al relat de Fatima Mernissi, *Somnis de l'harem*, i representa el darrer exemple de l'esclavisme. Mina és, a més, una altra mostra de dona excepcional per diversos motius. Era vella i pobra, però transmetia *hanan*. *Hanan* és un do diví relacionat amb la tendresa que emet qui el posseeix a tot aquell que es troba al seu voltant. «Només els sants i altres criatures privilegiades oferien *hanan*» (pàg. 144). Mina practicava la *hadra*, una mena de dansa de possessió que es practicava als barris; per a Mina, la *hadra*, era una diversió, una rara oportunitat de fugir, de viatjar, d'existir d'una manera diferent. La *hadra* era practicada en secret per dones de diferent classe social; ballaven al so dels timbals de manera desenfrenada, amb una velocitat impetuosa que gairebé ignorava la música. Semblava com si les dones s'alliberaren d'alguna pressió externa.

Mina va ser segrestada quan era petita junt amb d'altres nens; durant dies van travessar la selva amb el seus segrestadors fins arribar al desert; un cop allí va decidir escapar-se, però van ser capturada novament i obligada penjar-se de la punta de la corda d'un pou. Mina contava que quan la van treure del pou va estar uns dies cega, però no perquè no veiés sinó perquè no li interessava tornar a mirar el món. Mina, però, va saber controlar la seua por mentre era al pou i això la va salvar. Va procurar mirar enlaire, oblidar-se dels terrors que hi havia als seus peus i això la va convertir en una dona forta. Mina va aconsellar Fatima de mirar cap amunt, per a guanyar així la lluita contra les pors i convertir-se en una dona poderosa, perquè el problema amb les dones és que no tenen cap poder i aquesta falta de poder deriva de la ignorància i de la falta d'educació.[10]

L'excepcionalitat de Mina rau en la fortalesa que va nàixer en ella a causa d'haver estat exposada a una situació límit. Malgrat tot, quan es pot considerar una dona lliure perquè ja no es troba condicionada per l'esclavatge, Mina, com les altres dones esclaves, no té forces per tornar a la seua terra, només desitja una cambra tranquil·la on poder deixar transcórrer els anys. Una vegada més la mutilació de la dona resulta evident davant la impossibilitat de procurar-se o procurar-li una reinserció social.

Com hem pogut comprovar, Bertrana i Mernissi ens ofereixen amb les seues històries autobiogràfiques un ventall d'éssers femenins que formen part de la cultura

[10] Segons indica la mateixa Fatima Mernissi, el 1922 la Circulaire de l'Administration Française va fer il·legal la venda pública d'esclaus. Poc després va acabar l'esclavitud al Marroc, tot i que després de la prohibició internacional formal, els funcionaris àrabs la van tolerar durant dècades. Els governants àrabs consideraven la prohibició de l'esclavitud com una violació de l'islam qualificada com un exemple més d'arrogància colonial.

musulmana. Bertrana va iniciar el seu periple per terres africanes amb la il·lusió d'atansar-se a l'ànima femenina d'aquestes dones. Ho va aconseguir ben escassament, segurament per la seua posició d'estrangera «carregada d'uns estris tan poc femenins com estilogràfica, papers i kòdak, que mostra impúdica, cames, braços i cara, que beu cervesa i que freqüenta homes» (pàg. 18).

Les musulmanes de classe social més baixa es mostren amb Bertrana amables i enganxadisses, la palpen i l'examinen amb curiositat, esdevenen les seues primeres amigues. Les de classe més alta exhalen discreció i distància. Però tant les unes com les altres no semblen haver-se plantejat la possibilitat d'ésser veritablement lliures o, com a mínim, no consideren que l'estrangera siga la persona indicada per a fer-la partícip d'aquesta mena d'anhels. Per a la periodista, doncs, la dona musulmana continua sent un misteri després del seu viatge al Marroc i ho manifesta així: «Les dones i els infants no es fonen per a mi, però romanen impenetrables. Llurs esperits llisquen enmig dels paranys del nostre seny occidental, esquitllents i lleugers com papallones» (pàg. 141).

D'altra banda, Bertrana no pot evitar recriminar les dones europees que viuen al Marroc que no s'interessen per la forma de pensar de les «germanes musulmanes». Indubtablement el mot *germanes* suposa una consciència de gènere per part de l'autora que, en certa mesura, sent com a iguals totes les dones, malgrat les diferències entre races i cultures; amb tot, les divergències culturals són massa fortes perquè aquest sentiment d' igualtat puga tenir conseqüències del tot efectives.

Aurora Bertrana troba que, en moltes ocasions, és la mateixa dona musulmana qui no ofereix resistència a la manca de llibertat que li és imposada i per això ella s'enorgulleix de la seua procedència occidental i del seu tarannà lliure que, dit siga de pas, tampoc era el més habitual en les dones peninsulars de l'època. La visió de la dona musulmana reafirma el sentiment identitari de Bertrana com a dona occidental, per a qui, fins i tot les joves deixebles de les escoles francoàrabs mostraven una excessiva timidesa i encongiment d'horitzons, sempre condicionades pel pudor, la modèstia i la puresa virginal que eren considerats els pilars de l'edifici islàmic.

La visió de Fatima Mernissi, com a integrant de la societat musulmana descrita en el seu treball a través de les dones que van formar part de la seua infantesa, no és ben bé la mateixa. Les dones de què ens parla Mernissi, òbviament, també estan condicionades pel pudor, per la modèstia i per la puresa virginal pròpies de la cultura musulmana i, com no, per l'espai delimitat per les fronteres de l'harem. En la majoria de casos, però, no es tracta de dones aclaparades per la mandra i la manca d'activitat. Són dones que

desitgen ampliar el seu horitzó i que, sovint, se serveixen de la paraula per atènyer aquesta amplitud que el *hudud* els nega. Fins i tot el brodat, activitat pacífica i quotidiana, pot servir a les dones per a mostrar una rebel·lia incipient contra la tradició patriarcal que mutila la individualitat que, com a éssers humans, necessiten desenvolupar.

El vel de la impenetrabilitat s'estengué entre Bertrana i aquelles musulmanes de qui intentà conèixer els sentiments, però les dones d'aquesta mateixa cultura foren les que transmeteren a la jove Mernissi la força per a lluitar, instruir-se i esdevenir mitjançant la cultura una de les més agosarades detractores de la repressió femenina al Marroc.

BIBLIOGRAFIA

De les autores

BERTRANA, Aurora (2000), *El Marroc sensual i fanàtic*, Barcelona, Columna.

BERTRANA, Aurora (1973), *Memòries fins al 1935*, Barcelona, Pòrtic.

MERNISSI, Fatima (2000), *Somnis de l'harem*, Barcelona, Columna.

Bibliografia crítica

BOU, Enric (1997), "L'art del viatger: el cas de Josep Pla", *L'Aiguadolç*, núm. 23, Primavera 1997, Denia, pàg. 17.

DOMÈNECH, Joan de Deu (1995), *Mirant enfora. Cent anys de llibres de viatges en català*, Barcelona Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

HINA, Horst (1995), "La imatge de l'home en l'actual literatura femenina catalana: l'ésser masculí vist per Maria-Antònia Oliver, Montserrat Roig i Carme Riera", *Actes del desé Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*, Frankfurt 18-25 de setembre de 1994, vol. I, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pàgs. 121-135.

JULIÀ, Lluïsa (1998), "Pròleg" a *Viatge a Orient*, de M. Antònia Salvà, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

LIPOVETSKY, Gilles (1999), *La tercera mujer*, Barcelona, Anagrama.

MERNISSI, Fatima (1996), *El poder olvidado. Las mujeres ante un islam en cambio*, Madrid, Icaria Editorial.

REAL, Neus (2006), *Dona i literatura a la Catalunya de preguerra*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

RIVERA, Milagros (1990), *Textos i espacios de mujeres*, Barcelona, Icaria.

VALLVERDÚ, Marta (1999), "Visions de l'Orient a la Catalunya d'entreguerres (1918-1938)", *Revista de Catalunya*, 136 (Nova etapa, gener 1999), Barcelona.

Dones que esperen. Els personatges femenins del teatre de Mercè Rodoreda

Montserrat Palau
Universitat Rovira i Virgili

SEBASTIANA: Tota la vida és una espera. Encara no ho has après?

(Mercè Rodoreda, Maniquí 1, maniquí 2)

1. INTRODUCCIÓ

Una de les característiques que més sovint s'ha fet servir per definir els comportaments i personalitat de moltes de les protagonistes de les obres literàries de Mercè Rodoreda és la passivitat: unes (anti)heroïnes que no actuen, que només veuen passar el món al seu voltant i que viuen segons les directrius dels altres. L'exemple més clar és la novel·la *La plaça del diamant*, el llarg monòleg de Natàlia-Colometa, fins i tot farcit de formes verbals en passiva que remarquen el seu paper d'objecte i no de subjecte, que ens explica bona part de la seva vida. Habitualment, les lectures que se n'han fet es focalitzen en Colometa. Però si focalitzem la lectura en Natàlia i en perquè esdevé Colometa fins al crit d'alliberament final, s'obren nous matisos i una altra visió d'aquest comportament. La crítica feminista ja ha fet èmfasi en aquesta altra visió i, així, per exemple, Neus Carbonell (1994, 20), en analitzar *La plaça del diamant*, planteja aquesta altra lectura des d'una interpretació basada en el mite del Gènesi que "estableix les garanties ideològiques per a una organització simbòlica de la societat segons la qual la dona ha de ser sotmesa a l'home i reduïda a la funció de canal reproductor per a la perpetuació del llinatge del pare". Per tant, segons Carbonell, la novel·la qüestiona "la validesa i les conseqüències d'aquesta formació cultural".

Aquesta característica de "passivitat" la trobem també en les protagonistes de les obres de teatre escrites per Mercè Rodoreda: *Un dia*, *L'hostal de les tres Camèlies*, *El parc de les magnòlies*, *La senyora Florentina i el seu amor Homer* i *Maniquí 1, maniquí*

2.[1] A excepció d'*Un dia*, datada als anys 50, Mercè Rodoreda escriu les seves obres de teatre ja en la maduresa, en una etapa literària de plenitud.[2] La primera incursió teatral és l'obra *Un dia*, escrita entre el 1957-59, amb la intenció d'enviar-la a un premi, tal com escrivia, en aquests anys difícils de supervivència, contes per publicar en les revistes de l'exili o poemes per presentar als Jocs Florals. Aquesta dedicació a l'escriptura dramàtica quedarà interrompuda i *Un dia* li servirà de germen per a la posterior novel·la *Mirall trencat* (1974). El seu interès per al teatre, tal com escriu en diverses cartes a la seva amiga Susina Amat i al seu editor Joan Sales, l'hem de situar a partir de 1973. És aquest any que Mercè Rodoreda envia al seu editor una obra de teatre, *L'hostal de les tres camèlies* (en aquella primera versió "La nit, ells dos i Camèlia") i, al cap de poc temps, *El parc de les magnòlies*. Joan Sales l'anima a escriure més obres de teatre que, li comenta, aplegarien en un volum amb el títol *El torrent de les flors*[3], jugant, així, amb els noms de flors dels títols respectius.[4] També el 1973, segons la correspondència, hi ha notícies d'una altra comèdia, *La senyora Florentina i el seu amor Homer*. Però el projecte de publicació de les obres dramàtiques no es porta a terme i l'autora no en parla més, tot i la insistència del seu editor. El 1976, una d'aquestes obres, *El parc de les magnòlies*, s'edita a la revista *Els marges* -i, posteriorment, el 1978, dins del recull *Semblava de seda i altres contes*-, i Joan Sales torna a insistir en requerir-li les més obres de teatre per acabar el volum previst. Però no és fins a 1979, a resultes de l'èxit de *La sala de les nines* (Barcelona, teatre Romea, maig-juny 1979), una adaptació dramàtica d'alguns dels seus contes que havia fet la companyia Bruixes de dol dirigida per Araceli Bruch, que Mercè Rodoreda torna a pensar en l'edició o estrena de les seves obres teatrals. Així, l'autora va lliurar a la directora *L'hostal de les tres Camèlies*, que fou estrenada al festival de Sitges el 1979, i comença a escriure –primer el segon acte, només per a actrius i, a instàncies de la companyia, n'elabora el primer, amb actors- *Maniquí 1, Maniquí 2*. Per tant, a excepció

---

[1] *El parc de les magnòlies* fou editat dins el recull *Semblava de seda i altres contes* (1978) i recollit a *Tots els contes* (RODOREDA: 1979), edició citada en el text. *Un dia*, *L'hostal de les tres Camèlies*, *La senyora Florentina i el seu amor Homer* i *Maniquí 1, maniquí 2* foren editades pòstumament per Monstserrat Casals en el volum *El torrent de les flors* (RODOREDA: 1993).

[2] Sobre la datació, mecanoscrits, versions i anàlisi de les obres dramàtiques de Rodoreda, així com d'altres obres inacabades, vegi's Massip-Palau: 2000.

[3] Títol que sorgeix d'un projecte de novel·la de l'autora de l'any 1964 que mai no va acabar.

[4] La primera versió de la posterior *La senyora Florentina i el seu amor Homer* portava com a títol "La casa dels gladiols", la qual cosa lligava amb les magnòlies i les camèlies de les altres peces que fins aleshores havia lliurat al seu editor. Aquest joc de batejar les obres amb noms de flors lliga també, com veurem posteriorment, amb la comparació que fa l'autora entre l'espera femenina i l'espera de les flors.

d'*Un dia*, les obres estan escrites en aquest període de plenitud i maduresa, entre 1973-1979.

Aquestes obres dramàtiques comparteixen molts trets estilístics i temàtics amb la resta de la seva producció creativa i, també, el protagonisme i la caracterització dels personatges femenins. Carles Cortés (2006, 153-174) ha aprofundit en el retrat psicològic dels personatges femenins de les novel·les de Mercè Rodoreda i gairebé tots i cadascun dels trets generals que en destaca -aïllament, món interior, por, recerca d'equilibri, etc.- són aplicables als del seu teatre. Cal afegir que l'obra dramàtica de Rodoreda, com la seva narrativa, és essencialment femenina, en els termes que en els seus diversos estudis ha reiterat Carme Arnau, en el sentit que és "generada i conformada a partir d'un punt de vista femení" (1979,18) i, a més, seguint Arnau, "aquesta perspectiva dominant femenina es transforma lligada a una edat que la genera i és organitzada a través d'un procés vital únic." (1979, 19).

I una de les imatges que es reitera és la de la/les dona/es que esperen. Un acte, l'espera, que implica actitud passiva, l'acció i la conclusió depenen dels altres. Ara bé, aquesta actitud d'espera passiva, amb bases en l'imaginari cultural d'Occident des de els mites clàssics grecollatins i bíblics, és reafirmada per la Modernitat, amb les teories de Freud al capdavant. La Modernitat institueix un model de dona: ser dona a partir del mite de la maternitat, el mite de l'amor romàntic i el mite de la passivitat eròtica de les dones. La separació dels àmbits públics i privats va construir una subjectivitat femenina sustentada en un ser per als altres, fràgil i necessitada de tutela. A més, el matrimoni monogàmic amb els drets absoluts de l'home sobre la dona també se sustentava en la passivitat femenina, fins i tot eròtica. Les protagonistes de Rodoreda, filles de la Modernitat com la mateixa autora, són reflex de la identitat que s'atorgava a les dones, marcades per una "formació cultural" determinada, com també remarcava Carbonell respecte a Natàlia de *La plaça del diamant*. Les protagonistes de les obres de teatre de Rodoreda, escrites ja durant la maduresa i la vellesa, reflecteixen aquesta identitat, la qüestionen i, també, en alguns casos, la transgredeixen.[5]

[5] Tractaré essencialment el mite de l'amor romàntic i la passivitat eròtica de les dones. La maternitat és un element molt circumstancial i anecdòtic en les obres de teatre de l'autora.

2. TOTA LA VIDA ÉS UNA ESPERA

En el segon acte de l'obra *Maniquí 1, maniquí 2*, protagonitzat exclusivament per tres dones, quan Dominga s'exclama que està cansada d'esperar, Sebastiana li respon taxativa: "Tota la vida és una espera. Encara no ho has après?" (RODOREDA: 1993, 172). Una afirmació que descriu fil per randa la major part de l'existència de Florentina, la protagonista de *La senyora Florentina i el seu amor Homer*:

> FLORENTINA: (...) Jo també fa anys que espero i no sé ben bé què. Que Déu em perdoni per haver esperat alguna cosa. He esperat sense saber què esperava i tota l'espera s'ha anat fent fidelitat. Pura a través dels anys. El veus, el jardí amb flors? Amb lliris, amb violetes, amb pensaments grocs i morats? I caminets amb ombra per passejar-s'hi amb calma a les tardes. I no és cap somni, no és cap impossible. Ara és l'hivern. Al jardí, quan vindrà la primavera, hi haurà flors; i quan farà sol hi haurà ombra. El jardí espera algú, voltat de parets velles, altes, perquè ningú no tingui enveja del benestar que hi haurà dins.." (RODOREDA: 1993, 121)

Esperar, segons les diverses accepcions que ens dóna el diccionari, és creure que serà realitat alguna cosa; desitjar que sigui realitat alguna cosa; confiar en l'ajut d'algú; restar en un lloc; estar embarassada o, fins i tot, la gran preocupació que causa l'espera perquè, com diu el refrany, "qui espera desespera".[6] Les protagonistes del teatre de Mercè Rodoreda esperen i, també, desesperen, cosa que els causa pertorbacions.

Un dia -recordem que és el germen de *Mirall trencat*- és una obra coral i, a partir de diversos *flashbacks*, fem cap a diversos episodis del passat que ens expliquen la història de la família. L'obra, a diferència de la novel·la, no està centrada en la matriarca, Teresa Goday, aquí senyora Caterina, sinó en la seva filla Sofia, en consonància a l'edat de la pròpia autora en l'època d'escriptura. Tot i les instantànies

---

[6] Segons el Gran diccionari de la llengua catalana, que es pot consultar també on line (http://www.grec.net/home/cel/dicc.htm), "esperar":
v 1 1 tr Creure que serà realitat alguna cosa bona, convenient, etc, o, més rarament, dolenta, inconvenient, etc, tenir confiança d'aconseguir alguna cosa. Encara espera que se salvarà. Ja esperava que em castigaria, però no pas amb tanta severitat. Espera una recompensa. No n'esperis res, de la Mercè
2 pron No m'ho esperava pas. El nen s'espera qui sap què.
3 tr Desitjar que sigui realitat alguna cosa. Esperava tant que t'hi decidissis! Espero que hi reeixiràs. Espero que mentrestant t'hagi anat bé.
4 intr Confiar en l'ajut d'algú. Ell no espera sinó en mi. Esperar en Déu. Esperar en la providència de Déu.
5 qui espera es desespera Refrany que vol dir que esperar molt de temps una persona o una cosa que no arriba causa gran impaciència i pertorbació.
2 1 tr Restar en un lloc, diferir una acció, fins a l'arribada d'algú o d'alguna cosa. T'esperaré al bar de la cantonada. Ja fa mitja hora que espero l'autobús. No ho facis tot sol: espera que arribin els altres. No et mengis l'escudella encara: espera que es refredi.
2 abs Ens han respost: "ja va", i encara esperem. Si esperes més, serà massa tard.
3 pron Espereu-vos ací. Espera't un moment, que ja vinc.
4 tr fig A casa ens esperava una sorpresa. El dinar ens espera.
5 esperar un fill (o una criatura, o un nen, etc) (una dona) Estar embarassada.

ràpides, les seves protagonistes esperen. La senyora Caterina espera que algú li faci cas, espera tenir vi i espera que arribi la mort. La seva filla Sofia espera, de jove, la felicitat matrimonial amb Eladi i, de gran, els diners per la venda de la casa. Les minyones esperen no ser elles l'objectiu de l'assetjament i abusos sexuals d'Eladi. La minyona més antiga Armanda espera, en canvi, que Eladi li torni a fer cas com quan era jove.

L'hostal de les tres Camèlies és una tragicomèdia centrada en el triangle amorós entre l'amo de l'hostal, Andreu, la seva dona Magdalena i la criada Camèlia, sota l'atenta mirada i el silenci de la Vella, la mare de l'hostaler. Magdalena, la mestressa, espera que les coses canviïn, confia que la minyona Camèlia només sigui un nom més en la cadena d'infidelitats d'ell i desitja viure amb ell en pau, sense humiliacions ni violència. Camèlia, per la seva banda, espera arribar a ser la mestressa de l'hostal. I la Vella és l'exemple de la dona que ha esperat tota la vida.

Al *El parc de les magnòlies*, una peça breu d'un sol acte, Marta resta cada dia en un banc del parc en què el seu marit festeja amb una noieta a la qual, fins i tot, li ha promès que s'hi casaria. Marta, passiva, tot i ser testimoni cada dia d'una situació que no la plau, no fa res per acabar amb l'angoixa que sent. Simplement espera. Mentrestant, la noia que festeja amb el marit de Marta, espera casar-hi.

El segon acte de *Maniquí 1, maniquí 2*, ens presenta tres dones velles, Adelaida, Sebastiana i Dominga, que arrepleguen roba i estan esperant que arribi el drapaire, el senyor Baltasar. La joventut fou espera i, a la vellesa, esperen encara que la seva realitat canviï.

La protagonista de *La senyora Florentina i el seu amor Homer* és el paradigma de l'espera ja que durant 25 anys ha esperat el seu amor Homer. En aquesta comèdia, a més, la situació d'esperar ve reblada amb insistència des de l'inici.[7] El primer acte d'aquesta comèdia és tota una espera: Florentina espera que vingui Homer: "estava d'allò més neguitosa" (49) , "...ja em pensava que no vindries..." (53). I espera que es presenti la nova criada: ¨és que ja no l'espero..." (55), "esperava la minyona nova" (56), "fa més de 6 hores que l'esperes... (66), "...a aquestes hores esperes la minyona?

[7] Per facilitar la lectura del text en aquest paràgraf, indico entre parèntesi la pàgina de la citació de La senyora Florentina i el seu amor Homer (RODOREDA, 1993), tal com faré en ocasions posteriors en citar diversos fragments curts i seguits de la mateixa obra que, o bé pertanyen a l'edició de 1993 de Casals, *El torrent de les flors* o, en el cas d'*El parc de les magnòlies* a l'edició de 1987 de *Tots els contes*.

(62). Zoila, una de les veïnes, fa 20 anys que espera notícies del seu fill. Perpètua, una altra de les veïnes, espera que li toqui la loteria. "Espera" són les primeres paraules que diu Florentina al seu alumne de piano en començar el segon acte (79), en què insisteix també que "espera la primavera amb candeletes" (80). Florentina espera Homer durant tot el segon acte. L'espera i desespera plena de neguit: "no sé què em passa. Mira, no em puc explicar; no sé què em passa" (85), perquè Homer es fa esperar fins al tercer acte. I, encara, una altra espera, perquè la criada papissota, Zerafina, fa el seu anunci: "em penzo que eztic una mica embarazada..." (105)

3. MODERNITAT, FEMINITAT I PASSIVITAT

El model de la dona en espera passiva –objecte simbòlic- ha imperat en la nostra tradició des de la cultura clàssica. Dones passives, com les volen els contes que han omplert l'imaginari cultural en l'educació de moltes generacions. Com, per exemple, la bella dorment, tancada dalt de la torre del castell, esperant que el príncep la redimeixi i la desperti d'aquella mena de mort. En els contes de fades, sempre hi ha la figura clau del príncep o l'home que rescata les protagonistes del castell, les desperta, les salva del llop, o, fins i tot, les ressuscita, com Blancaneus. Mentre els prínceps o els altres protagonistes masculins d'aquest imaginari quotidià i familiar que retraten els contes, emprenen aventures i viatges i són recompensats amb riqueses i patrimoni, a les protagonistes femenines només les espera el matrimoni. El que importa d'elles és la seva bellesa i la seva passivitat[8]. Simone de Beauvoir (*El segon sexe*) ens explicava ja el 1949 que tots aquests relats culturals creaven uns models d'heroïnes delicades, passives i humiliades que servien per mostrar a les dones el prestigi fascinant de la bellesa resignada, martiritzada. La dona morta, passiva, ha estat i encara és ben present també en totes les disciplines artístiques. D'aquí també el joc literari, artístic i cultural amb les nines, entre la vida i la mort, entre la realitat i la fantasia, el cos de les quals pot ser reinventat, manipulat o pervertit.

Les dones en l'època de la Modernitat podien ja accedir a la formació, al mercat laboral i tenir una economia pròpia; és a dir, podien emancipar-se i, per tant, hi havia el perill que es trenqués l'ordre ideal imperant en què ocupaven el rol de dones domèstiques, mares i esposes. La necessitat de casar-se desapareix i els discursos han de

[8] Aquesta és una característica que trobem sobretot en els contes dels germans Grimm.

canviar. Si el matrimoni abans era una necessitat social, ara el discurs dirà que el matrimoni és una necessitat de "satisfacció normal de les dones"(PALAU: 2004: 9-36). D'aquí que bona part de la literatura de l'època descrigui les dones soles com a malaltisses, frígides o homenots, amb totes les extensions que això implica, des del llenguatge —el terme denigrant de "solterona", les dites de "vestir sants", etc.— fins als discursos pseudocientífics i biològics de considerar el lesbianisme una distracció entre dones, un vici mentre les dones no troben homes. Freud aporta tot un seguit de teories sobre la psicologia i la subjectivitat femenines, però, també -i això fou obviat reiteradament-, incideix en els aspectes i les pressions culturals que marquen els comportaments i pensaments de les dones.

Són en bona part, doncs, les normes socials les que porten a les dones a situacions passives. Els trets que defineixen la feminitat són categories construïdes culturalment i han operat com a models i paradigmes, malgrat que sovint han estat postulades com a trets psicològics. La Modernitat institueix un model de dona, de ser dona a partir del mite de la maternitat, el mite de l'amor romàntic i el mite de la passivitat eròtica de les dones. Una Modernitat, a més, influenciada per aquestes teories de Sigmund Freud, que considerava la passivitat, o si més no les metes sexuals passives, com a un tret distintiu de la psicologia femenina.

Les teories de Sigmund Freud, ben de moda en els anys de joventut de Mercè Rodoreda, tot i les contradiccions, defineixen les dones i, per extensió, la feminitat i la subjectivat femenina a través de la sexualitat i, aquesta, per alguns dels òrgans vinculats a la reproducció. Com assenyala Irene Meler (2005, 15), Freud, enlloc de relacionar les tendències psíquiques de passivitat de les dones amb el context que les abocava únicament al matrimoni, ho va fer amb l'estructura receptiva dels genitals femenins.[9] La feminitat queda associada a la sexualitat per fer el relat de la psicologia femenina. Freud, a *Sobre sexualitat femenina* i a *La feminitat* (FREUD: 1980 i 1984), analitza alguns trets psicològics que habitualment s'identifiquen com a femenins i sosté que una persona es comporta de forma masculina o femenina perquè està sotmesa a l'anatomia i a la convenció. També afegeix, però, que la diferenciació no és psicològica, sinó que, quan es diu masculí, es pensa en actiu i, quan es diu femení, en passiu. Freud suggereix

[9] Meler (2005, 16-17) assenyala, però, que aquesta caracterització de la vagina com a un òrgan passiu fou imaginària i que, en els estudis psicoanalítics posteriors, la imatge dels genitals femenins va canviar de caràcter.

la identificació entre feminitat i passivitat i, encara que la matisi i fins a cert punt la refusi, la premissa té ressò. A *La moral sexual* (FREUD: 1984) i *El malestar en la cultura* (Freud: 2006), incideix en els aspectes i les pressions culturals que prohibeixen a les dones la sexualitat fora del matrimoni i que marquen també el seu comportament i pensament. Ara bé, Freud no esmenta la sobrevaloració futura de l'activitat en relació a la passivitat, cosa que sí té relació amb el fet que sigui identificada amb la masculinitat (GONZÁLEZ DE CHÁVEZ : 1998, 96-100).

Freud també desenvolupa el concepte de "masoquisme femení" a *El poder econòmic del masoquisme* (Freud: 1980), en el sentit d'una recerca inconscient del plaer en el dolor, tot considerant que la posició erògena femenina s'expressa fàcilment mitjançant fantasmes masoquistes. És a dir, segons aquestes teories freudianes, les ànsies amoroses de les nenes poden esdevenir fantasies de violència o pallisses, ja que les seves metes sexuals són passives. Feminitat i passivitat, per tant, serien sinònims i el masoquisme una expressió femenina. A més, seguint aquest discurs, a partir de la premissa psicoanalítica que les dones no tendeixen a negar l'altre sinó negar-se elles mateixes, en no necessitar deixar d'identificar-se amb la mare, no posen èmfasi en la pròpia independència (TUBERT: 2001). Això comporta, doncs, aquesta fusió i continuïtat de la nena respecte a la mare, que nega la individualitat i la independència i que és terreny adobat per al sotmetiment. La mare és una dona que ha renunciat a la seva pròpia activitat i la nena és una rèplica de la seva submissió al pare, perquè, en el cas contrari, la identificació amb el pare per part de la nena comporta el risc de "desfeminització". Aquesta construcció de la maternitat incideix en la percepció que tenen les criatures sobre la manca de subjectivitat de la mare i crearia (BENJAMIN: 1996) una propensió cap al masoquisme femení i al sadisme masculí. De fet, Joaquim Poch, a l'estudi en què psicoanalitza els personatges femenins de les novel·les de Rodoreda, els descriu com a dependents i assenyala com un dels trets persistents en els seus diagnòstics les relacions sexuals sadomasoquistes, les lluites i baralles de dominació (POCH: 1987, 263-286).

Ara bé, tal com han revisat les escoles feministes psicoanalítiques, Freud, però, insisteix en la construcció ideològica i social dels conceptes masculí i femení, de fer coincidir activitat amb masculinitat i passivitat amb feminitat. Feminitat i masculinitat són, per tant, com diu Silvia Tubert, punts d'arribada i no punts de partida (TUBERT:

2001). Nens i nenes són, més que bisexuals, sexualment indiferenciats i és a partir d'aquesta indiferenciació que esdevenen homes o dones. Els trets que defineixen la feminitat són construïts culturalment i en termes generalitzadors i abstractes. Feminitat i masculinitat es formen mitjançant una operació simbòlica de divisió asimètrica.[10] I, respecte al masoquisme com a tret de la feminitat, també aquestes escoles (GONZÁLEZ DE CHÁVEZ: 1998, 99) constaten que la passivitat femenina i el masoquisme femení són una condició *sine qua non* "per a un determinat equilibri entre els sexes" i "necessitats masculines autoenaltidores, alhora que desvaloritzadores de les dones".

4. MERCÈ RODOREDA: LA FEMINITAT ÉS ESPERAR

L'espera femenina s'ha explicat a partir de la fisiologia. Els discursos insisteixen en el lligam entre feminitat i fisiologia, en el paper fonamental del cos. El cos femení és l'explicació d'estats d'ànim i de comportaments.[11] I això ha estat transmès de mares a filles, creant tota una subjectivitat "entre dones". Una relació de les dones amb el seu cos que té un component d'espera. Encara actualment, tot i la visibilitat dels cossos i les seves funcions, les nenes saben que els vindrà la menstruació i que la menarquia canviarà els seus cossos; les dones embarassades, que esperen una criatura, també esperen els canvis corporals que això comporta, i les dones madures esperen el climateri i nous canvis físics. Un cos canviant que sagna, drena, pareix. I espera.

Així ho concebia Mercè Rodoreda. Les protagonistes femenines del seu teatre esperen. I esperar, segons la mateixa autora, no és, sinó, una característica de la feminitat. Les dones, com les flors, esperen, així ho explicava a Josep M. Castellet (1973, 41-42):

> ":..Sóc una dona, una dona de les d'abans, vull dir: ja saps que no sóc feminista. Això vol dir que m'han ensenyat que una de les condicions bàsiques de la feminitat és esperar. D'una dona embarassada, en diuen que "espera". També "esperen" les flors, i d'aquí la fascinació que em produeixen: és el *quiet poder de les flors* del qual parlaré alguna vegada, és a dir, l'essència de la feminitat,[12] el quiet poder de les dones,que també en tenim –i molt. Tot el decurs del temps d'una dona és esperar. I jo escrivia esperant que tornés l'Obiols. No només, diàriament de la feina, sinó de les seves estades a Viena, on anava amb freqüència per raons de treball. Aleshores era quan

[10] Fins i tot les escoles feministes psicoanalítiques més actuals refusen la identitat sexual biològicament determinada (Judith Butler). La identitat sexual seria el resultat d'un procés i, per tant, les dones no es poden definir pel que són, per una essència, sinó per un devenir, per una gènesi.

[11] Pesem, per exemple, en la quantitat d'explicacions sobre diversos estats físics o d'ànim atribuïts a les hormones, al síndrome premenstrual o la mateixa menstruació, i a la menopausa.

[12] Recordem el projecte de titular les obres i el recull teatral amb noms de flors. I, també, Florentina que compara la seva vida d'espera amb la vida del jardí.

escrivia més i millor. No em calia pensar en el menjar, a dinar o a sopar, a sortir a comprar, a veure ningú. Escrivia perquè m'agrada escriure, perquè no sé fer res més que llegir o escriure".

I Castellet afegeix la seva interpretació a aquesta definició de l'autora (1973, 46): "Escrivia sobretot quan esperava els retorns d'Obiols. Escriure era esperar, com qui "espera", femeninament parlant: una gestació passiva en funció d'un acte d'amor, després del qual ve la solitud." Josep M. Castellet ho interpreta en els termes marcats per l'imaginari cultural: una espera femenina en relació a l'activitat masculina. Els personatges femenins de les seves obres de teatre estan marcats per aquesta coordenada de l'espera, però també la qüestionen. Com ho fa subtilment la mateixa Rodoreda: no parla de professió o feina –tot i la seva ambició literària-, sinó d'omplir el buit de l'espera; ara bé, la llibertat, amb el preu de solitud, justament fa que escrigui "més i millor".

L'espera de les protagonistes se centra en la figura masculina, en el mite de l'amor romàntic i el príncep blau. Les dones joves esperen trobar l'amor de la seva vida, al qual hauran d'esperar, com la nena Maria (*El parc de les magnòlies*), que té molt clar que, quan sigui gran "vindré a esperar el promès aquí" (RODOREDA: 1987, 340). Però, una vegada aconseguit aquest "príncep blau", el resultat és la decepció i la infelicitat. Els personatges femenins esperen l'amor per acabar descobrint, com diu aquesta mateixa obra, que l'amor és com les magnòlies que fan "molta olor mentre són a la branca, però si les culls se't tornen negres el temps de bufar un misto. L'amor, com més lluny més bonic." (RODOREDA: 1987, 344).

Freud també va analitzar la moral sexual en els inicis del segle XX que imposava l'abstinència sexual, sobretot a les dones, fora del matrimoni. La sexualitat dins del matrimoni, la permesa, amb el problema de la manca d'anticonceptius, tampoc no oferia gaires satisfaccions ni compensacions. Segons Freud (1980), les dones s'educaven amb una manca d'informació sexual, amb la primacia de la virginitat i l'abstinència sexual fins al matrimoni, basada en el conreu de la frigidesa. I, per tant, quan més tard, les dones superaven els efectes d'aquest retard imposat al desenvolupament de la seva sexualitat i la seva capacitat eròtica es despertava plenament, les relacions amb els marits ja feia temps que s'havien deteriorat i la recompensa a la seva prèvia docilitat era la tria entre tres possibilitats: el desig insatisfet, la infidelitat i la neurosi.

Rodoreda ens retrata uns personatges femenins que segueixen el model de feminitat establerta i per a les quals el matrimoni és l'objectiu vital, però això només els comporta insatisfacció. El model, per tant, és qüestionat. I en les obres de teatre, sense tants matisos com la seva narrativa, de traç més gruixut en el dibuix dels caràcters i escrites durant la maduresa i vellesa -i, doncs, des d'una distància vital- i focalitzades també en protagonistes grans, aquest model és qüestionat amb ironia. I, fins i tot, és transgredit. El desig insatisfet és transgredit a través de la infidelitat (*Un dia, El parc de les magnòlies*); per l'assassinat (*L'hostal de les tres Camèlies*); per prendre les regnes de la pròpia vida (*La senyora Florentina i el seu amor Homer*), o per destrossar els símbols que les representen com a objectes *(Maniquí 1, maniquí 2*).

5. ELS PERSONATGES FEMENINS DEL TEATRE DE RODOREDA

Les dones de la ficció dramàtica de Rodoreda acompleixen el paper vital de ser en relació a la seva parella, però això només comporta decepció i es tanquen en el seu món de desigs insatisfets i soledat. Hi podem trobar paral·lelismes amb la biografia de l'autora: infantesa tancada a casa, una joventut no viscuda, el pas a l'edat adulta a través del matrimoni i la maternitat gens engrescadors, les relacions posteriors amb Joan Prat plenes de tensió... L'alliberament, per a Rodoreda, és la literatura.[13]

La identitat femenina de l'època tenia com a base el matrimoni i la maternitat. Ser una dona "com cal" passava per aquest ideal, tal com s'expressa Florentina: "havia somiat tota la vida d'ésser com les altres... Tenir casa amb fills." (RODOREDA: 1993, 111)

Ara bé, el mite de l'amor romàntic, sempre present en el desig, és qüestionat, només comporta infelicitat. Les relacions de parella tan desitjades causen infelicitat, sentimental i sexual. Sofia (*Un dia*) descobreix la mateixa nit de noces que el recent marit Eladi li ha amagat que té una filla; Marta (*El parc de les magnòlies*) veu cada dia com el seu marit l'enganya; Magdalena (*L'hostal de les tres Camèlies*) ha de conviure amb l'amant del seu marit Andreu, el qual la tracta amb violència i la humilia

[13] Aquesta condició femenina ha és patent des de les primeres obres de l'autora. A *Sóc una dona honrada*? (1932), l'única sortida de la protagonista del seu matrimoni avorrit, ja que refusa l'adulteri, és el seu diari. A *Del que hom no pot fugir* (1934), la protagonista encarna la duresa de la condició femenina (violació, part) tancada en la seva soledat.

constantment; Florentina (*La senyora Florentina i el seu amor Homer*) ha viscut enganyada durant 25 anys pel seu amor Homer; i Dominga *(Manqiuí 2)* ha viscut subordinada als homes.

5.1 EL MITE DE L'AMOR ROMÀNTIC

Les obres de teatre de Mercè Rodoreda qüestionen el mite de l'amor romàntic.[14] La construcció de l'amor romàntic resulta ben còmode per a l'ordre social, perquè, a més de ser l'estat en què les dones aconsegueixen superar el condicionament que manté la seva inhibició sexual, contribueix a encobrir la veritable posició femenina i el pes de la dependència econòmica. Però el resultat, en les cinc obres de teatre, és decebedor. El personatge que exemplificaria aquesta situació de la dona que sempre ha esperat i ha aguantat sense cap compensació és la Vella (*L'hostal de les tres Camèlies*), mare d'Andreu. La Vella va acabant la seva existència mig morta i mig muda i viu fora del món, mirant la vida a través d'un mirall. Resta sempre tancada en un exili interior, en el silenci imposat a les dones joves i casades i que ella continua mantenint, símbol de generacions que l'han precedit.

El matrimoni, tot i la separació de l'autora, és vist com un llaç indestructible, que només s'acaba amb la mort.[15] Les protagonistes creuen en el mite del príncep blau però la realitat els imposa el mite del Gènesi, amb una Eva sotmesa a Adam i abocada a la reproducció (amb la corresponent pèrdua del paradís, el jardí edènic de la infantesa). Així, per exemple, Magdalena, tot i la violència que pateix, persisteix en desitjar un marit. Això sí, ja no parla d'un "bon" marit:

> CLENXINAT: No sé si mai m'he enamorat de debò, però si m'hagués d'enamorar de debò…
>
> MAGDALENA. M'agrada el sostre d'una casa i un llit amb llençols perfumats d'espígol…
>
> CLENXINAT: I un bon marit.
>
> MAGDALENA: I un marit.
>
> CLENXINAT: Per acabar desitjant que es mori.

---

[14] I, per extensió, el de la maternitat. Ja que l'amor romàntic, segons els cànons de l'època, ha de menar al matrimoni, l'objectiu indissoluble del qual és tenir fills.

[15] Queda molt clar a *L'hostal de les tres Camèlies:* MAGDALENA: … No t'ha dit mai ningú que quan un home i una dona són casats només la mort els separa? (RODOREDA: 1993, 225).

MAGDALENA: Ben tard. (218)

La felicitat femenina, segons imposen els discursos socials i l'imaginari cultural de l'època, passa per tenir un home. I aquest mite és assumit per homes i dones. En un fragment del diàleg entre Florentina i Homer, es refereixen a la veïna Zoila, que treballa confeccionant barrets, però viu sola. I tots dos la compadeixen per aquest fet. Tot i que Homer viu amb la seva dona i la té enganyada, Florentina, propietària de casa seva i professora de piano, comparteix el diagnòstic:

FLORENTINA: Em fa una pena, pobra Zoila...

HOMER: Si està com una princesa: treballa i el treball la distreu. Què faria si no treballés?

FLORENTINA: Però tan sola... i només el treball... i tants records...

HOMER: Vols dir que no és com tu, que em tens a mi i que ets propietària, oi?

(...) FLORENTINA: Què seria de mi sense tu? (RODOREDA: 1993, 58-59)

La visió del matrimoni no és gens positiva, sinó causa de patiment. Seguint amb *La senyora Florentina i el seu amor Homer*, en aquesta obra gairebé tots els prínceps blaus esdevenen granotes:

JÚLIA: (...) No saps la sort de no tenir marit. (...) a casa tota la vida ha estat un infern. (61) (...) però el teu home no et lligava al llit com el meu perquè no fugís. (65)

ZOILA: Jo, vídua a vint anys amb un fill de setze mesos a la falda. Dos anys de casada amb un jugador que quan em va tenir arruïnada es va suïcidar. (64)

FRANCISQUET (mosso senyor Homer que explica la veritat a Florentina): I la pobra senyora Eulàlia... miri, tota la vida ha estat una màrtir. Perquè entre nosaltres, sap? el senyor Homer és un peix d'aquells que es porten l'oli. (...) Una santa del cel. Una bona dona que va pel món... que anava pel món amb un lliri a cada banda. Una bledassa, si sap què vull dir. Amb un no per ningú i sempre disposada a sacrificar-se per tots. (88)

PERPÈTUA: Jo, amb el meu home, havia estat molt feliç. (...) Com que ell era un tros de borrego i jo una bona dona. (...) No el vaig plorar perquè necessitava la força per altres coses... (91)

Les relacions matrimonials no en surten ben parades en les obres dramàtiques de Mercè Rodoreda.[16] Com en la seva narrativa, les protagonistes parteixen d'una visió idíl·lica de l'amor, assumint el mite de l'amor romàntic:

---

[16]Les dones grans de les diferents obres aconsellen fins i tot a les altres protagonistes en contra del matrimoni. Una de les veïnes, Perpètua, li diu a Florentina: "No et casis." (1993, 95) i una altra, Júlia, encara ho rebla: "... no t'hi casis, no facis aquest disbarat, de cap de les maneres." (1993, 95). A *Un dia*,

MAGDALENA: ,,, com em vaig casar d'enamorada. Vaig deixar de ser jo, per convertir-me en ningú, només en la dona de l'Andreu. Boja enamorada. (…) Jo em vaig tornar tu, però tu no et vas tornar jo." (RODOREDA: 1993, 237)

Però, amb els anys, tal com li passa a Magdalena de *L'hostal de les tres Camèlies*, el mite de l'amor romàntic justament s'esmicola en la domesticitat del matrimoni. Com diu la minyona Camèlia, que es vanta dels seus amors amb el marit de Magdalena, s'acaba només sent "mestressa de les olles":

CAMÈLIA: … Totes les nits entre blats i roselletes, i a l'ombra dels castanyers… quantes nits robades, mestressa… mestressa de les olles.

MAGDALENA: (*que ni l'escolta)* Entre blats i a l'ombra dels boscos només hi fan l'amor les bestioles. Amb el meu home dormim a dalt, en un llit ample, amb set matalassos.

CAMÈLIA: Set matalassos per no poder dormir! Sempre pensant en… L'Andreu i la Magdalena, totes les nits en el mateix llit,però un a cada costat, a punt de caure. I pensa que pensa. Sempre el mateix, tant l'un com l'altre: en la de torn. I la de torn té aquí (*cloent la mà*) dues tristes voluntats: la de l'amo, que es pensa ser un rei, i la de la mestressa, agenollada. (RODOREDA: 1993, 210)

Però no és una situació exclusiva de Magdalena, sinó que, com li diu la seva sogra, es repeteix generació rere generació: VELLA: (...) No et pensis que t'estimi, no ha estimat mai ningú: en conec la raça. Com el seu pare, només pensen en ells, només viuen pensant en ells." (RODOREDA: 1993, 242).

La infidelitat i l'engany són recurrents en les relacions matrimonials que ens presenta Rodoreda, així com la doble moral sexual. A *Un dia*, Eladi confessa a Sofia la mateixa nit de noces que té una filla d'una relació amb una artista. Per a ella, és un xoc que li trenca l'amor. Per a ell, és simplement un pecat de joventut sense cap importància:

SOFIA (*plorant):* (...) no et vull veure mai més.

ELADI: Escolta Sofia… ets la meva dona… per una cosa així… de joventut… Ho hem d'espatllar tot?

SOFIA: Tot, tot està espatllat. Tot. Anàvem per un mateix camí i ens hem separat.

ELADI: Quines ganes de fer frases, només frases, res més… (RODOREDA: 1993, 311)

Caterina, quan la minyona Miquela li comenta els seus plans, li etziba: "… i què en trauràs de casar-te?" (1993, 278).

Tot i aquestes relacions insatisfactòries, en principi, no hi ha reacció. Sofia menysprea Eladi però accepta la seva filla; Marta va cada dia al parc però no actua; Magdalena suporta els crits i actes d'Andreu i Florentina espera anys i panys. Marta i Magdalena són passives, han supeditat tota la vida al rol assignat de l'amor i aquest només comporta desencís. Han aconseguit una parella, però aquesta no és com s'esperaven. Han aconseguit ser mestresses de casa seva, però sense les compensacions que esperaven. Han treballat per als seus homes, han tingut cura de les mares dels seus homes, però l'únic premi ha estat la infidelitat. Florentina és una dona que espera. Ha acceptat, tota la seva vida, el paper assignat de creure en l'amor i en el matrimoni com a deures fonamentals de la seva existència. Malgrat les seves relacions irregulars amb un home casat, ha fet sempre el paper d'esposa fidel i amatent, creient que algun dia, a pesar de les circumstàncies, el vincle arribarà a ser legal i beneït. Totes aquestes protagonistes aguanten situacions que les desplauen, passivament, fins i tot morbosament, una mena de plaer masoquista del victimisme. Fins i tot els personatges aguanten situacions de violència, com Júlia, que rep habitualment les pallisses del marit o Zerafina, que pateix diferents abusos.

Les protagonistes viuen marcades per la concepció social familiar, en què l'home n'és el cap. Els personatges femenins viuen i participen d'aquest d'ordre, acompleixen els esquemes fixats: espera il·lusionada del príncep blau, iniciació sexual a través d'un home, desig d'un amor possessiu i total, desig d'un amor perpetu acompanyat de protecció i seguretat (sobretot econòmica). Però topen amb una realitat d'infidelitats i desamor. La sortida és la soledat. Com assenyala Albert Pastor (1994, 129), Rodoreda insisteix que les dones estableixen relacions úniques, mentre que les dels homes són dobles i que es produeix una lluita entre poders, un joc de dominacions i patiments que transforma els personatges en víctimes de la fatalitat, cosa que fa que el resultat immediat sigui la soledat.

5.2 LA PASSIVITAT ERÒTICA FEMENINA

Així doncs, el mite de l'amor romàntic és qüestionat per l'autora. Com també és qüestionada la passivitat eròtica femenina. Pel que fa a l'erotisme femení, aquest és present a les obres de teatre de Rodoreda. *L'hostal de les tres Camèlies* i el comportament de les dues oponents, Magdalena i Camèlia, amb un text farcit

d'insinuacions i símbols sexuals,[17] ens pot remetre a les teories de Freud sobre el masoquisme femení esmentades. El comportament d'Andreu és sàdic, en tots els sentits, i la lluita de poder en les relacions té com a base el sexe. Andreu és, i ho afirma, "l'amo", que s'apropia del cos femení i el redueix a objecte:

> ANDREU: Sóc l'amo, i l'amo és el que mana. (207)
>
> Totes dues teniu les mateixes coses. No et pensis que sigui gaire divertit! Ulls per mirar, cames per caminar, mans que saben moure's... Quines es mouen millor? (235)
>
> (...) Si vols fer-te teu un home, no li facis discursos. Val més treure un pit fora de la brusa, i callar. (239)
>
> (...) ... Vine, Camèlia, vine a veure les Camèlies, la tendra i l'arrugada. Canviaré el nom de l'hostal. L'hostal de les tres Camèlies. Totes desitjant que les ajeguin... (244)

Florentina viu enganyada amb una dependència absoluta de l'home amant. Magdalena respon al a visió que l'autora té sobre el poder de les dones basat en la sexualitat en què les dones són víctimes o triomfadores. Triomfadores com Caterina, que utilitza armes masculines –doble moral, engany, infidelitat. La simbologia, fidel als paradigmes de l'imaginari establert, ens conforma dos models de dones respecte al sexe: víctimes dins d'una relació passiva o, emprant els termes de l'època, unes "qualsevol" en una relació activa. A *L'hostal de les tres Camèlies*, Magdalena i Camèlia són, respectivament, l'oposició de l'imaginari entre els dos models femenins, Maria i Eva, la víctima i la "qualsevol". Un diàleg entre les tres dones de *Maniquí 2* ho exemplifica aquest model binari atorgat a la identitat femenina:

> DOMINGA: Si no haguessin estat els homes, que se'm van anar menjant de mica en mica: ara ens li mengem la voluntat, ara ens li mengem la força...
>
> ADELAIDA: A mi, si se'm van menjar, va ser perquè vaig voler.
>
> SEBASTIANA: Visc amb un parell de desgraciades. L'una es va deixar menjar i l'altra vivia de... (RODOREDA: 1993, 165)

Hi ha protagonistes de les obres dramàtiques de Rodoreda que desmenteixen la passivitat eròtica femenina. L'exemple més clar és el de la senyora Caterina, que recorda com de jove "em feien rodar el cap els homes", o quan treballava de peixatera: "Jo venia peix (...) Sardina! Sardina!... Que encara belluga... qui me'n compra! Caragolada i eixerida!" (1993, 278). O quan, amb el seu amant, el notari Fontanelles,

[17] Sobretot el de la serp, reiterat també en altres obres: "La veig (la serp) sense parar... (...) Una mica fosca, i, quan s'enverina, morada. (RODOREDA: 1993, 202)

evoquen amb desvergonyiment les trobades d'amagat cada divendres o quan van estar vuit dies a Eivissa gairebé sense sortir de l'habitació i van "acabar morts":

> CATERINA: Amb quina alegria que posàvem banyes tu a la teva dona i jo al meu segon!
>
> FONTANELLES (*caragolant-se)*: No me'n parlis... quan hi penso... Sempre has estat una dona espaterrant.
>
> CATERINA: I que feiem l'amor com dos savis.
>
> FONTANELLES: Com dos saviassos.
>
> CATERINA: Una vegada ens hi vam passar vuit dies.
>
> FONTANELLES: A Eivissa.
>
> CATERINA: Vam acabar morts.
>
> FONTANELLES: I després cap a missa del gall.
>
> CATERINA: O a missa de dotze.
>
> FONTANELLES: Ben recollits i piadosos.
>
> CATERINA: N'havia de trobar d'excuses per a poder disfrutar una mica..." (RODOREDA: 1993, 300-301)

I és la seva filla, Sofia, la que demana ser despullada i complaguda la nit de noces per Eladi, que es queda sorprès i li diu que té "una mica de picant".

> ELADI (*li treu la mitja*): Quina finor!
>
> SOFIA: Després de l'una, l'altra. (*Posa l'altre peu a la cadira)*
>
> ELADI: Pensar que m'estic entretenint amb les mitges quan tinc davant dels ulls les cames de la meva dona...
>
> SOFIA: Fes-me un petó al peu.
>
> ELADI: Només al peu?
>
> SOFIA: I ara treu-me el vestit. (RODOREDA: 1993, 308)

En la majoria d'obres, però, la sexualitat femenina depèn del desig masculí. I aquest és efímer, capriciós i, sobretot, centrat en el cos i la bellesa de les dones joves. Com diu Camèlia: "dos anys són gairebé una vida en el joc dels petons i les abraçades". En l'edat adulta del desamor, hi ha un altre factor que marca l'existència femenina i que trobem també en la narrativa de l'autora: el pas del temps, "el pas de fades a bruixes" com deia la mateixa Rodoreda. Al cap dels anys, en aquestes relacions insatisfactòries,

hi pesa també el canvi físic, l'envelliment, el ser unes "pelleringues o panses" com diuen les dones de *Maniquí 2*.. Tenint en compte l'imaginari cultural i el context social, la pèrdua de la joventut significa també la pèrdua de la bellesa corporal i, per tant, els personatges femenins deixen de ser "desitjables", de tenir valor en el "mercat sexual" i poden ser abandonades o "canviades" per una dona més jove. Justament, doncs, se'ls acaba la possibilitat del mite de l'amor romàntic i això, comporta la por de la pèrdua i, alhora, el desencís respecte a aquest mite que els han imposat com a objectiu vital. Amb el pas del temps, descobreixen que, malgrat la parella, si és que la tenen, estan soles. L'envelliment causa més desencís, però també pot comportar una superació.

Marta, a *El parc de les magnòlies*, posa èmfasi a aquest sentiment de por i de desencís. Ha acomplert el paper assignat però, ara que han passat els anys, el marit l'enganya amb una dona més jove:

> MARTA: (...) ... No sabria explicar com és de terrible anar-se morint al costat d'un home... Ens vam casar i vam anar a viure amb la mare d'ell. Es passava la vida al llit; li havia de canviar la roba. Sempre tenia la boca tancada: quan l'obria perquè li donés de menjar li veia la llengua: inflada i rodona, de color de cendra. Cinc anys. Jo era les seves mans, les seves cames. Vaig viure cinc anys pendent d'una mirada, per quatre carícies a la nit. (...) Vaig poder ser mestressa del pis. Podia obrir les finestres quan volia, podia sortir sempre que volia sortir. Però ja no tenia divuit anys. La pell de les cames era diferent i la pell de la cara se m'havia gastat. Una tarda de molta calor... (...) vaig veure el meu marit (...) amb una noia. (...) El meu marit i aquella noia es besaven.. (RODOREDA: 1987, 344)

L'envelliment físic l'acusen les protagonistes, ja que el rol marcat té la base del cos i la bellesa. Però la vellesa, en altres casos, també proporciona pau interior. El cos ja ha perdut la seva funció primària de seducció i reproducció. La visió, per tant, és desencisada. Ara bé, també la vellesa proporciona altres sortides, altres fugides o formes de rebel·lar-se o transgredir el destí marcat.

5.3 REBEL·LIÓ I TRANSGRESSIÓ

L'objectiu vital de l'amor i el matrimoni resulta ser decebedor per a la majoria de les protagonistes de les obres dramàtiques de Mercè Rodoreda. Una forma de suportar-ho és l'economia. Tenir economia pròpia permet poder prendre les regnes i, per tant, tenir poder de decisió. És el cas de Caterina, peixatera enriquida a través del matrimoni, i de la seva filla Sofia. O Florentina, que és propietària i fa classes de música. O, fins i tot, la veïna de Florentina, Perpètua, a la qui li toca la loteria. Tenir economia pròpia permet, doncs, emancipar-se, no haver de dependre.

Una forma de rebel·lió en una relació poc engrescadora és la infidelitat, però, a diferència dels personatges masculins, poques són les protagonistes de Rodoreda que s'hi aboquen, només Caterina i d'una forma ben explícita a diferència dels símbols i secrets que trobarem posteriorment a *Mirall trencat.* Pel que fa a la transgressió del model marcat, una forma amable és la d'esdevenir subjecte, de prendre les regnes i decidir. Florentina s'escapa de la passivitat i pren el control de la seva vida, ja no dependrà mai més d'Homer. Trenca la relació i comença a actuar, a prendre decisions, com la d'acceptar l'embaràs i la criatura de la minyona Zerafina, malgrat la moral de l'època. Florentina, com Natàlia de *La plaça del diamant* o la protagonista del conte "Una carta", recupera la seva veu. I el final feliç de l'obra és, amb les veïnes, un món de "dones soles". I, amb el seu alliberament, Florentina allibera també a una jove Zerafina: "No em cazo. Ni em cazaré. (...) Aquí zom zenyorez zolez i zom molt felizez, i delz homez enz ben refumem. (RODOREDA: 1993, 129).

Una altra forma de rebel·lió contra els ideals d'aquest amor romàntic és la destrucció d'un dels símbols que el conformen, la bellesa i el cos femenins. Les dones de *Maniquí 2* viuen dels records de la seva espera juvenil. Records reals o inventats d'una joventut de conquestes amoroses i els homes i l'amor impossible omplen les seves converses i existències. Però també efectuen la seva petita rebel·lió amb la destrucció de la nina-maniquí. El Geperut que el tragina les confon amb figures perquè "ja són mortes" (RODOREDA: 1993, 178) i elles es vengen destrossant el maniquí, al qual no afecta el pas del temps. Perquè el maniquí, com al "poble de les nenes perdudes" (RODOREDA:1980, 10-12) sempre serà "una nena amb faldilles vermelles, amb tirabuixons com encenalls, amb el blau dels ulls ple de tendreses d'aigua i amb gotes de rosada entre el rosa dels llavis".

Una transgressió límit és el crim, l'assassinat. És el cas de *L'hostal de les tres Camèlies*. La violència va pujant de to i la situació és insostenible. I és la Vella qui anima Magdalena a fugir, a trencar, a no ser com ella. Tanmateix, Magdalena no fuig, no porta la rebel·lió a terme tot i que s'ha adonat del seu procés d'amor romàntic

> MAGDALENA: (...) "Farem anar la Magdalena d'una banda a l'altra escarrassada, la farem morir de mica en mica... perquè la Magdalena, a mi, no pot deixar d'estimar-me. Amb la Magdalena puc fer el que em sembla." Necessites una víctima, algú per poder trepitjar, perquè no s'adoni que és millor que totes. Millor que tu! (RODOREDA: 1993, 240)

Magdalena, tot i aquest estat, encara súplica, encara espera. Però, al final, opta per una transgressió més determinant, la del crim passional. Un petó d'Andreu a Camèlia vessa el got i ella clava el ganivet del pa a l'esquena del marit.

Tot i això, els personatges femenins, tal com definia l'autora l'existència femenina, esperen. Sebastiana, quan ens conta la seva història, ens diu que "Estava sempre asseguda al balcó esperant entre geranis vermells i alfàbregues ben florides." (RODOREDA: 1993, 168) I, encara que ja és una "pansa i una pelleringa", tria bruses cridaneres d'entre la roba que aplega per cridar l'atenció i el desig del senyor Baltasar, el drapaire. A la vellesa, els personatges femenins de les obres de teatre ja saben que els prínceps blaus no existeixen, tanmateix esperen. I és que, segons Mercè Rodoreda, "tota la vida és una espera". Acabem tal com començàvem amb una cita de *Maniquí 2*. Sebastiana encara espera i es distreu amb les seves fantasies; Dominga està cansada d'esperar i Adelaida calla pensant que "demà serà millor que avui". L'espera, per a Sebastiana, encara se centra en el príncep blau, però Dominga i Adelaida, que saben que els prínceps són esperes d'anys pretèrits, simplement esperen que passi la vida amablement i que, davant dels presagis de l'ocell negre, n'aparegui un altre de blau, el de la felicitat.

> DOMINGA: Estic cansada de viure.
>
> ADELAIDA: Estàs cansada de viure, estàs cansada d'esperar... Jo també, però callo. Sempre penso que demà serà millor que avui.
>
> SEBASTIANA: Que sortirà un príncep encantat que ens desencantarà?
>
> DOMINGA: S'han acabat.
>
> SEBASTIANA: El què?
>
> DOMINGA: Els prínceps.
>
> ADELAIDA: Que el sol brillarà a mitjanit i que l'aire serà tebi a l'hivern i que l'olor d'onada ens farà venir ganes de tirar endavant...
>
> SEBASTIANA: Un dia i un altre dia, un mes i un altre mes. (173)
>
> (...)
>
> ADELAIDA: Jo voldria que passés alguna cosa. Alguna cosa nova, que s'acostés alguna cosa diferent.
>
> DOMINGA: Que tornés a passar l'ocell negre?

SEBASTIANA: Un ocell blau. El de la felicitat. Amb les ales ben esteses, amb el bec lluent. Amb la cua fent ventall... Jo l'havia vist, l'havia tingut a la vora... i no s'havia deixat tocar. Si li hagués pogut arrencar una ploma del ventre, la felicitat no se m'hauria acabat mai." (RODOREDA: 1993, 173).

BIBLIOGRAFIA

ARNAU, Carme (1979): *Introducció a la narrativa de Mercè Rodoreda. El mite de la infantesa*, Barcelona, Edicions 62.

BENJAMIN, Jessica (1996): *Los Lazos de Amor*, Buenos Aires, Paidós.

CARBONELL, Neus (1994): *La plaça del diamant de Mercè Rodoreda*, Barcelona, Empúries.

CORTÉS, Carles (2006): "El retrat psicològic dels personatges femenins de Mercè Rodoreda", en *Des femmes. Regards catalans,* París, Université de Paris, pp. 153-174.

FREUD, Sigmund (1980): *Obras completas*, Buenos Aires, Amorrortu.

FREUD, Sigmund (1984): *Ensayos sobre sexualidad*, Madrid, Sarpe

FREUD, Sigmund (2006): *El Malestar en la cultura y otros ensayos*, Madrid, Alianza.

FREUD, Sigmund (2002): *Tres ensayos para una teoría sexual*, Barcelona, RBA.

GONZÁLEZ DE CHÁVEZ FERNÁNDEZ, M. Asunción (1998): "La conformación de la subjetividad femenina", en *Feminidad y masculinidad. Subjetividad y orden simbólico*, Madrid, Biblioteca Nueva.

MASSIP, Francesc i PALAU, Montserrat (2000): *L'obra dramàtica de Mercè Rodoreda*, Barcelona, Proa.

MELER, Irene (2005): "Psicoanálisis y género. Deconstrucción crítica de la teoría psicoanalítica y nuevos enfoques teóricos", en *Psicoanálisis y mujer*, Universidad de León.

PALAU, Montserrat (2004): "Identitat de gènere de les dones catalanes a l'inici del segle XX", en *Literatura i identitats*, Valls, Cossetània, pp. 9-36.

PASTOR, Albert (1994): "Araceli Bruch i *La sala de les nines*", en *Dona i teatre: ara i aquí*, Barcelona, Institut Català de la Dona, pp. 125-130.

POCH, Joaquim (1987): *Dona i psicoanàlisi a l'obra de Mercè Rodoreda*, Barcelona, PPU.

RODOREDA, Mercè (1979): *Tots els contes*, Barcelona, Edicions 62 (MOLC).

RODOREDA, Mercè (1980): *Viatges i flors*, Barcelona,

RODOREDA, Mercè (1993): *El torrent de les flors*, València, Tres i Quatre.

TUBERT, Silvia (2001): *Deseo y representación. Convergencias de psicoanálisis y teoría feminista,* Madrid, Síntesis.

Nouer, denouer, renouer… Disent-elles

A propos de *Nós, Nœuds* de Ana Marques Gastão, 25 poèmes sur 25 tableaux de Paula Rego
Gardonne, Editions fédérop, le Pont du rôle, 2007

Lucette Petit
Université Paris IV – Sorbonne

Silence d'une peinture qui crie la violence faite aux femmes

Sonorité des mots qui met en résonance le silence imposé aux femmes

C'est dans cette dialectique du silence que pourrait s'inscrire l'œuvre de Ana Marques Gastão intitulée : *Nós, Nœuds,* œuvre où se déclinent nœuds et dénouement au féminin.

Les différentes acceptions du mot « nœuds » seront dès lors interrogées comme autant de décryptages de la polyphonie de sens née de la mise en regard de la poésie d'Ana Marques et de la peinture de Paula Rego (encore creusée par une troisième voix, celle du traducteur)

Le choix de la poétesse instaure au long des 25 « récits » constitutifs du recueil la présence d'une femme solitaire, solitude qui suppose néanmoins un interlocuteur, une présence cachée affrontée dans une violence tue. Une telle présentation du nœud de l'action implique un « avant » -exposition- et un « après » -dénouement. Les poèmes sont ainsi autant de fragments de vie intime reliant tacitement les « récits » d'Ana Marques aux tableaux de Paula Rego.

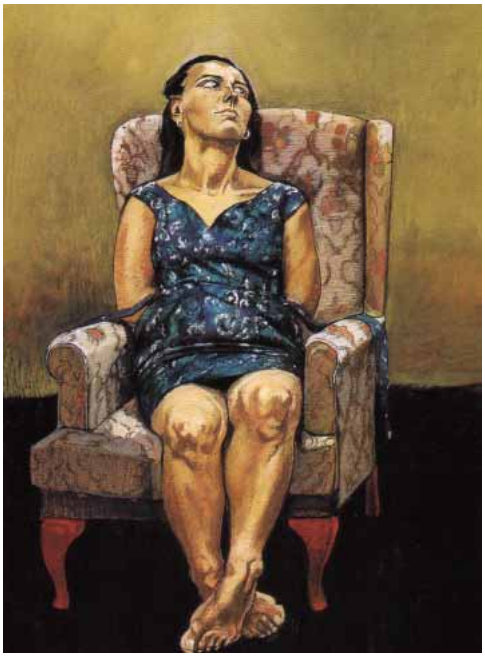
Il convient de préciser que le choix opéré par la poétesse dans la féconde production picturale de l'artiste met à son tour en abyme le concept de solitude et de silence. Quelles raisons ont présidé à l'exclusion ou à l'incorporation de tableaux précis dans son corpus ? Pourquoi le parti pris d'apparente déliaison thématique de la « narration » de Rego? Comment Ana Marques joue-t-elle du paradoxe entre titre et contenu, dans tous les sens du terme? Enfin : quelle stratégie informe le processus d'inversion qui préside à l'œuvre et que l'on voit « en » œuvre ?

Illustrer des poèmes est un travail courant dont le « livre d'artiste » serait la meilleure représentation. Livre à 2 voix, à 4 mains, c'est ce que semble refuser Ana Marques. La portée décisionnelle de la seule poétesse donne toute sa force au projet de nouer deux œuvres qui au départ n'étaient pas destinées à l'être. Se jouant peut-être du hasard d'une rencontre d'abord visuelle, A. Marques se réapproprie un contenu connu d'elle seule, senti d'elle seule, pour le livrer dans un enlacement d'objets flexibles, un entrelacement d'autant plus serré qu'elle tire avec plus de force sur les extrémités, la sienne et celle de P.Rego. Nœud ordinaire, pour raccourcir le chemin entre l'épanchement de son affect et la représentation picturale…, mais aussi pour donner un point d'arrêt à ce chemin.

Le refus de dire le lien implicite s'érige dès lors comme le refus de représenter en mots ce que dit la peinture. Le dialogue est là, latent et pourtant excluant, presque monologue « répondant » à un dialogue instauré en amont par P.Rego. Car l'œuvre de l'artiste portugaise est avant tout dialogue : empruntant au monde de Disney, à Hogarth, aux contes de Grimm, à Eça de Queiroz, à Jane Eyre, aux histoires que lui racontent ses modèles, elle a déjà tissé tout au long de son œuvre un lien dialogique avec des mondes aussi nombreux qu'artistiquement divers. Les nœuds d'A. Marques sont donc à leur tour des boucles parcourant, à l'instar de sentiers de randonnée, des espaces peu fréquentés et déjà occultés par P. Rego. Les conceptions des deux univers, poétique et picturale, répondent ainsi à une seule loi : celle du secret d'une création édifiée sous le sceau du silence et ouvrant à son tour sur des questionnements et des interprétations individuels. Tout se passe comme si le lecteur des poèmes et le spectateur des tableaux authentifiait, voire concrétisait, le « nœud », ce passage de fils, cette confection de mailles démultipliées à l'infini. Autant de spectateurs, de lecteurs, d'interprètes retenus, joints, même si disjoints dans l'espace, que confectionne ce travail de tisserandes. Serrées ou lâches ces voies et voix s'emmêlent, s'entremêlent, attendant d'être énouées, épincetées par chacun d'entre nous. Nœuds qui se font et défont au gré de l'interprétation, de l'interactivité à laquelle nous convie quotidiennement la « toile », le « réseau ».

A nouveau la mise en abyme opère dans ces solitudes éclatées ultra contemporaines, seuls dans la foule des internautes de ce faux dialogue qui condamne au silence… ici celui des femmes. Car, à n'en pas douter, le nœud est ici coulant, nœud fatal qui nous étrangle, problème angoissant de l'incompréhension du montré en mots ou en images. Nous sommes ces femmes, plongées dans l'insoluble, l'indécidable. Les femmes dites, montrées, par ces deux femmes ont la gorge nouée, elle sont victimes du

« nœud gordien » de la relation à l'autre, l'homme qui asservit, domine, violente, contre lequel l'issue est de trancher. Joug attaché au timon du char de Gordius, roi légendaire de Phrygie qu'Alexandre dut trancher de son épée pour obtenir le Royaume d'Asie, promis à qui saurait le dénouer, la femme est bien arrimée à ce joug caché par le lien inextricable qu'un jour il lui faudra bien dénouer [PR : *Sit* p16 : la femme a les mains nouées derrière le dos par un lien caché, métaphorique ou réel, sa gorge offre la pomme tendue entre des muscles apparents qui ne le sont pas moins. Gorge offerte à l'arme du bourreau, bouche fermée, regard d'effroi et d'interrogation vers l'inconnu menaçant. Pieds et genoux noués, dont les os saillants sont autant de nœuds qui sillonnent un corps sous influence : « On m'a brisé les mains et ma tête gît écartelée dans le miroir éclaté » AM : p17]



Les exemples abondent de ce nœud gordien, signe du combat à mener par la femme asservie, strangulée… la violence parcourt les images et les textes dans la dissonance du conflit permanent d'où l'homme, pour l'heure, sort étonnamment vainqueur par son absence même, par son effacement de la lice dont il est le protagoniste essentiel. Exclure l'interlocuteur, le protagoniste à l'origine du drame, c'est-à-dire de l'action dans son sens premier, c'est exclure la femme du dialogue possible, recherché avec fébrilité, d'où la représentation de ces femmes seules, abandonnées, qui occupent l'espace total de l'œuvre. De la même façon, A. Marques excluant de ses choix picturaux toute représentation d'humains ensemble, liés, donne à

lire l'isolement forcé de la femme, sa prison sanctuaire, sa difficulté à rompre les barreaux qui sont autant de liens, de nœuds qui la retiennent à un monde adverse. La valeur du mot « nós », à la fois « nœuds » et pronom personnel « nous », en portugais, densifie le propos poétique. « Nous », les femmes, sommes liées par un même destin fatal, par un même nœud coulant qu'il nous faut inexorablement tenter d'élargir, de faire coulisser pour en extraire nos facultés de penser, de dire et de crier le refus.

Pourtant le centre cérébral n'est pas seul à crier ce refus, mains, pieds, os saillants, nœuds osseux disent une révolte avortée.

L'approche de plusieurs poèmes et tableaux file la métaphore de l'avortement, réel et synecdochique : seule la femme avorte, renonce à porter à son terme l'enfant qu'elle a conçu avec l'homme absent, rompre le lien fondamental du cordon ombilical inabouti. Mais rompre ce cordon c'est aussi se libérer de sa propre mère, de sa génitrice, du poids donc de l'influence, de l'éducation qui, dès l'origine, asservit la femme. A la fois symbole du tuer dans l'œuf et de la révolte de l'œuf contre celle qui l'a nidifié donne à lire et à voir l'excès authentifié autant dans la subversion picturale que poétique : femme aux jambes en l'air laissant s'échapper un sang qui reflue au lieu de s'épancher dans l'être à venir (p84,85),

et que la poétesse nomme, dans « *Fils Antérieur* », « …un épisode imaginatif, une hypothèse aveugle, …une désincorporation de l'absence, …un déficit de vie, …une non expérience de l'acquisition…un presque tout [qui] glisse le long de …jambes ensanglantées ». Actualité brûlante sur le droit à l'avortement, obtenu au prix de longues luttes en 2007, l'affirmation « …c'est NOUS la violence …sur le poids glacial du drap rouge », celui du tableau, celui où s'exsangue la femme « …résolue du

rien…dans sa non volonté d'expulsion » prend toute sa dimension revendicative et tragique. Dès lors tout se résout en « …tombeau d'amour ras », en « utérus… paysage sans fruit ou maison fatiguée » (*Sit*, p17) où la femme enceinte du tableau s'étouffe dans un accouchement impossible. Car l'homme qui a quitté la couche et laissé pour toute présence sa veste sur laquelle dort sa partenaire (*Sleeper*, p20)

n'a pas accompli la fusion désirée : « …ton corps m'offense familier étranger continuel, quand je t'imagine sans ta veste à embrasser des poupées ». (p21)

Rien de plus paradoxal donc que ce titre *Nœuds* qui donne à lire et à voir l'apparente antinomie entre ce qui relie et ce qui, ici, se défait, se détruit. Une première approche tendrait même à ne voir aucun lien entre ces deux créations de femmes. Simplement, il importe de lire en creux le tableau et de voir en filigrane l'image poétique. A Marques précise, dans une entrevue accordée à Maria João Cantinho, dans le *Storm-Magazine,* les raisons de son projet de mettre en regard des tableaux de PR, par elle choisis, et des poèmes nés d'un émoi, d'un trouble, mais aussi d'une convergence :

> *Nœuds* est né de l'admiration que je porte à P Rego, qui ose pénétrer dans le territoire de l'ambiguïté affective. C'est ce qui m'a intéressée dans son œuvre, en particulier cette capacité, dans l'utilisation de la disproportion, de nous montrer la générosité lorsqu'elle se transforme en égoïsme, ou l'amour lorsqu'il se transforme en possession. Cette inquiétante étrangeté transmise par ses œuvres émerge, si souvent, du cœur du familier, de l'occulté, de l'inavouable, de la solitude, du désarroi, du terrifiant. Fondamentalement, nous sommes sous l'emprise des relations du pouvoir et de l'incommunicabilité ou de la communicabilité déformée.

D'une certaine façon, A Marques donne ici les clés de sa création, son émergence d'un substrat indiscernable à l'œil nu, sa consubstantialité profonde née non pas d'un quelconque mimétisme avec l'œuvre peint, mais d'un nœud intime situé dans les tréfonds de l'être. De là le jeu subtil qu'instaure le titre. Tout se passe comme si dans l'ambiguïté essentielle qui préside à l'univers de PR devait obligatoirement se lover une

autre ambiguïté, de même nature ontologique, où les mots d'une expérience intime seraient les paradigmes de la violence picturale. Heurt, choc frontal contre l'invisible, l'absent -l'absence- qui asservit. Défaire, « déchirer le langage » pour qu'il livre la déchirure de l'image, pour qu'il « touche la vie » [Artaud cité par A Marques].

Explorer les contraires et les contradictions inhérents à toute vie, mal vécue, revient à entreprendre le parcours solitaire du regard porté sur la solitude, la sienne propre et celle de tout être, c'est, comme le dit P Rego, « donner un visage à la terreur » à travers une représentation de corps crispés, tendus, noués. A Marques ne dit pas autre chose :

> L'art naît du cri comme seuil limite, non d'une angoisse autoproclamée, mais d'un en deçà au-delà de la représentation. D'où la vision anthropocosmique d'un monde fragmenté, œuvre en miniature, pulvérisée, totalité dans la réduction,… nécessité intrinsèque de l'affirmation… Le fragment traduit les intraduisibles forces en présence. La poésie, la mienne, passe aussi … par cette errance à travers le clair-obscur, par cette exploration des contraires qui tente de capter « l'invisible dans la boue même » [Clarice Lispector citée par A Marques]. Elle passe aussi par la découverte de la crudité de la lumière.

De là cette autre définition que A Marques donne de ses poèmes, « …éclairs, instants qui peuvent être de plénitude ou de vacuité totale ». En affirmant que rien n'est en repos, à l'arrêt, elle ouvre les possibles du cauchemar comme de l'extase. La ductilité du mot se loverait alors à nouveau sur la ductilité du tracé de P Rego, où l'utilisation du pastel, qu'elle préfère au pinceau, la met en rapport direct avec le « physique à produire », avec les ombres à la Degas à insinuer dans les nœuds des os saillants comme autant de nids de serpents prêts à mordre, dans l'effroi de bouches serrées comme autant de vies étouffées, asphyxiées, dans la tension des muscles de la gorge comme autant de nœuds gordiens impossibles à dénouer. Comment traduire en effet la vision sans fard de la femme, prise sur le vif à son stade animal et rebelle? Dans les deux créations, la menace est omniprésente pour la femme assiégée, acculée, menace « d'incomplétude, d'impossibilité, de mort » pourraient-elles dire d'une seule voix, d'un seul trait tant elles ont en partage leur « inconfort », le sentiment de leur « limitation », leur difficulté à lutter contre « l'incompréhensible », leur impuissance à nommer la « nécessité vitale » de révolte, leur « proximité de l'abyme » qu'ouvre toute existence. « Nous vivons dans un monde de catacombes, le poème ne peut l'ignorer. Je ne sais pas exister, penser, en dehors de lui ». P Rego, non plus, ne peut l'ignorer, ses femmes seules le disent, le redisent à l'envi depuis la nuit des temps.

Nœuds est écrit par une femme sur les œuvres d'une autre femme qui, à son tour, se penche sur le monde des femmes. Comment les femmes déchiffrent-elles la vie, pensée, depuis des siècles, au travers du regard masculin ? Chacune de ces visions, masculine ou féminine, est amputée, parfois déformée, privée l'une de l'autre. Nous sommes incomplets et semblables à des insectes pris dans les mailles du pouvoir. Il y a des relations de ce type dans l'œuvre de P Rego comme dans mes vers. Dans le cas de sa peinture, elles prennent différentes formes, celles de l'enfant dominé par son père ou sa mère, ou par le professeur ; celles de la femme par le mari ou l'amant, celles de l'individu par l'Etat, de la personnalité par la passion ou de la conscience par la faute. Dans mon cas, il existe des lectures proches, mais aussi lointaines. Ces dernières sont peut-être les plus fréquentes. Mes poèmes et les images de P. Rego suivent des voies solitaires, mais parfois elles « jouent » les unes avec les autres, conscientes malgré tout qu'il y a quelque chose d'intransposable entre le textuel et le visuel et, pour cela même, quelque chose de l'ordre de l'invisible, du mystérieux.

En affirmant que ses poèmes ne sont jamais légende des tableaux de P Rego, en les définissant même parfois comme une forme de résistance à la violence visuelle du contenu imagétique, une manière de s'en libérer, elle n'en demeure pas moins à la limite de l'indicible terrifiant de cette violence. C'est ce que la confrontation de ces deux univers permet de déceler.

Dans un article de la *Revista de cultura* [n°32 –Fortaleza, São Paulo- janvier 2003], intitulé « Les abîmes pervers dans la peinture de Paula Rego », Maria João Cantinho nous parle de « …figures grossières, souvent grotesques, émergeant dans l'indécidabilité entre l'humain et l'animal… êtres habités par une extraordinaire force sexuelle ». C'est bien dans ce registre de puissance contenue que se construit l'univers de A Marques. Le poème (p9) qui ouvre la série des 25 « récits » donne le ton de la révolte de la femme qui « supporte la blessure comme un animal décadent / sans la concordance du monde » et dont l'arme du poème n'est rien d'autre qu' « …aphorisme, et non plus histoire / d'amour, biographie à deux. » car «…tout poème est absence de vérité ». La dialectique de la révolte, du refus, et de la sublimation infructueuse, qui se résout en mensonge, pose les bases d'un dialogue impossible, où « …seule la langue éloigne la solitude. ». Dire, se dire dans une « …grammaire du silence » traversant un « …visage vide jusqu'à l'os », où le « …regard s'attarde sur le geste brusque, empreint d'amertume » et où « Le corps s'adapte toujours au temps périssable à en oublier d'être présent ». Mensonge, oubli de soi dans l'usure du temps, refuge -vain- dans les mots, silence imposé, os mis à nu, dénuement du corps et du visage, regard perdu dans une fixité interrogative, rebelle, et condamné à l'échec de toute compréhension. Autant de nœuds inextricables que le *Grooming* (1994)

de P Rego montre avec emphase dans ses peintures de femmes-chiens aux physiques outrés, en torsion, mi homme, mi bête. A l'origine de cette série, l'histoire d'une femme vivant isolée, avec des animaux, et qui finit par manger ses chiens. Bête à l'affût, prête à se jeter sur sa proie, inversion fondamentale, contre nature, de la femme à la bouche en partie cachée dans son cri -aboiement étouffé, dont l'ossature presque masculine souligne la férocité, dont les gestes crispés dans une position accroupie annoncent le bondissement. Mais aucune proie à l'horizon, aucune présence familière, cérémonie sacrificielle latente où le sang de la mort, « Maintenant je suis un lac, précipice de sang… », n'est plus celui de la vie. Les deux femmes en scène se rencontrent ainsi au seuil de la violence mal contenue, de la solitude et de l'effroi, de l'incompréhension, du froid intérieur, du vide, où seul règne le sacrifice de soi ou de l'autre. *Bad Dog*,

dans cette même série, montre une femme, jetée de sa couche par l'homme absent du tableau mais rendu terriblement présent par la réaction animale, féroce, de l'exclue du « ….champ de bataille » par le « …langage de l'oppresseur. », devenue l'agent d'une « …fantaisie homicide » … « …dans le paysage d'os, dans le corps rendu, comme un instrument igné, à la foule » p12,13. Nœud d'un bois qui pourtant jusque là avait su résister à la fente.

La chronologie bouleversée des tableaux convoqués se restructure autour d'une thématique profonde qui se creuse à mesure que A. Marques « se mesure » à l'outil visuel qu'elle s'est choisi, consciente que toute stratégie d'union porte en elle son contraire. Figures d'incertains pluriels, ces liens défaits n'attendent que de se renouer à la gorge du langage du désespoir. Car A marques le proclame, il s'agit là de nœuds de « … tendresse… compassion pour l'indestructible solitude de l'autre… ». Le propos est ainsi de construire des nœuds de sens entre ces « mains éblouies » comme les qualifie Julien Maeght chez ceux qui façonnent un monde dans les ateliers de la fondation de son père. Dès lors que toute voix est « sortie de soi », « perte de soi », elle se rapproche du silence, de la musique opposée à la parole. Nœuds de sympathie, de communion, de « sororité », nœud vital où la passion endurée atteint son paroxysme, son épitase comme dans les grandes tragédies. La vibration se transmet de l'une à l'autre, le nœud constitué, tel celui de l'arbre, résiste, dans cette lutte au féminin, à toute tentative de le fendre, les nodosités saillantes font obstacle, elles s'érigent en son univoque.

Quelques exemples de ce tissage nous donnent la portée du message transmis par les deux artistes : ils prennent appui sur des tissages antérieurs de P Rego et s'assemblent avec ceux repris par A Marques. *Looking Out* (1997), p24,

illustre un épisode du *Crime do Padre Amaro* d'Eça de Queiroz : Amélia, exilée dans une ferme isolée, attend solitaire, recluse, pleine de remords, la naissance du fruit de son union coupable avec l'homme d'église. La fenêtre est l'ultime lien qui la relie à l'extérieur mais elle porte sa servitude intérieure cachée dans un ventre que le spectateur ne voit pas. Le roman souligne ces stations fréquentes à la fenêtre dans le but de voir passer ceux qui sont encore libres mais il précise aussi qu'Amélia ne soigne que l'apparence de coquetterie de son buste que l'on pourrait voir. Le bas est caché, défait, elle le laisse à l'abandon comme l'est aussi son être profond, de femme meurtrie dans sa chair et qui porte ce « crime » concrétisé. P. Rego s'empare de l'œuvre d'Eça, elle produit 14 toiles pour dire, à sa manière, son contenu déjà subversif ; elle souligne cette subversion en y introduisant sa propre subversion contre des mœurs archaïques qui conduisent aux fins irrémédiables. La fenêtre n'est plus le lieu d'où l'on peut voir Amélia de l'extérieur, mais ce rectangle qui encadre son attente. En tournant le dos au spectateur, elle lui cache son « état » et le désarroi de son regard, seul lieu de liberté, de lien avec le dehors. Nous ne voyons pas ce que voit le dehors (le buste) mais la femme en pied du dedans. Les pieds nus, dont l'un posé sur un fauteuil, le vêtement soigné, de pied en cape, le nœud papillon, dont les ailes parfaites disent le soin apporté à cette parure reprenant l'affêterie de la dentelle du jupon et le dessin parfait du fauteuil et du tapis, tout semble pacifier la scène. Et pourtant tout dit la servitude : pieds nus de la femme cloîtrée, condamnée à l'enfermement, dehors interdit ; nœud du tablier de la servante asservie qui le dénouera une fois ses obligations accomplies pour rejoindre une couche de misère où nul ne l'attend ; dos tourné au monde, à la vraie vie, seul moment d'arrêt au milieu de tâches subalternes, dégradantes ; obligation de masquer la part essentielle d'un ventre rebondi. Les faux semblants et l'hypocrisie ont bien condamné cette femme au silence, à la bouche close, peut-être aux dents serrées de haine que l'artiste nous laisse imaginer. Cette subversion du contenu, où tout se cache pour mieux se dire, trouve son écho dans le poème « *A la fenêtre*», p35 **:** « La maison grince dans l'épaisseur des dalles qui gardent son secret…Ma vie se passe à décrire la mutité…notre vie nu-pieds veut la fouler…je suis la cellule…Au jardin, le bec urgent et obstiné, l'oiseau se dépèce, inerte, dans la solitude du soir » Oui, Amaro a interdit à Amélia de se mettre à la fenêtre : l'homme est, une fois de plus, omniprésent dans son absence. Il conduit au drame qu il se contente d'orchestrer sous main. Il féconde avant de tuer le fruit qu'il a produit. Il se charge de couper les ailes de l'oiseau condamné à s'auto-dévorer dans le jardin qui n'est plus des délices. Il défera le nœud papillon pour se

servir de la servante : devoirs accomplis…taches enlevées par l'une, cachées par l'autre, dénouement dans la mort pour l'une, dans l'encensement pour l'autre.

Cycle de vie où la femme ne sera jamais que l'esclave de l'homme tant qu'elle n'aura pas défait le nœud qui l'entrave, tant qu'elle n'aura pas renoué avec ses sœurs d'infortune pour que des voix solitaires fassent enfin entendre le concert de vies brodées idéalement, fût-ce avec des fils de draps usagés, écheveau poétique, ultime contestation contre toute forme d'asservissement.

Temps de sibylles ou la parole libéré

Montserrat Prudon Moral
Université Paris 8

SIBILAS SAMIA, FRIGIA Y CUMEA
Atribuïda a Juan de Soreda
Segle XVI

La résurgence des grands mythes en période de crise est connue[1]. Le constater est chose aisée, encore faut-il préciser que cette recrudescence de figures emblématiques correspond à une quête, qu'elle est en somme la réponse à des questions devenues trop prégnantes et auxquelles seul l'imaginaire est sommé de fournir une réponse. L'imaginaire ? et pourquoi ne pas dire le sacré ? le spirituel ? On se souviendrait alors du fameux « le siècle sera spirituel ou ne sera pas » tant de fois paraphrasé. Toute civilisation pour matérialiste qu'elle soit éprouve cette aspiration censée répondre à l'inquiétude humaine et les simulacres de réponses ne manquent pas. J'observerai aujourd'hui l'une des figures les plus énigmatiques et sidérantes sans doute – au sens de fascinante – celle de la Sibille. Créature fantastique de la mythologie grecque le

[1] Carles Cortés et moi l'avons rappelé à Paris au récent colloque de Traverses sur le mythe en territoire hispanique (nov.2008)

personnage, riche de sens et porté par le mythe, se décline en différents lieux et selon différents types : Prophétesse, Pythie ou Oracle, elle traverse les Temps et les cultures.

Cette réflexion se propose d'en suivre les traces sans pour autant viser à l'exhaustivité. Recenser brièvement les manifestations chronologiques depuis le berceau culturel qui la vit naître devrait permettre ensuite d'interroger sa présence dans le monde contemporain de la création catalane. La mettre en question et, à la lumière de l'éventuelle fonction qui lui est dévolue, en interroger la portée et l'exemplarité qui a autorisé – et maintenu ? – la valeur de mythe, qui a aussi permis l'élaboration d'une certaine image de la femme. En d'autres termes c'est à partir d'une idée de la femme à un moment et dans un espace donnés que se construit celle de la sibylle. A moins que ce ne soit l'inverse ? A l'heure d'évoquer « l'image de la femme aujourd'hui » et la portée de sa parole, le mythe est là, avec son poids de référents. Répondra-t-il aux questions posées ?

UN ETRE FLOU, UNE VOIX FORTE : FEMME, PROPHETE OU MYTHE ?

Le mot désigne des êtres légendaires et, étymologiquement, renvoie au serpent Python, d'où le nom de Pythie donné à la prophétesse et prêtresse d'Apollon, vainqueur du monstre « dragon femelle » de Delphes[2]. Symbole de la révélation, instrument de la sagesse divine ses différentes manifestations semblent être aussi vieilles que le monde. Le personnage, au pluriel, apparaît dans le « Livre des Prophètes » de la Bible, à la fin du texte d'Isaïe qui mentionne les « prodigieuses Sibylles, dispensatrices de prophéties ». On le trouve encore chez Héraclite d'Ephèse et autres philosophes ou dramaturges grecs dès le VIe siècle avant J.C. et aussi dans *Les Métamorphoses* d'Ovide (Livre XIV). Les sources sont multiples et variées, la référence toujours féminine, écho peut-être de la féminité du dragon vaincu par Apollon. Sa fonction, dans ces différentes textes, est toujours la même : celle d'assurer une transmission.

A l'origine Sibylle ou Pythie (celle de Delphes) ou Prophétesse, elle est la voix de la divinité. Dieu, quel que soit son nom, parle à travers sa bouche. La Sibylle est censée s'exprimer sur le temps présent et le futur en réponse aux questions reçues : elle annonce, en forme d'avertissement, des temps difficiles à venir, les châtiments des dieux et, comme témoin, dénonce les errements du temps présent qui les provoquent. Dans une parfaite porosité des séquences du temps elle est celle qui contient la

[2] J.Chevalier &A.Gheerbrant : *Dictionnaire des symboles,* éd. Robert Laffont, col.Bouquins, 1969

temporalité dans son entier – signe de divinité s'il en est : le souvenir des erreurs passées nourrit sa lecture du temps présent (*hic et nunc*) et autorise la projection vers le futur. Dans le parcours référencé du personnage elle est donc la voix d'un dieu. Pas la parole. Son message demande à être déchiffré, mais qui s'en chargera ? Ce seront les prêtres de la divinité concernée qui vont le prendre en charge, l'interpréter et c'est donc un discours masculin que crie la voix féminine de la Pythie.

Faut-il alors parler de légende, d'épisode pseudo-historique ? On touche ici à la genèse du mythe, à ce que certains ont appelé « dramaturgie de la vie intérieure » à savoir l'élaboration de figures signifiantes de la psyché à partir des créations mythologiques grecques. Et d'autres « dramaturgie de la vie sociale » ou encore « histoire poétisée » selon le *Dictionnaire des symboles*. La portée historique qui leur est accordée est censée permettre l'adaptation aux différents territoires qui en recueillent la présence et justifier les formes multiples sous lesquelles elles sont connues, reflet du terrain culturel du bassin méditerranéen sur et pour lequel elles ont été « fabriquées ».

On les dit êtres imaginaires, condensé fictionnel en vue d'obtenir une figure idéale, incarnation surhumaine de la voix prophétique, élaborées pour concurrencer la très fameuse Pythie de Delphes, et donc pour rivaliser, peut-être, avec la voix d'Apollon, Cassandre étant tenue pour une de ses premières manifestations. On notera qu'elle se présente en quelque sorte comme le pendant des Prophètes de la Bible. A tel point que, d'abord recensées au nombre de 10, au Moyen Age, deux ont été ajoutées à la liste pour atteindre 12, nombre des Prophètes bibliques consignés, ceci sans doute dans un souci de parité !

Leur existence historique est-elle, d'ailleurs, si importante pour ce qui nous occupe ? L'in-vention (qui veut dire trouvaille) d'êtres aussi emblématiques n'est-elle pas, en soi, révélatrice ? Qu'elles aient ou non – personnage prétendu historique ou construit à partir de…– prédit la fin du monde ou l'avènement d'un Messie, qu'elles soient identifiées pour avoir rédigé des écrits sibyllins réellement existants et détruits par les premiers chrétiens ? cela apporte-t-il quelque chose au fait même de leur présence dans l'imaginaire, à ce que leurs actes, leurs paroles ou leurs cris sont censés dévoiler, en somme à leur valeur symbolique? Ce qui ainsi s'exprime n'est-ce pas de toute façon l'angoisse inhérente à l'espèce humaine et l'aspiration à comprendre ou à interpréter un monde dont le sens ne cesse d'échapper ?

Femme donc elle est et prophétesse, parfois même tenue pour un être androgyne. On les connaît par le nom de la ville où on les dit avoir officié. Parmi les plus célèbres

je citerai celle d'Erythrée, ville ionienne disparue et surtout celle de Cumes (à côté de Naples) sur laquelle nous allons revenir, l'une des plus mystérieuses, des plus riches en anecdotes, l'auteur présumée des « Livres sibyllins[3] », celle à qui Virgile confie la tache de conduire Enée aux Enfers[4].

ET PUIS VOICI DES LETTRES, ET PUIS VOICI DES CHANTS…

Le monde littéraire et artistique a, de tout temps et sous tous les cieux, manifesté de l'intérêt pour ce personnage fabuleux. Je m'en tiendrai à la seule époque contemporaine pour signaler sa rémanence, son éventuelle prise en compte culturelle et l'impact qu'elle peut avoir sur les différents modes de la création littéraire.

On constatera d'abord que sa mise en œuvre peut impliquer différentes fonctions toujours mystérieuses et relevant toutes du surnaturel ou du surréel. Lorsqu'il s'agit d'écriture fictionnelle, le terme « sibylle » peut être utilisé comme adjectif, appliqué à un personnage doté d'une capacité hors normes de compréhension de l'univers, devineresse susceptible d'ouvrir la voie de la connaissance. En ce sens quelques étapes narratives conduiraient, au siècle dernier, à un étonnant périple du Portugal à la Suède en passant par la France, voyage littéraire dont on ne retiendra que quelques jalons[5]. Lecture édifiante de trois romans, écrits au XXe en trois langues différentes où le personnage, sous l'apparence adjectivale ou promu protagoniste à part entière, joue le rôle traditionnellement dévolu à la figure mythique dans ce qu'elle a de féminité mystérieuse et inquiétante. Où se trouve donc confirmée la lecture traditionnelle du mythe.

Je n'irai pas plus loin dans ce recensement, plus ou moins exotique. Il permet de constater la prégnance du personnage et l'importance de la / des fonctions qui lui sont attribuées.

L'itinéraire nous conduit à la tradition catalane et à de récentes modalités qui ne sont pas en reste et recueillent également l'image sibylline très vivante aujourd'hui encore à travers le «Cant de la Sibil.la». Le thème, explicite ou implicite, a inspiré et

---

[3] La sibylle de Cumes serait l'auteur de 12 livres. Elle proposa à Tarquin, dernier roi de Rome, de les lui acheter pour un prix jugé exorbitant. Devant ce refus elle les brûla alors trois par trois pour finalement en obtenir le prix initial pour les seuls 3 restants.

[4] Virgile : *Enéide*, Chapitre VI

[5] Agustina Bessa Luis : *La sibylle*, (1953) ; Michel Butor : *La Modification* (1957) ; Pär Lagerkvist : *La Sibylle* (1957) ;

continue de le faire de nombreux écrivains[6]. Nul ne peut ignorer, par exemple, la présence de la Sibille dans la culture majorquine et l'impact du Chant rituel émis à une date précise (la Nuit de Noël) dans le cadre non moins spécifique d'une célébration cultuelle.

Le personnage est bien là et si je m'adressais à un public français je me devrais de donner quelques explications précises sur ce qu'est «el cant de la Sibil.la». Il me semble que, face à un auditoire catalan, je peux supposer le thème familier et suggérer la lecture des documents cités pour éventuellement mieux connaître son origine et ses différents avatars. Par contre il m'importe de signaler l'étude menée à bien en ce sens par un groupe de recherche universitaire[7] et les publications auxquelles ce travail a abouti. Plusieurs conclusions se détachent de l'enquête ethno-musicale conduite sur le terrain :

D'abord la constatation d'une survivance réelle dans l'île – quelles qu'en soient les variantes – de cette manifestation, ultime vestige d'une théâtralisation rituelle, compromise (interdite !) par le Concile de Trente. Et aussi l'attachement évident des écrivains majorquins à cette figure. Cet état des lieux me permet de poser trois questions qui rejoignent et confortent la réflexion en cours :

1. Comment expliquer la superposition dans cette tradition du chant apocalyptique du « Dies Irae » le soir même dans le rituel catholique de la célébration de la naissance du Messie ?

2. Que penser de la modalité de ce chant, de son spécifique mélisme et de cette façon de travailler la voix par des ornements mélodiques vocalement acrobatiques ?

3. Et enfin quel sens donner à cette permanence d'un rite ancien voire païen? Quelle relation établir entre cette sibylle chantée, le personnage mythique et l'image ainsi transmise de la femme actuelle ?

Pour répondre à la première de ces questions il faut d'abord comparer les textes : celui du « Dies Irae » et celui du « Cant » à propos duquel ici je ne tiendrai pas compte

---

[6] Mossén Ribé : *La minyonia d'un infant orat ;* A.Ll.Ferrer *: Dies d'ira a l'illa*, Premi Prudenci Bertrana 77 (1978*) ;* Sebastià Alzamora : *La mula morta* (2001).

[7] Groupe de recherche en ethnologie musicale, travaille sur le terrain à Mallorca et à Barcelone sous la direction de Jaume Ayats de l' U.A.B. Un des membres de ce groupe, Francesc Vicens, a publié en 2004 *El Cant de la Sibil.la a Mallorca. Un fenomen emergent*,[7] Préfacé par Joan Parets. Rigoureux, érudit même dans sa documentation et la biblio-discographie qu'il propose, il traite du Chant et de ses modalités à l'époque actuelle. C'est un outil incontournable à qui veut être à jour sur ce sujet. Ce même groupe est à l'origine d'un DVD : *La Sibil.la & les matines a Mallorca*[7] *,* accompagné d'un livret en 5 langues. Texte : cf Document 1.

des savants commentaires sur les variantes. Je compare le texte « standard » et son origine. Incorporé à la liturgie du *Requiem* catholique de la messe des morts le texte, en latin et en vers de mètre trochaïque, est supposé avoir été écrit par un moine franciscain au XIIe. Il annonce le Jugement dernier et reprend les termes de l'*Apocalypse*[8], livre de l'apôtre Jean qui évoque « le Jour de Jahvé ». Pour décrire ce jour de colère et le Châtiment que Jahvé réserve aux impies, le texte en appelle au témoignage de David et de la Sibylle, citation directe de la Bible qui nous ramène au sujet de la sibylle mythique observée :

> « Dies irae, dies illa / Solvet sœculum in favilla / Teste David cum Sibil.la »
> (Jour de colère, ce jour-là / réduira le monde en poussière / comme l'attestent David et la Sibylle)

Formules que reprend la sibille majorquine : «El jorn del Judici / parrà qui haurà fet servici» (Jugera ceux qui ont œuvré), annonçant le jugement dernier et, partant, la fin du monde.

Par contre alors que le texte, pièce maîtresse du *Requiem*, devient très vite imploration, le «Cant» se fait imprécation et détaille l'horreur de ce jour-là, le feu et le sang qui détruiront la terre.

Et reste la question : pourquoi ce chant de terreur la nuit d'espérance ? La réponse se trouve dans l'esprit de la lettre du *Requiem* : après l'annonce du châtiment vient la supplique de la pitié adressée à Jésus tandis que «El Cant» en appelle à la Vierge Marie puisqu'elle vient d'enfanter celui qui va sauver le monde. Cela nous ramènerait-il au culte marial ? Un parallélisme s'impose : La sibylle est la voix d'un dieu, verbe créateur, elle est celle qui transmet son message, sa volonté, l'ordre de son monde. La Vierge Marie est la Mère du rédempteur. Elle donne au monde le Fils de Dieu et par elle s'accomplit la prophétie « et le Verbe s'est fait chair ». Son intervention permet de dépasser l'annonce apocalyptique.

2. La spécificité de cette mélodie chantée *a capella* par une voix d'enfant (actuellement «sibil.ler» ou «sibel.lera», alors qu'elle était dans une première époque interprétée par un adulte membre du clergé) est nettement orientale. Ce qui a été constaté par les premiers voyageurs romantiques dont George Sand qui, malgré une évidente animosité à l'encontre des Majorquins et de leur culture tenue pour « primitive », constate tout de même l'orientalisme de leur musique : « un chant bien

---

[8] *Apocalypse* : écrit en grec, son titre signifie « révélation ». Le livre contient des visions prophétiques et eschatologiques chargées de symbolisme. Le voyant traduit en symboles les idées que Dieu lui suggère. Démarche qui illustre notre propos.

arabe »[9]. Ce sont ces ornements vocaux, dits « galejar la veu » ou « vocaliser artistiquement » selon Alcover Moll, qui font les variations de son interprétation[10]. Les mêmes d'ailleurs que les mélodies qui rythment (rythmaient, devrait-on dire !) les travaux des champs sur l'île.

On noterait encore, parce que cela nous ramène à la présence de la Sibylle, la structure en trois temps du « Cant » qui épouse celle du livre biblique du Prophète Sophonie : oracle de malheur ou prédiction et menace ; imprécation contre les nations impies ; et prophétie du salut par le « Jour de Jahvé » à la fois terrifiant par le châtiment infligé et espoir pour ceux qui ont cru !

3. Il est d'ores et déjà possible d'anticiper un début de réponse à la troisième question. On peut affirmer que, élément fondamental de la tradition majorquine « El cant » est aujourd'hui, par de-là la portée d'un message messianique relevant de la doctrine chrétienne, tenu pour un signe identitaire. Il est un symbole qui, dépassant le domaine de la foi religieuse, est susceptible de réunir croyants et non croyants dans une affirmation culturelle à tout le moins régionale sinon nationale !
Signe identitaire qui fait interférer le cultuel (livre biblique, cérémonies monastiques) et le mythe (sibylle et fin du monde). Symbole adapté, adopté et revendiqué dont on retrouve l'impact, à travers une figure féminine, dans l'écriture, dans la mémoire et l'imagination des créateurs.

Publié plus récemment, un recueil de poèmes[11] de Miquel López Crespí, au titre éponyme, donne à lire une série de 51 textes en vers libres imprégnés, pourrait-on dire, du « charme discret de la mélancolie ». Il y est question d'absences et surtout de départs, de disparitions. Celle des êtres que l'on aime, mort de la mère et choc produit sur l'enfant par le regard du père («en la memòria el rostre esbalaït del pare / el dia que morí la mare.» p.9) ; de la grand'mère, conteuse de «rondalles» qui alimentaient l'imagination des petits,: «d'aleshores ençà he cercat inultilment / la serenor que em proporcionaven els seus ulls, / les diverses maneres que tenia / de narrar les velles rondalles, / bastir imatges amb altiu esguard inextingible , p.15)» ou celle du grand-père : «Carnaval» p.26. Omniprésence du père toujours relié aux souvenirs d'enfance, à

---

[9] G.Sand : *Un hiver à Majorque*, 1842, p.42-43

[10] Cela peut-il être tenu pour une caractéristique de l'origine de la sibylle ? toujours est-il que l'on retrouve dans la formulation la même structure mélodique du chant flamenco et que ce dernier pénètre dans l'île au XIXe , selon F.Vicens. Il s'agirait alors d'un supplément de fioritures compte tenu de l'origine beaucoup plus ancienne de la tradition.

[11] Miquel López Crespí : *El cant de la sibil.la ,* couronné par le prix littéraire Jaume Bru i Vidal Ciutat de Sagunt et publié aux éditions Brosquil, 2005. Cf Document 2.

la découverte des paysages, de la végétation, de la vie en minuscules. Alternant l'énonciation à l'imparfait qui évoque le souvenir comme peut le faire une photographie, un rêve ou plutôt une rêverie, le texte glisse souvent à un présent qui est actualisation, superposition de ce vécu que l'on se remémore pour le revivre, avec lequel on s'identifie tout en sachant que ce n'est que leurre. La madeleine de Proust n'est pas loin pas plus que la notion de Paradis perdu (*Lost Paradise*). Un paradis qui serait un monde humble et lent dont les heures s'écouleraient rythmées par l'horloge de la terre, des récoltes, des côtes marines qui entourent le territoire. Ambiance virgilienne ? certes, mais il y a aussi pour rompre ce charme énervant au sens propre, la morsure du temps, la blessure de la guerre, la honte de la pauvreté. Le malheur est sous-jacent qui romp cette apparente harmonie. Y compris dans le départ évoqué, formulé à demi-mots de l'être aimé que l'on sait ne devoir plus revoir.

L'indéniable sensation d'angoisse face à la mort irrécusable et que l'âge semble rapprocher, angoisse omniprésente dans l'œuvre[12], se retrouve ici, signifiée par la présence et la voix de la *sibil.la*. Le rôle de la mémoire et du souvenir s'intensifie «ara visc de records» dit le poète dans des textes où s'entremêlent souvenirs d'enfance, d'un paysage vierge encore de l'invasion touristique et l'omniprésence de l'après-guerre civile[13] :

> … La presència corprenedora de la infantesa, de l'esplendent paisatge sense hotels que guaitàvem aleshores, queda reflectit en aquests vuit versos del poema « Llums enceses en els dits » ..del poemari *El cant de la Sibil.la : «*Descobrir per primera volta coves i penys-segats / l'indret on nien les gavines./ els corbs marins que en envoltaven / … : volar damunt el maragda ardent del verd / content de portar llums enceses en els dits .

Se dessine ainsi un itinéraire sans aucun doute autobiographique où la voix du poème dit « je » ou « nous » quand elle évoque la complicité des jeux d'adolescents et s'inscrit dans un fil suggéré par le titre. Redondant et faisant office de médiation le chant mythique infléchit le trajet du recueil selon trois occurrences que sont :

1. le titre, seuil du volume, et donc si l'on suit Gérard Genette, la clef de lecture, reprend le thème et la forme qu'il impose, titre rhématique par conséquent, psalmodie ou imprécation autant que supplique. Il est ici l'un et l'autre et, de toute évidence, fonctionne telle une inscription mise en exergue pour éclairer et justifier l'écriture;

---

[12] Id. *Calendaris de sal* (2005)

[13] M.López Crespí : *Calendaris de sal,* Barcelona, Viena ed., 2005, Premi poesia Marià Manent.
« « « « « : pàg. Web, « poetes catalans contemporanis »

2. le 26ème poème intitulé «La fi del món» (p.32) à l'exacte mi-temps du recueil qui doit son titre aux paroles du Chant sibyllin. Le texte ici pourrait être un indicateur de lecture, donner son sens à l'ensemble de cette remémoration, de ce retour sur des temps passés mais aussi sur soi : «pouar en l'interior de la saviesa antiga». S'interroger sur la nécessité de ce retour aux sources et laisser sans réponse l'angoissante question. Ce passé où la «sibil.la» et son chant servent de nord, guident les pas vers un destin inconnu mais partagé avec «l'indissoluble presència dels pares en la memòria».

3. le poème éponyme qui donne son nom au recueil (p.54[14]). Le texte se construit en une série d'images évocatrices qui vont se perdre dans « l'aveuglante présence » de la mort, des morts. Et sa lecture met en évidence le rôle de la sibylle, mémoire ancestrale, auditive et sentimentale qui inspire et régit l'écriture poétique :

Le texte s'ouvre sur des énoncés rendus autonomes par la ponctuation qui les enferme et les transforme en versets rituels et il s'achève de même.

Les vers de l'ouverture :

La sorra rellisca pels dit
Talment la vaporosa felicitat de la infantesa .

disent à la fois la fugacité de l'instant, le temps qui s'écoule emportant le bonheur fragile de l'enfance et la sauvegarde de la mémoire, capricieuse, encore garante du souvenir, de sa perdurabilité mais entachée dans le même temps de trahison, d'imprécisions, effleurée qu'elle est déjà par le froid de la disparition, de la mort :

Tot d'impressions que brollen inesperadament
Des dels freds paratges de la memòria .

Dans les vers qui suivent l'évocation conduite entremêle temps d'énonciation, souvenirs d'excursions et descriptions de la cérémonie. Par la typographie du texte, la mise en exergue versale se confirme l'impact du chant prémonitoire, annonciateur de destruction et se prépare la chute avec la présence des morts avec lesquels, disait Picasso, nous vivons :

el cant premonitori de la sibil.la

[14] cf Document joint

Tout se passe comme si les 2 derniers vers, en forme de distique et d'énoncé autonome étaient la synthèse de cette vie qui peu à peu s'enfuit, comme si les souvenirs qui affleurent étaient, dès le départ, condamnés à disparaître, comme ce monde devenu étranger et dont la sibylle serait la prophétesse :

> Enmig l'encegadora presència dels morts
> retorna la sibil.la anunciant la fi del món .

Le recueil tout entier et les trois occurrences observées montrent la permanence du thème à travers la figure emblématique et le sens qui lui est accordé ; elle apparaît ici comme prophétesse, annonciatrice d'une fin de monde et si le chant en son entier, comme parole de Dieu, suppose une possible rédemption, le poème n'en garde que la terrifiante image d'une Apocalypse. Son chant est cri de terreur et elle terrifie car terrifiant est ce qu'elle annonce et qui rend vulnérable tout ce à quoi on peut s'attacher. Sa leçon ici suit le *sicut transit gloria mundi*...

Cette trop rapide présentation de quelques occurrences contemporaines et littéraires[15] du thème témoigne d'une inquiétude, d'une nostalgie, d'une quête du sens dans un monde qui l'a perdu ou égaré. Qu'il soit fictionnel ou autobiographique le personnage de la sibylle se construit autour d'une voix, celle médiatique, énoncée par un être féminin. La femme, alors, parce qu'elle est investie de cette même force qui lui donne le pouvoir de convaincre ou d'annoncer quitte à en mourir, devient sibylle. Et reste confinée à sa fonction première de transmission. Dans la création en lettres elle devient *stimulus* qui, par-delà le temps présent fait affleurer chez le créateur le souvenir ou se projeter l'encore non vécu. Par elle, par sa voix passe l'enfantement d'un discours qui peut la traverser sans lui appartenir, susceptible de convoquer la mémoire, de recréer un temps passé et d'annoncer celui à venir.

---

[15] Il me faut encore citer une œuvre qui n'a rien à voir avec la Catalogne ni Mallorca et qui pourtant s'est offerte à moi pendant que je réfléchissais à ce thème : *Le Requiem athée* de Pascal Quignard (ed.Galiée, 2006) où la Sibylle joue un rôle prépondérant dans un texte issu du *Dies irae* qui le relie au Chant majorquin. Et il importe ici d'abord parce qu'il s'agit d'une œuvre écrite à 4 mains par un écrivain de langue française et d'une partition musicale du compositeur Thierry Lancino qui doit la terminer cette année (2008). La référence au *Dies irae* introduit un dialogue entre David et la Sibylle, tiré de l'office des morts du missel romain sur le Jugement dernier, Jour de colère qu'annonce la Sibylle, Jour de châtiment pour les impies. Celui de l'Apocalyse : « ha vingut el gran dia de la seva ira » (*Biblia de Montserrat* p.2489)

et des Images aussi ...

Plus nombreuses encore s'il se peut ont été les représentations figuratives du personnage au fil des siècles : les images montrent une femme qui, selon les critères esthétiques et idéologiques du moment est reflet / miroir de la société qui la produit, mais garde toujours cette trace énigmatique qui la caractérise. Laïques ou ritualisées, elles sont un des motifs récurrents de l'imagerie monumentale catholique et de la peinture des XVI et XVII siècles que ce soit celle de la cathédrale de Sienne (Duomo di Siena) et de son pavement ou de la Chapelle Sixtine et Miquel-Ange qui la représente parmi les Prophètes bibliques. A ce titre (esthétique et idéologique) la représentation de la sibylle de Cumes, l'une des plus violentes, par Michel Ange est significative : l'artiste visionnaire reprend la notion anthropologique de bivalence soulignant la virilité, la force et la fonction d'écriture oraculaire d'une vieillarde là où d'autres, exaltant le canon de l'heure, voyaient les atours la seule féminité au service d'une religiosité.

L'observation de ces représentations sibyllines renvoie aux propos de Paul Ricœur dans l'article « Signe et sens ». Dans cet écrit le philosophe permet de poser la question du sens à propos de la matérialisation du signe sinon d'y répondre : « La matérialisation d'un message est signe : quel peut en être le sens ? ». Ce qui nous fait interroger : Pourquoi les plasticiens semblent-ils, aujourd'hui comme hier, plus concernés par cette figure ? Serait-ce par l'immédiateté de la transmission de l'œuvre plastique ? La portée symbolique du signe est-elle plus prégnante parce que visible et non plus lisible ?

Je passerai rapidement sur quelques images, toutes éloquentes en ce qu'elles révèlent de l'interprétation donnée, selon les siècles et la culture, à la figure hyperboliquement signifiante de la Sibylle. Deux œuvres de Michel-Ange confirment cette analyse. La Pythie ou sibylle de Delphes est toute douceur et, servante d'Apollon, elle garde trace de l'Amour qu'elle inspire. La vieille femme de Cumes renvoie à la légende transmise par la littérature, à l'expérience initiatique et à l'œuvre écrite présumée. Reste la question du pourquoi : quel rôle ont-elles à jouer en un sanctuaire religieux ces figures venues d'une autre tradition si ce n'est celui d'intermédiaire entre une puissance divine éternelle et l'humain mortel ?

Plus énigmatique est celle d'Hermenegild Anglada Camarassa. Le peintre la représente, absente de toute religiosité, l'épaule dénudée à la mode indienne ce qui la rend d'autant plus étrange, elle a abandonné tout maniérisme pour privilégier

l'inquiétude sinon la menace. On pourrait multiplier les exemples, relevant du religieux ou du spirituel ou simplement laïques qui tous traduiraient la fonction dévolue à cet être féminin apte à côtoyer le surnaturel et donc à servir de truchement, inquiétante par là même puisque brisant les limites.

Image 2 Michel-Ange : Sibylle de Cumea

Image 2 Bis Michel-Ange / (Cumea et Delphes)

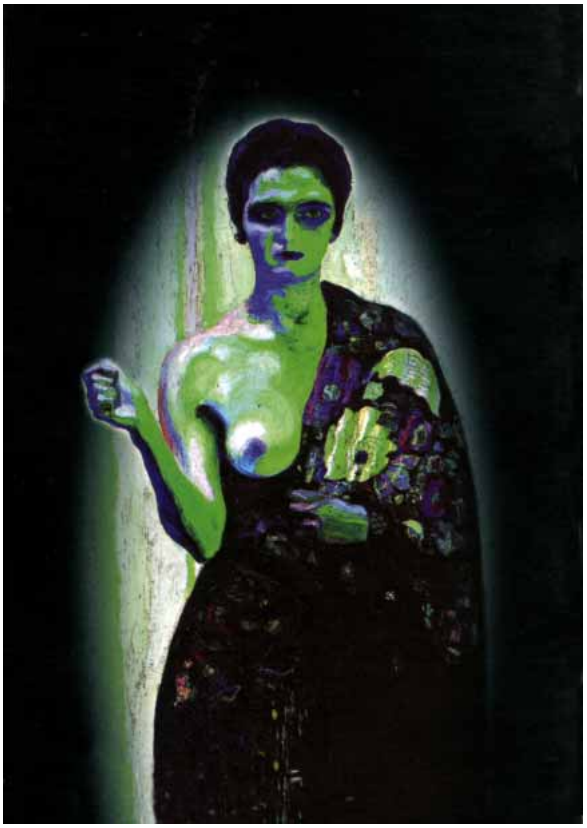


Image 3 H. Anglada Camarasa : La sibil.la

Dans le domaine artistique et en territoire catalan, les références ne manquent pas et le thème du Prophète – sans précision de genre – semble récurrent. Entre autres citations possibles je mentionnerai l'œuvre de Josep Subirà Puig, sculpteur catalan résidant à Paris. Il reprend le thème non pas de la sibylle mais celui du Prophète et, dans sa dernière exposition parisienne en cours, présente une œuvre intitulé « visionnaire[16] », thème récurrent dans son travail et dont la facture reste fidèle aux antérieurs prophètes, silhouettes plus monumentales. Visionnaire est celui qui a ou croit avoir des visions, des révélations surnaturelles. Il est censé pouvoir émettre des prédictions, à savoir pouvoir anticiper sur l'avenir. Or la statue de J.Subirà-Puig a le visage entouré de barreaux. Parole interdite donc ? Être de parole comme la sibylle, il est ici frappé d'interdit ou rendu muet par l'ineptie du monde qu'il contemple ? Se voit ainsi prolongé le rôle d'une sibylle-prophétesse, quel qu'en soit le genre dont la parole est vouée au silence. Or une autre réalisation semble lui répondre et donner un écho différent.

Le parcours s'achève mais il conduit à une œuvre susceptible d'une toute rautre lecture, à sa contemplation – le mot importe –, car si l'image de la Sibylle impose de tous temps une vision de l'irréel celle que propose une œuvre plastique récente et catalane devient certes tremplin vers la transcendance mais plus encore symbole d'un engagement de l'Homme dans la Cité. Retour à l'humain donc et à son responsable libre-arbitre.

Une œuvre récente, disais-je, car c'est par l'œuvre d'art contemporaine que la parole de la Sibylle semble être libérée, comme si l'écrit ne lui était plus nécessaire, comme si son chant, son cri s'élevait en toute liberté hors du code scriptural et que, magicienne, cette voix qui n'en est plus une, se donne à entendre, à comprendre par les yeux, par le coeur.

Dans l'exposition «Temps de sibil.les» – à laquelle ce travail doit son titre – présentée à Barcelone en 2006 à la Fondation Vila Casas[17], Josep Maria Camí, sculpteur qui vit et travaille à Badalona, reprend le thème qui nous occupe et axe son travail sur la figure féminine et sa fonction emblématique de porte-parole. Il investit une référence traditionnelle, celle de la prophétesse, et donne à la forme une interprétation contemporaine. Invitant à un parcours chronologique l'exposition proposait un ensemble d'œuvres inspirées par le thème de la prêtresse. Et, comme le souligne Laura

[16] J.Subirà-Puig : bois doussié, 49x15x15, 2004 ; exposition Paris Galerie Ariel, automne 2007

[17] Exposition 7 IX-18 XI 2006, Catalogue. Màrius Santpere annonce 20 poèmes inédits autour de ces œuvres qui seront édités lors de l'exposition itinérante.

Borràs, commissaire de l'exposition, instaurait le dialogue entre tradition et création actuelle. Interférences des époques comme des signes qui les définissent ce que soulignait encore au cours de la visite l'écoute de différents *Requiem*[18] (Verdi, Mozart) ponctuant l'installation et dont les paroles / les versets en guise de titre identifiaient les œuvres, les donnant à lire.

De sibylle, terme devenu générique pour dire prophétesse, l'artiste fait une catégorie. Il évoque sous ce terme les figures traditionnelles et l'utilise pour illustrer ce qu'elles pourraient avoir à dénoncer dans notre actualité : toutes les guerres, dont celle nommément citée d'Irak, les pandémies, l'épuisement des ressources de la terre et autres fléaux des temps modernes autant qu'ancestraux. Et, pour nommer ces œuvres, en fer et en bronze qui donnent à voir le champ de bataille ou la terre éventrée, le sculpteur reprend les versets du *Dies irae* inclus dans le chant de la sibylle : *Judicii signum / tellus sudore madescet* (signe du jugement : la terre sera trempée de sueur) ou les imprécations de l'Apocalypse : *Audi tellus* (terre, écoute).

Image 4 J.M. CAMI : « Dies Irae »

L'exposition était placée sous le signe du tableau attribué à Juan de Soreda (XVI)[19] représentant trois Sibylles « historiques » Samia, Frigia et Cumea dont le message, inscrit dans le phylactère qui lui est attribué, dévoilant le projet de l'artiste, va

[18] *Requiem* : premier mot latin de la prière des morts : *requiem aeternam dona eis …*
[19] Juan de Soreda : Bois polychrome 94x113x7cm, Museo de Arte religioso San Gil de Atienza Guadalajara ; cf p.1

baliser le parcours du visiteur. Elles sont représentées de face et tiennent un livre ouvert en position centrale mais dans un entrelacs de bras alors que la paume de la main gauche de Cumea est ouverte en signe d'offrande ou de transmission : elle semble ainsi délivrer la parole.

Dans une sorte de parcours initiatique qui est d'abord reconnaissance de la trace Camí choisit d'appliquer le terme devenu signe à des personnages contemporains. Ces derniers seront déterminés par une double spécificité : être féminin et récipiendaire du prix Nobel de la Paix. A chacune de ces figures le sculpteur consacre une médaille et une sculpture ou installation. Au total, ce sont 11 femmes qui, de 1905 à 2004, ont reçu cette distinction et se sont vues nobélisées. Chaque médaille, signe du trophée, est ceinte d'une inscription gravée dans le métal, extrait de déclaration que l'on pourrait assimiler à des proférations oraculaires ou tenir pour le condensé du combat de chacune d'elles.

Image 5 J.M. CAMI: Oracle de Aung San Suu Kyi

Je m'arrêterai seulement sur l'une d'entre elles, d'une emblématique actualité puisqu'il s'agit de « L'oracle de Aung San Suu Kyi [20]», l'opposante birmane tragiquement encore à l'ordre du jour et Prix Nobel de la Paix en 1991. La médaille porte l'inscription : « Freedom for Fear », une des formules empruntée au discours de la

[20] 2006, fer et cèdre du Liban 230x220x51

résistante (la liberté, pas la peur). L'installation représente un gong et son battant métallique dépourvu de caisse de percussion, objet doublement symbolique puisqu'il signifie à la fois l'appel des moines à la prière et sa négation. Privé de sa voix l'instrument acquiert une assourdissante résonance à l'heure où les libertés sont plus que jamais refusées dans ce pays et les bonzes, opposants pacifiques, poursuivis.

Nouvelle sibylle, la rebelle est à la fois oracle puisqu'elle annonce et revendique un futur et témoin, «vident», d'un présent qu'elle dénonce.

Ainsi se trouve revisitée la figure mythique et réintroduit le mythe sous forme actualisée. Sibylle des Temps modernes Aung San Suu Kyi est aussi celle qui fait resurgir la parole oubliée. Dans la tradition la Pythie lançait des mots, des sons incompréhensibles qui demandaient à être interprétés. Dans l'œuvre de Camí les personnages ainsi qualifiés énoncent des vérités oubliées, luttent par la parole et pour la paix. L'œuvre contemporaine se veut le prolongement, la concrétisation visuelle de cette parole à qui, par le regard, il redonne une voix. Ainsi se construit un discours éthico-artistique et Camí, lui-même devenu Sibylle, semble prendre la relève de la figure totémique qui dénonce, annonce le malheur à venir et, dans le même temps, s'efforce d'espérer en des temps meilleurs.

La sibylle, toujours…

Je m'interrogeais en ouverture sur l'éventuelle présence de la mythique Sibylle dans le monde catalan d'aujourd'hui. Des pistes se sont ouvertes, nombreuses, qui toutes aboutissent à la même question : pourquoi ? Pourquoi cette figure de femme, de prophétesse traverse-t-elle les siècles pour venir jusqu'à nous ? La réponse se trouve, semble-t-il, dans la formulation même : femme et prophétesse, et comme cela a été rappelé, dans la force du mythe quand l'angoisse de vivre est trop forte.

La projection iconique du mythe confirme ce que disent les textes qui s'y réfèrent et que souligne la pensée de Ricoeur : la sibylle, par son statut de parole faite femme, est un « pontife », celle qui fait le pont entre la divinité et la créature, entre l'immanent et le transcendant. Elle a accès au divin puisqu'elle en est la Parole – le verbe – mais elle appartient à l'humain « et le verbe s'est fait chair » dira la Bible et il s'est incarné par la femme. Ce qui ouvre, on l'a vu, de tout autres perspectives !

Comment interpréter la présence re-actualisée de cette figure ? Elle tient peut-être à notre surdité. Souvenons-nous que, Pythie de Delphes ou Sibylle, le personnage émet

un oracle qui doit être interprété par le demandeur. Ainsi au cœur de la question est la parole. Celle que l'on cherche en ces temps de misère, cela a été dit. Apparemment les créateurs nous disent que nous ne savons plus trouver les réponses ou peut-être, plus simplement, ne savons-nous pas les entendre, seraient-elles devenues inaudibles ? Le langage de la Sibylle est celui du symbole, ainsi parole transmise (celle de la divinité) elle est à la fois contrainte et libérée car ouverte à qui veut l'entendre.

Pontife, ai-je dit, et peut-être aussi Mentor. Prophète ou guide, ce qui est la fonction du poète c'est-à-dire du créateur. Fonction apparemment admise et assimilée, aujourd'hui encore curieusement en usage en terre majorquine. Joan Parets i Serra écrit [21]:

> ….quan caminam per la muntanya adesiara trobam uns muntets de pedres, anomenats sibil.les que ens van indicant el camí ; jo voldria que aquest llibre fos una sibil.la o una primera pedra …per la història de la música a les Illes Balears…

Le terme «sibil.les», devenu nom commun, pur localisme[22] que ne recense aucun dictionnaire, désigne ici les monticules de quelques pierres balisant l'itinéraire des excursionnistes. Bornes primitives d'orientation, par l'objet qu'il désigne le mot devient ainsi indicateur, guide susceptible d'orienter le voyageur égaré. La lexicalisation – relativement récente aux dires de l'auteur consulté – montre la vitalité que garde le personnage mythique et la fidélité au sens sauvegardé par la tradition qui lui est maintenu.

Cette émergence semble dire : Si les mots de tous les jours ne suffisent pas, si l'image quotidienne ne désigne plus, si nous ne savons plus entendre où sera le réconfort ?

Alors, dans le retour aux sources, resurgit le mythe. Car par le personnage qui le porte ou l'illustre il est révélateur de son temps. Il émerge dans les œuvres de création et son discours est celui de ses contemporains. Cela explique le renouveau d'un mythe donné à une période déterminée et, également, la flexibilité du sens qui lui est accordé. Comme pour la profération des prophétesses, discours sibyllin car incompréhensible pour le *vulgum pecus*, l'interprétation est l'affaire de chacun. Dès lors parole divine, elle devient parole de soi, parole libérée qui peut s'ouvrir aux autres et, dit Mircea Eliade :

---

[21] Joan Parets i Serra : Préface à Francesc Vives : *El cant de la sibil.la a Mallorca* , op.cit .

[22] Information confirmée par F.Vicens. Le balisage a été fait et continue d'être entretenu par les Scouts de Majorque. Le mot n'apparaît ni dans le Dictionnaire Alcover-Moll, ni dans celui de Coromines mais il est en usage parmi les « excursionistes »

«C'est grâce aux symboles que l'homme sort de sa situation particulière et « s'ouvre» vers le général et l'universel [23].

Et trouve, *invente* donc peut-être, le sens égaré ?

[23] M.Eliade : *Le sacré et le profane*, Gallimard, Folio Essais, 1965 (1957) p.179

DOCUMENT N°1 (cf Note 5)
TEXT DEL CANT DE LA SIBIL.LA (en la versió més comuna a Mallorca)

El Jorn del Judici
Parrà qui haurà fet servici

Jesucrist, rei universal,
Home i ver Déu eternal,
Del cel vindrà per a jutjar
I a cada un lo just darà.

Gran foc delc el davallarà ;
Mars fons i rius, tot cremarà,
Los peixos donaran grans crits,
Perdent sos naturals delits.

Ans del Judici l'Anticrist vendrà
I a tot lo món torment darà
I fent-se com a Déu servir,
Qui no el creurà farà morir.

Lo seu regnat serà molt breu ;
I el baix del cruel poder seu
Moriran màrtirs, los dos a un lloc,
Aqquells dos sants, Elies i Enoc.

Lo sol perdrà sa claretat
Mostrant-se fosc i entelat,
La lluna no darà clartor
I tot lo món serà tristor.

Als mals dirà molt agrament :
-Anau maleïtsn en el torment
anau-vos-ne al foc etern

amb vostre príncep de loinfern.-

Als bons dirà : -Fills meus veniu !
Benaventurats posseïu
El regne que està apparellat
Des que el món va ser creat.-

Oh Humil Verge ! Vós qui heu parit
Jesús Infant aquesta nit,
A vostyro Fill vullau pregar
Del lo infern nos vulla guardar.

El Jorn del Judici
Parrà qui haurà fet servici.

DOCUMENT N°2 (cf Note 11)
Miquel LOPEZ CRESPI *: El cant de la Sibil.la,* València, ed. Brosquil, 2005, p.54EL CANT DE LA SIBIL·LA

La sorra rellisca pels dits
talment la vaporosa felicitat de la infantesa.
Tot d'impressions que brollen inesperadament
des dels freds paratges de la memòria.
Les llargues excusions per l'Albufera
i les amagades senderes de tramuntana.
Les matines a Lluc,
el cant premonitori de la sibil·la,
remor de cançons i rosaris
i la plaça del monestir curulla de gent
amb tot d'estendards i banderes d'esglésies i confraries.
Pels velluts interiors dels carruatges,
pels vestits de la gent,
pel nombre de criats de les senyores

hom copsava la riquesa de les persones.
Les capelles resplendien a la llum
de mil llànties i ciris encesos.
Acre olor de cera i encens.
Ressò de mormols i rosaris.
Enmig l'encegadora presència del morts
retorna la sibil·la anunciant la fi del món.

IMAGES

I. (1) Juan de Soreda (après le titre) page 1 cf note 20

I.(2) Michel-Ange : Sibylle de Cumea p. 12

I.(2bis) « « « « : Sibylle de Delphes p. 13

I.(3) H. Anglada Camarasa : Sibil.la p. 13

I.(4) J.M.Camí : « Dies irae » p. 15 cf.note 18

I.(5) « « « Oracle de Aung San Suu Kyi p. 16 cf.note 21