¿Escriptura femenina? Les canto i les celebro 3

Eulàlia Lledó Cunill, 2000-2022

El punt zero

1. ***Ni totes les dones són iguals, ni tan sols totes les autores s'assemblen***
2. ***Des de sempre escriptores***
3. ***De tot arreu***
4. ***Presència i consciència***
5. ***Consciència i paciència***
6. ***Més consciència i paciència***
7. ***Paciència i solvència. Dos enforcalls***
8. ***Solvència i magnificència***
9. ***Aspra com ets (i sumptuosa)***
10. ***Punt i a part (¿continuarà…?)***

> S'ha de dir molt a favor dels llibres menors. No sembla discutible que l'aspiració de l'exhaustivitat, de l'obra comprensiva i monumental, hagi destruït més virtuts que les que hagi donat a llum. Si més no, pel que fa a la crítica literària, el desig d'assolir la compleció és gairebé sempre un foc follet que funciona com a parany i que ens distreu de les idees ocasionals que tal vegada continguin una veritat tot allunyant-nos cap a una simetria irreal mancada de qualsevol veritat.
>
> Virginia Woolf

Aquest article l'he anat escrivint —s'ha anat fent i refent— al llarg no ja de mesos sinó d'anys i més anys. Quan m'hi vaig posar, volia ser un comentari i una resposta a alguns dels interrogants i interpel·lacions que m'han anat brindant les literatures de les escriptores, així com força llibres d'això que durant una època es va convenir a denominar ginecocrítica i que ara en diem sobretot crítica literària feminista. Interrogants i interpel·lacions que fan que el meu agraïment sigui gran: m'han fornit una manera multicairada —restringida, és clar, per les meves limitacions— de veure i comprendre el món que mai no hauria tingut sense totes aquestes literatures. És per això que sempre m'estranya tant aquella frase feta que algunes persones fan servir per referir-se a les foteses i a les coses sense importància: «…i la resta és literatura».

Una primera versió d'aquest escrit es va publicar a la revista *Lectora: Revista de Dones i Textualitat*, 8.[1] En aquella primera versió, que mesurava unes 13.000 paraules, a mesura que anava redactant el paper vaig anar escrivint unes notes que es podien anar llegint paral·lelament a l'article o quan se n'acabés la lectura, i que en la versió següent van passar o bé a engruixir el cos de l'article o bé a ser notes a peu de pàgina. Consistien en comentaris o en ampliacions d'algun punt o qüestió de les que tracta l'escrit, així com algunes referències bibliogràfiques. Pel que fa a les referències, s'hi apuntaven només les menys «famoses»; hi ha un munt d'autores de les quals (per conegudes) no en consta cap. El que sí que vaig procurar és fer-hi constar els llibres dels quals extrec algun fragment, i aleshores hi vaig apuntar la pàgina o pàgines (sempre que les sabia).

[1]. *Lectora: Revista de Dones i Textualitat*, 8, Barcelona, 2002, p. 155-179.

A l'hora de refer l'escrit, vaig procurar matisar alguns conceptes i també vaig posar al dia algunes referències, vaig eliminar-ne algunes línies i en vaig afegir d'altres (en total, va augmentar unes 2.000 paraules). Així va aparèixer cinc anys més tard al meu llibre *Dona balconera. A les penes, llibreries*.[2]

El vaig continuar refent i, abans de tirar endavant, he de dir que a les limitacions de les quals parlava més amunt, s'hi ha d'afegir que tot l'escrit estava i està esbiaixat en part per les lectures que estava llegint en el moment (o a prop) que l'escrivia i per les feines que feia aleshores; lògicament hi agafen molt protagonisme. (En aquest apartat de la meva web, es poden veure alguns articles i llibres d'algunes de les escriptures i escriptores que m'han anat interessant al llarg del temps.)

També està esbiaixat per tot el que no he llegit. Per exemple, i per citar només un monument, res de l'immens i joiós llibre de critica literària (i més) de Joanna Russ, *How to Suppress Women's Writing*, publicat el 1983. Fins molt temps després tant de la publicació com de l'escriptura d'aquestes línies no es va traduir al castellà i català, en aquest ordre.[3] Sigui aquest minúscul escrit un homenatge ple d'agraïment i reconeixement a una autora tan cabdal i a un llibre tan imprescindible; hi surt tot. De fet, es podria veure gran part d'aquestes línies com una parcial i humil paràfrasi de l'assaig.

Aquestes limitacions i biaixos fan que aquest escrit sigui desequilibrat, desigual i descompensat i no tingui, ¡és clar!, cap pretensió de completesa sinó que es dediqui a apuntar només algunes qüestions i no en clogui gairebé cap; tot i que espero que tingui una mica d'harmonia per recòndita que sigui. Així és i així s'ha de llegir (si és que algú el llegeix). En la versió actual, he continuat integrant les parts del text; alguns incisos eren entre parèntesis i ja no hi són. He actualitzat algunes referències més, no totes, perquè era massa feina pel poc que aportaven a l'escrit i, per una qüestió de coherència, he eliminat les pàgines de les cites; tampoc no aportaven gaire. De tota manera, ha continuat creixent; ara té gairebé 5.000 paraules més que en l'anterior versió. He introduït alguns enllaços a pàgines web, com es pot notar ja a paràgrafs anteriors.

***

[2]. *Dona balconera. A les penes, llibreries*, Barcelona, Laertes, 2007, p. 17-50.
[3]. Respectivament, *Cómo acabar con la escritura de las mujeres*, traducció de Gloria Fortún, Sevilla; Madrid, Barrett; Dos Bigotes, 2018 i *Com destruir l'escriptura de les dones*, traducció de Míriam Cano, Barcelona, Raig Verd, 2022.

Vaig començar a escriure aquestes línies la nit del 16 d'agost del 2000, ja ben tard. Aquell vespre havia arribat a Barcelona des de Sitges després d'un dia pletòric de sol i de sal, blau de mar i de cel (fins i tot la calç viva del cementiri desprenia un halo cobalt), verd-blau de l'aigua salada i dolça que va refrescar i acompanyar el meu cos a tota hora.

A la tarda, en aquell estat d'eufòria i d'autoestima extrema que a cops dona la semiconsciència (o la semiinconsciència) de la migdiada, vaig somiar que seria capaç d'escriure sobre l'escriptura femenina. Potser modestament m'adscrivia a aquell estat que Teresa d'Àvila descriu meravellosament al seu llibre *Relaciones Espirituales*: «pasan algunas [cosas] tan en secreto del alma, que parece que el entendimiento entiende como una persona que dormiendo u medio dormida le parece entiende lo que se habla».

Potser ha arribat, doncs, el moment d'escriure sobre com i què escriuen les dones, sobre què és això de l'escriptura femenina, o de les escriptures femenines. Jo, no la pitjor de totes (encara que Déu n'hi do), però tampoc la més dotada ni capaç, goso posar-m'hi.

El punt zero

Començaré dient que parteixo d'una premissa bàsica, lògica i indefugible, una premissa que, potser perquè és òbvia, se sol oblidar i no es té amb compte quan es parla de «literatura femenina» i que al meu entendre fa que de vegades la comprensió o la discussió s'enceti amb mal peu, es parteixi d'una base equívoca o equivocada a l'hora de parlar-ne.

Qualsevol obra o text d'una escriptora és, per definició, part de la magna i polièdrica literatura femenina; per tant, la missió de la crítica no pot tenir res a veure amb emetre certificats de denominació d'origen i destriar-ne les que en formen part i les que no (ni crec que hi tingui cap dret).

Qualsevol text o obra forma part, doncs, d'una escriptura femenina o altra (excel·lent, bona, dolenta o regular), sigui en el format i gènere literari que sigui.

Efectivament, des del moment que les dones escriuen —i es dona la circumstància que escriuen des de sempre—, les escriptures femenines existeixen.

La pregunta pertinent podria ser, doncs, més aviat, si hi ha alguns tipus d'escrits que «només» haurien pogut ser escrits per una autora; és a dir, si podrien ser obra tan sols d'una escriptora o «sobretot» producte d'una literata.

L'escriptora i crítica Laura Freixas, al seu llibre *Literatura y mujeres*, fa notar molt encertadament la incoherència d'algunes respostes a aquestes amoïnoses preguntes.

> «¿Existe una literatura femenina?», o «¿Consideras que haces literatura de mujeres?»… Tras escucharla con aparente estoicismo y mal disimulada irritación, la mayoría de las entrevistadas responden o bien con cajas destempladas («Ni lo sé ni me importa») o con una frase-tipo: «No existe literatura de hombres ni de mujeres, sólo buena o mala literatura.»
>
> La respuesta es curiosa, pues responde a algo que no fue preguntado. En efecto, la pregunta versa sobre una cuestión de hecho («¿existe, en la realidad, algo que podríamos llamar literatura femenina?», mientras que la respuesta versa a la vez sobre esta cuestión de hecho («no, no existe») y simultáneamente, sobre una cuestión de valores, en apariencia ajena al tema discutido («la literatura puede ser buena o mala»). ¿Se imagina alguien a un entrevistador preguntando a un escritor argentino: «¿Considera usted que hace literatura argentina?», y al

> entrevistado dando por fogosa respuesta: «No existe literatura argentina ni española, sino sólo buena o mala literatura.»[4]

El malhumor evident i generalitzat de les escriptores interrogades que esmenta Freixas té a veure, a més, amb el fet que és una pregunta, un tipus de qüestió, que mai no es planteja si qui s'està entrevistant és un home. Seria interessant veure què contestarien; segurament, estranyats, dirien, potser de bona fe, que en res; seria interessant també veure si algun faria esment que és una pregunta impertinent en considerar que la literatura (mascla) és universal, objectiva, és, en definitiva «la literatura». La incomoditat de les escriptores s'explica, doncs, perfectament: la pregunta les situa a les vores, als marges, com una extravagància o, a cops, una excrescència. Com si el seu sexe marqués indefectiblement el que escriuen; cosa que no se suposa en els homes.

Carmen Martín Gaite, per exemple, era taxativa: no considerava que fes literatura femenina en absolut; ¡ho deia l'escriptora que el 1987 va guanyar el premi Anagrama amb un llibre que es diu ni més ni menys que *Usos amorosos de la postguerra española*, l'escriptora que anys abans havia escrit *Usos amorosos del dieciocho en España* (1973), o *Desde la ventana: enfoque femenino de la literatura española* (1987)! ¡Meravellós! ¡Quina manera de posar-se al centre!

Hi ha autores que es neguen a anar a congressos o similars sobre «literatura femenina», o a participar en llibres col·lectius. Això ha servit de vegades per presentar-les interessadament com a antifeministes o antidones. De cap manera, és la seva estratègia de sortir d'on les volen encasellar, de no asfixiar-se, de respondre a un atac, a un (segons com es miri) menyspreu.

Abans d'abandonar aquest punt zero, m'agradaria apuntar una premissa de caràcter molt general que s'hauria de tenir en compte a l'hora d'analitzar qualsevol àmbit i que, per tant, és perfectament aplicable a qualsevol forma d'art inclosa la literatura (i la llengua). La remarco amb versaleta —que és un tipus que m'agrada molt— perquè és important.

ALS HOMES, PEL SIMPLE FET DE SER-HO, SE'LS ATRIBUEIXEN O SE'LS PRESSUPOSEN MÈRITS, QUALITATS, ATRIBUTS; A LES DONES, PEL SIMPLE FET DE SER-HO, SE'LS ATRIBUEIXEN O SE'LS PRESSUPOSEN DEFECTES, TARES, PECATS ORIGINALS.

---

4. Laura FREIXAS, *Literatura y mujeres*, Barcelona, Destino, 2000.

1. *Ni totes les dones són iguals, ni tan sols totes les autores s'assemblen*

Quan es parla de literatura és inevitable parlar de tot, de qualsevol aspecte de la realitat, del món sencer. Per això no hauria d'estranyar que tot seguit, un cop situat el punt de partida, continuï fent esment d'un tòpic misogin, o almenys sexista, que encara ara fa més obscura i distorsiona en gran mesura la visió sobre tot i sobre cada àmbit femení i, per tant, fa molt de mal (ja que sol ofuscar la intel·ligència i adormir la sensibilitat), tant a l'hora de parlar de les escriptores com de les dones en general.

És aquell tòpic que diu que totes les dones són (som) iguals: si totes les dones són iguals, totes les escriptores es deuen assemblar, totes deuen escriure més o menys igual, totes deuen conrear els mateixos gèneres i temes, totes deuen mostrar una determinada «sensibilitat», cosa que contradiu el principi de la realitat i el més elemental sentit comú (aquest és un dels altres factors que provoca la resposta malhumorada de què parla Freixas).

Incís. Ja he dit que aquest tòpic s'estén a tots els àmbits. Per exemple, i ja per ensinistrar a les criatures de ben petites, als contes dels Barrufets hi ha una envejable disparitat masculina (el Savi, el Rondinaire, el Forçut, el fuster..., tots els oficis o característiques morals que calguin, fins i tot hi ha un cap: el Gran Barrufet, i així fins arribar a més de cent) i una sola Barrufeta i, a més jove, ¿perquè n'hi hauria d'haver més si són totes iguals?, que a més va néixer com a càstig del seu gran enemic, el Gargamel, per crear divisió entre els barrufets, introduint-hi l'amor i la gelosia. En això últim els contes dels Barrufets no fan més que adaptar nocives mitologies misògines clàssiques. Si algú ho prefereix, pot canviar els Barrufets per les aventures de Tintin, per exemple, o per sèries de polis i lladres de la televisió. Es calcula que en productes per a criatures, per cada setze personatges masculins n'hi ha un de femení; a més, només el 29% de personatges femenins tenen diàleg. Sigui dit de passada, aquesta mancança habitual de dones és en part culpable que quan en una reunió, en gairebé qualsevol àmbit, som un exigu 30% se'ns vegi com una majoria abassegadora (i perillosa).

És per això que ja d'entrada les denominacions literatura de dones (o de dona) o, així en singular, escriptura femenina no són gens adequades ni recomanables, atès que són miserablement reductores; no són capaces de contenir la diversitat, els interessos, les pulsions i les diferències de les variades produccions literàries de les escriptores.

Vagi per davant, doncs, ja, que aquestes línies no seran un intent de caracteritzar una escriptura (és impossible: no existeix; bé, n'existeixen moltes), sinó de trobar alguns trets, algunes constants (i que la sort m'acompanyi) que caracteritzin el somni d'unes literatures pròpies. Potser, justament perquè és diversíssima, el somni d'una producció comuna.

2. *Des de sempre escriptores*

Un altre tòpic encara vigent a hores d'ara, és el que diu que es pot parlar d'escriptores des de fa relativament poc, que —si n'hi ha— és sobretot a partir del segle XIX, però que les d'abans del XIX s'han de veure com a excepció atès que són una raresa: no n'hi havia gaires.

Quan s'afirma que no hi havia escriptores (o professionals en qualsevol altre àmbit) se solen apuntar tres, diguem-ne, causes: *a*) les dones són «així», són «diferents» (¿a qui?), no estan dotades per aquesta o aquella altra activitat (especialment si és científica), *b*) les dones no hi estaven/estan interessades però quan ho estiguin, s'hi podran dedicar «lliurement» i sense cap trava, *c*) a mida que l'escola les eduqui d'una determinada manera i els en forneixi models, lentament n'hi haurà havent.

Aquestes tres més ben o més mal intencionades hipòtesis tenen un problema gravíssim i és que topen de front amb la realitat i s'hi estavellen. En el cas que ens ocupa i com veurem a continuació, des de sempre hi ha hagut autores i han escrit a cor què vols, cor què desitges.

Aquí cal fer un incís per dir que aquesta és una trampa comuna quan es parla de qualsevol activitat quan la realitzen les dones però es considera (en general absurdament, contra l'evidència i tergiversant o fent mentir la Història) una «feina o activitat d'homes». Em venen al cap científiques de tot ordre, metgesses durament reprimides, metgesses a qui no es deixava exercir la professió, quotes masculines del 100% a les facultats de medicina, viatgeres arreu del món i durant totes les èpoques, futbolistes a qui es prohibia jugar.

Per exemple, i anant a un camp realment apartat de la literatura, el 1921 es prohibeix el futbol femení a Anglaterra (perquè tenien por que fes competència al masculí). La FIFA va donar suport a la prohibició i, fins al 1971, qualsevol club que hi estigués associat en podia ser expulsat si permetia que les futbolistes juguessin als seus camps. No, no és que de bell antuvi no volguessin jugar (escriure, ser metgesses, astronautes, polítiques, etc.), no és que no hi tinguessin interès i que quan se'ls va despertar aquest desig tot naturalment van poder agafar una pilota i començar a jugar lliurement, és que se les va reprimir, se'ls va prohibir.

Per exemple, quan Pierre de Coubertin va decidir que malgrat els segles transcorreguts (i que les dones ja feia segles que tenien ànima), les esportistes no podien

participar als Jocs, va trencar la tradició, perquè si bé és veritat que les dones a l'antigor no podien ser espectadores dels jocs masculins, també ho és que a l'antiga Grècia les dones prenien part als Jocs masculins (que veiem, doncs, que no ho eren absolutament). Penso en les que hi van participat fent veure que eren homes com Ferenice o l'espartana Cinisca, guanyadora de la cursa de quadrigues de dues edicions olímpiques, al segle IV aC; però sobretot penso en els Jocs Herees, que se celebraven cada quatre anys a la mateixa Olímpia i en què les esportistes honoraven la deessa Hera. Una llarga i bella tradició. Per tant, Coubertin en intentar eliminar-la, d'una banda, va obviar la meitat de la tradició i, de l'altra, va trair la història.

En el cas de la ciència, considerada l'activitat més aliena i estranya a les dones, només cal recordar que durant la Segona Guerra Mundial van exercir amb gran solvència de calculadores, a mà o amb computadores, o les múltiples computistes afroamericanes que van treballar (això sí, per poc preu i menys reconeixement) a la NASA.

Pel que fa a les literates (i també en d'altres casos), aquest tòpic, que se sol arrodonir amb un cuny desvalorador: si n'hi havia, eren desvagades amateurs, en realitat, no ho eren de debò, es desmunta sense haver de suar gaire.

Perquè tornem al cas. Si es van incorporar tan tardanament a la literatura, ¿com justificar, aleshores, l'existència a crits d'Endehuanna fa ja 2.300 anys?, que, de moment, és la primera escriptora (i escriptor) de qui es té notícia.

En efecte, Enheduanna (2285-2250 aC) és la primera persona dedicada a la literatura de la qual es coneix el nom. Poeta accàdia, era summa sacerdotessa d'Inanna —dea del cel i la fertilitat— i del déu lunar Nanna a Ur, el centre religiós més important de Sumer; era també astrònoma, astròloga, sagaç política, profeta i teòloga. En la seva obra destaca *L'exaltació d'Inanna*, que n'explica l'expulsió d'Ur i la posterior reinstauració, i *El descens d'Inanna*, una baixada a l'avern que inaugura el tema dels descensos a l'infern que posteriorment va fer gran fortuna. En *El descens* no té cap inconvenient a fer acte de presència dins el cant:

> 67. Jo, la gran sacerdotessa, Jo, Enheduanna!
>
> 68. Porto el cistell ritual, Jo entono la invocació.

O en aquests altres tres versos.

> 138. Amb un «Ja era prou per a mi, ja era massa!» he donat naixement o dama exaltada, a aquest himne per a tu.
> 139. Que jo et recito a mitjanit
> 140. I que qui canta repetirà per tu a migdia!

En una altra composició identifica creació literària i part.

> Amb crits de part […] vaig donar a llum aquest himne.[5]

I aquests «crits de part» també els hauria pogut escriure —que no «proferir»— un home, però resulta que els va escollir com a símil de la creació una escriptora i no un escriptor. Aquesta és una fina línia del tot esmunyedissa: la certesa o gairebé la certesa que tant una escriptora com un escriptor poden posar-se al lloc de qualsevol altri, poden escriure qualsevol cosa i des de qualsevol lloc, però també la constatació o gairebé la constatació que usualment si es parla de creació, que és el cas que ens ocupa, el símil del part se l'hi acut i el fa una escriptora.

Aquest tòpic que diu que només hi ha escriptores des de fa dos dies enterboleix la comprensió, atordeix l'enteniment i fa perdre pistes. ¿Com s'expliquen algunes de les heroïnes i de les protagonistes de la Bíblia si no s'hi intueixen o s'hi veuen mans d'escriptora?; ¿de quina imaginació han sortit figures com Judit i Susanna?

A més de ser un bell cant a una sogra, aquesta figura tan vilipendiada pel patriarcat perquè percep qualsevol tipus d'aliança entre dones com a molt perillosa, ¿de quines experiències brollen parelles com la de Rut i Noemí a *Rut*?

> [11]Noemí insistia:
> —Torneu-vos-en, filles meves! Per què voleu venir amb mi? Jo ja no puc tenir més fills perquè us hi pugueu casar. [12]Aneu, torneu-vos-en, filles meves! Sóc massa gran per a casar-me. I ni que pensés que encara puc tenir fills, em casés aquesta mateixa nit i n'arribés a tenir, [13]¿esperaríeu fins que fossin grans? ¿Per ells renunciaríeu a casar-vos? No, filles meves! El meu destí és més amarg que el vostre: la mà del Senyor s'ha girat contra mi.

5. Aquest petit fragment d'un himne d'Endehuanna és d'Elaine PARTNOW a *The quotable women*, Facts on File Publications, 1987; que vaig trobar citada a «El sueño de un lenguaje común» d'Elizabeth Russell, al llibre d'Àngels CARABÍ i Marta SEGARRA (ed.): *Mujeres y literatura*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1994.

[14]De bell nou esclataren en plors. Orpà va besar la sogra per acomiadar-se'n, però Rut no se'n volgué separar.
[15]Noemí li va dir:
—Mira, la teva cunyada ha tornat al seu poble i als seus déus. Fes com ella, torna-te'n a casa!
[16]Però Rut contestà:
—No insisteixis que et deixi, que em separi de tu i me'n torni! On vagis tu, vull venir-hi jo; on visquis tu, vull viure-hi jo. El teu poble serà el meu poble, el teu Déu serà el meu Déu. [17]On moris tu, allí moriré jo i allí seré enterrada. Només la mort ens podrà separar; i si no és així, que el Senyor em faci caure al damunt tota mena de mals!
[18]En veure Noemí que Rut s'entossudia a anar amb ella, no va insistir més.

Quan tothom sap i és profecia que tant la Bíblia (i segurament també el *Popol Vuh*) com d'altres pilars (penso ara en *L'Odissea*) van ser escrits a moltes mans, no ens podem posar a limitar l'espai i el temps de les escriptures femenines.

¿Des del segle XIX? ¿I què fem amb Safo (s. VII-VI aC) aleshores?, ¿decidir que és la «primera» excepció? Quan ha estat la primera (i això inclou segurament el primer) a explicar què et passa quan t'enamores:

…mes l'amor les entranyes
m'ha sacsejat com un vent que en un munt bat els roures.

Al·ludir a les entranyes com a seu de l'amor i de la passió i lloc de residència de l'extrem dolor que a voltes ocasiona extirpar-lo del cor quan hi arrela amb força, és una constant en les poetes. La poesia de Safo es refereix al primer cas. Es pot veure el segon cas en un poema de Doña Florencia Pinar, poeta medieval de qui se'n sap ben poc, a part de saber que va viure al segle XV i la divisa de la qual era transparent i misteriosa: «Mi dicha lo desconcierta».

Ell amor ha tales mañas
que quien no se guarda dellas,
si se l'entra en las entrañas,
no puede salir sin ellas.

En aquesta autora és recurrent la metàfora que l'amor dissortat remordeix ben endins i ben retorçadament.

El amor es un gusano,
bien mirada su figura:
es un cáncer de natura
que come todo lo sano.

De vegades, segurament inspirada en els bestiaris medievals, Pinar fa servir símils animals, com quan compara unes perdius empresonades amb la seva càrcer d'amor.

Destas aves su nación
es cantar con alegría,
y de vellas en prisión
siento yo grave passión,
sin sentir nadie la mía

Quatre segles abans, la poeta d'Almeria, Umm al-Kirâm (segle XI), cantava al·ludint també a les entranyes com a seu de l'amor.

Ay, ojalá supiera
si hay algún medio de estar solos
donde no lleguen los oídos del espía.
¡Qué maravilla!
A solas quiero estar con un amado
que vive, aunque se vaya, en mis entrañas y en mi pecho.

Umm al-Kirâm forma part d'una bella, estesa i antiga tradició: la poesia hispanoàrab. Perquè els poemes femenins són presents als cançoners de l'Edat Mitjana i també se sap de l'activitat literària de les dones al si de les diferents corts de la Península Ibèrica. La veu de les escriptores es troba a les cantigues d'amic galaicoportugueses del segle XIII i als cantars i nadales del segle XV. Un altre exemple d'aquesta poesia cortesana es troba en les belles cançons realitzades per les trobadores occitanes o provençals; poesies d'amor que s'aparten dels esquemes rígids de l'amor cortès dels trobadors i que s'allunyen de l'artificiosa convenció masculina sobre l'amor.

No ens hauria d'estranyar. Des de sempre, dones de totes les latituds han escrit o compost poesia amorosa. Està documentada, per exemple, a les antigues cançons d'Escandinàvia o de Rússia, a la lírica nord-africana, a la poesia egípcia del segon mil·lenni aC, en la poesia clàssica grega en uns poemes sorprenentment semblants a les *kharges* mossàrabs, als grafits de Pompeia, etc. Es relaciona amb el culte mesopotàmic a la deessa Inanna/Istar/Astarté, més tard en algunes cultures transmutada en Afrodita.[6]

Abandonem l'amor i tornem a Safo, perquè no tan sols d'amor viu la poeta. Safo canta també la filosofia quan en un començament cèlebre opta decididament per la bellesa de qui estimes, en detriment i per sobre de la pretesa i letal boniquesa d'un exèrcit:

> Uns una host de peons, de genets altres
> o un estol diuen que en la negra terra
> és el més bell; jo tanmateix afirmo
> que és el que estimes.[7]

I quan estàs a punt de gosar dir que ella no, segurament, però que aquests versos sí que et semblen excepcionals en un món que valorava (i valora) la violència i els exèrcits, Ànite de Tegea (s. IV aC) confirma que Safo no va ser pas l'única en cap dels sentits.

> Reposa aquí, llança homicida, i que mai més el teu trist
> garfi de bronze no faci rajar sang dels enemics.

Coherent amb ella mateixa i amb Safo, és normal que Ànite trobés més plaent ofrenar un atuell de cuina en comptes d'una arma. L'esplendor i l'èpica fora mida de la vida quotidiana.

> Un perol fora mida: el consagra el fill d'Eriàspidas,
> Cleòbot; la seva pàtria és Tegea espaiosa.

---

6. Hi ha molts poemes d'aquestes tradicions recollits en dues antologies de poesia hispanoàrab. A Teresa GARULO, *Dîwân de las poetisas de al-Andalus,* Madrid, Hiperión, 1986 i a Mª Jesús RUBIERA MATa, *Poesía femenina hispanoárabe*. Madrid, Castalia, 1989.

7. De Safo hi ha prou edicions de la malauradament curta obra que ha arribat fins a nosaltres. Els dos fragments de poemes citats són de SAFO, *Obra completa*, traducció, pròleg i notes de Manuel Balasch, Barcelona, Edicions 62, 1980.

O una diadema, com va fer Nossis de Locres (s. III aC).

> Viatger, si navegues cap a Mitilene, la de bells cors,
> a gaudir de les gràcies florides de Safo,
> pots dir-los que, amiga d'ella i de les Muses, Locres
> m'engendrà, i el meu nom és Nossis.[8]

Si passem del grec al llatí, trobem oratòria, memòries, cartes, i, si fem cas al que diu en les seves *Etimologies* Isidor de Sevilla (segle VII), sabrem que una de les primeres persones que va cantar les Muses i Apol·lo en aquella llengua és la poeta romana Mèmia Timothoe, atès que la situa al bell inici de l'alba de la poesia llatina, cap al 200 aC.

Pel que fa a l'escriptura epistolar, també el segle II aC, amb l'obra de Cornèlia assistim al naixement d'un gènere, perquè d'una escriptura tan fecunda com les cartes, les de Cornèlia són els primers documents amb entitat suficient per fer-ne una lectura i interpretació, i d'ella és el primer exemple de carta privada que pot llegir-se en llatí.[9]

Cornèlia és la pedra, doncs, sobre qui hem d'edificar la comprensió de la prolífica cadena de les cartes a filles i fills, inevitable, pensar en Dhuoda (segle IX); en Estefania de Requesens (1501/1508-1549) i en la seva mare Hipòlita, comtessa de Palamós; en Madame de Sévigné (1626-1696); en moltes més.[10]

En llatí també tenim constància del pelegrinatge durant el segle IV de la molt curiosa Egèria, que en deixa testimoni no tan sols perquè les seves germanes sàpiguen què fa, per on para, sinó perquè sigui més fàcil entendre la constància amb què, des de sempre, dones i viatges han fet camí alhora; és a dir, no són termes antitètics per molt que sistemàticament es presentin com una novetat. Ens permet imaginar millor les rutes que les pelegrines van traçar per Terra Santa durant els segles IV i V. Per exemple, els camins que hi van fer Martana —amb qui Egèria, a més de pelegrinatges, compartia una

---

8. Tant els dos fragments d'Ànite de Tegea com el de Nossis de Locres són de Maria Àngels ANGLADA, *Les germanes de Safo: Antologia de poetes hel·lenístiques*, traducció, edició i notes de Maria Àngels Anglada, Barcelona, EDHASA, 1983.

9. Un deliciós, fresc i modern llibre sobre les autores llatines és el d'Aurora LÓPEZ, *No sólo hilaron lana: Escritoras romanas en prosa y verso*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1994.

10. Part de l'obra de les autores de cartes que esmento es pot trobar a DUODA, comtessa de Barcelona i de Septimània, *De mare a fill, escrits d'una dona del segle IX*, traducció, introducció i notes de Mercè Otero Vidal, Barcelona, laSal, 1989; Estefania de REQUESENS, *Cartes íntimes d'una dama catalana del s. XVI*, Barcelona, laSal, 1987; Madame de SÉVIGNÉ, *Cartas a la hija*, traducció i edició de Laura Freixas, Barcelona, Muchnik, 1996.

fonda amistat—, Pemènia, Sílvia, Fabiola, Paula i la seva filla Eustoqui, Melània la Vella i la seva néta Melània la Jove.[11] Que no eren només una o dues. Després han estat legió.

Si recapitulem, veurem que ja a l'antigor les escriptores senten càtedra i inauguren gèneres centrals. No està gens malament si tenim en compte que hi ha qui gosa dir que abans del XIX no existien i que sempre han estat tan i tan marginals.

[11]. Una versió assequible dels viatges d'Egèria es troba a EGÈRIA, *Pelegrinatge a Terra Santa*, traducció i introducció de Sebastià Janeras, Barcelona, Proa, 1993.

3. *De tot arreu*

Si ens apartem una mica d'aquest racó de món, sabem que, ben aviat, a la ratlla entre els segles X i XI, la primera novel·la moderna de la literatura universal (el romanç de *Genji*) la va parir la japonesa Murasaki Shikibu (978-1015/1031); aquesta dama d'honor de la cort de l'emperadriu Shoshi va escriure també un diari que sobta per la modernitat amb què fou concebut i per les maneres que hi desplega.

Que del *Genji* no hi hagi cap traducció sencera al català i que no sigui (afegeixo en aquesta nova versió) fins al 2005 que se'n van començar a fer, curiosament, no una, sinó dues traduccions simultànies al castellà,[12] que el *Diari* (1008-1010) sigui un altre cop introbable[13] —o que ho sigui qualsevol altre dels cinc diaris que com a mínim se'n conserven—, diu molt més de la ignorància i dels paràmetres actuals que de la manca de documents de l'antigor; diu molt més de la nostra imperfecció que de la inexistència d'escriptores.

Murasaki Shikibu es considera l'escriptora (homes inclosos) clàssica de la literatura japonesa. No va néixer òrfena de tradició; n'és una antecessora clara, per exemple, Ono no Komatchi (834-880), i, com que una flor no fa estiu, jo més que posar-la en relació amb una altra autora (ja s'hi van posar entre elles), el que faré és apuntar que l'hem de percebre i de copsar obligatòriament en relació amb l'escriptora Sei Shônagon, nascuda —se suposa— cap al 966 (és a dir, pocs anys abans) i amb la resta de dames plenes de talent i d'enginy que van escriure a redós de les corts i de les emperadrius de l'època. Shônagon és pionera d'un gènere literari que encara perdura: un agut i elegant assaig d'una riquíssima i airosa subjectivitat, travat per una estreta unitat conceptual i estètica. Així va fer començar *El libro de la almohada* escrit a la dècada del 990.[14]

---

[12]. Efectivament, fins al 2005, de la senyora Murasaki només es trobava una petita part de la seva important obra, *Genji Monogatari (Romance de Genji)*, traducció de Fernando Gutiérrez, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, 1992. A final de 2005, d'una banda, l'editorial Atalanta (traducció de Jordi Fibla) i, de l'altra, Destino (traducció de Xavier Roca Ferrer) n'emprenen la versió íntegra al castellà; totes dues, en dos volums. El 2006 el mateix Roca Ferrer publica la primera traducció al català; traducció, però, parcial, només de la primera part de l'obra, dels capítols 1 al 13: *La Novel·la de Genji*, Barcelona, Destino, 2006.

[13]. MURASAKI, Shikibu, *Diari*, traducció de Dolors Farreny i Sistac, Barcelona, Edicions de l'Eixample, 1990.

[14]. Sei Shônagon va ser traduïda per primer cop al castellà l'any 2001: *El libro de la almohada*, traducció, pròleg i notes d'Amalia Sato, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2001. A aquest llibre pertanyen els tres

> En primavera, el amanecer. Cuando al insinuarse la luz sobre las colinas, los contornos se tiñen de un pálido rojo y purpúreos jirones de nubes flotan sobre las cimas.

Un altre fragment explica que no hi ha res de nou sota el sol (ni ara, ni fa mil anys i una miqueta més).

> «¿Cómo era posible que hubiera leído tantos poemas?», le señaló a Su Majestad la Emperatriz cuando hubo terminado. «Dudo que yo pueda ir más allá de tres o cuatro volúmenes. Pero es claro que las cosas han cambiado. En los viejos tiempos hasta la gente de humilde condición tenía gusto por las artes y estaba interesada en los pasatiempos elegantes. Una historia como ésta difícilmente sucedería en nuestro tiempo, ¿verdad?»

I també cita, entre les *Cosas raras*, una que tant llavors com ara és *rara avis*: «Una pinza de plata buena para depilar».

Una de les raons per les quals la literatura japonesa de l'època es desplega a través de les obres de les escriptores és perquè en aquella època la llengua de cultura al Japó era el xinès, i com que les escriptores no el sabien perquè no els l'ensenyaven o fins i tot el tenien vedat, van començar a fer literatura en llengua materna i d'aquesta manera una restricció es va convertir en riquesa.

Restricció que no van tenir les trobadores, aimies que cantaven en occità just quan es constituïen les diferents llengües romàniques; la restricció els és imposada des de fora i des d'ara: quan es parla de la rica i extensa trobadoresca i no es posa, en general, també el seu cant al centre de la tradició,[15] ja s'ha dit que, de moment, l'amor cortès que es considera canònic és el dels trobadors.

Ara, amb qui sí que Murasaki té alguna proximitat professional és amb Christine de Pizan (1365-1431), atès que Pizan va ser la primera persona a Europa que es va dedicar a l'escriptura professionalment. També va ser Christine de Pizan la qui, amb la seva escriptura, va iniciar una tradició: l'estratègia de plantejar (a primera vista) no una societat alternativa sinó d'imaginar la societat existent sense misogínia. Com que per

---

fragments citats.

[15]. Sobre les trobadores hi ha la impagable i primerenca traducció del llibre de Magda BOGIN, *Les trobairitz: Poetes occitanes del segle XII*, traducció de l'estudi introductori de Montserrat Abelló, versions poètiques d'Alfred Badia, Barcelona, laSal, 1983. Posteriorment es va publicar el llibre de Marirì MARTINENGO, *Las trovadoras: Poetisas del amor cortés*, traducció d'Ana Mañeru Méndez i María-Milagros Rivera Garretas, Madrid, Horas y horas, 1997. N'inclou unes quantes composicions més.

fer-ho es fonamenta en la reivindicació de la igualtat o fins i tot en la de la superioritat moral de les dones, anorrea la base racional dels privilegis masculins i, per tant, ataca les bases de l'estructura que sembla que, en principi, acata. Amb aquesta escriptora arribem a un punt d'inflexió: és la primera autora, penso, que explícitament parla des de la consciència de la seva condició de dona, tan individualment com col·lectiva.

L'estratègia discursiva de Christine de Pizan és una tradició arrelada. Dones d'arreu i de totes les èpoques i àmbits la fan servir, i amb molt d'èxit, per cert. Per exemple, la primera manifestació contra la dictadura argentina va néixer, com les seves autores, les Mares de la plaça de Mayo de Buenos Aires, el 1977. Volien recuperar amb vida les persones detingudes i desaparegudes per la dictadura. Les van amenaçar amb la sentència que el paper de les dones no era lluitar i elles van respondre que no ho feien pas, que tan sols eren mares i actuaven com a tals. Es van plantificar un bolquer al cap i van manifestar que només volien el que era seu: les seves filles i els seus fills, o, si no, els seus cossos. Van portar fins a tal extrem el paper tradicionalment assignat que van esdevenir sòlides com una roca i van deixar sense marge d'actuació ni resposta la dictadura davant una subversió tan gran; després s'hi van sumar les Àvies, que també es van posar aparentment a fer tan sols d'àvies: només volien abraçar netes i nets, tenir-ne cura, i així van fer trontollar també el sistema repressiu.

Prou anys més tard, el 2008, es va fundar a Kíiv, el moviment Femen que lluita contra el patriarcat, les dictadures, les institucions religioses i la indústria del sexe; en definitiva, contra l'opressió de les dones. Valentes i intel·ligents, en el deixant de la plaça de Mayo, han capgirat el sentit del cos, del cos nu de les dones, i l'han convertit en camp de protesta i subversió. Amb unes formes de lluita que tenen molt d'actuació, de *performance*, posen de manifest la hipocresia del poder que vol les dones despullades per als seus diversos profits, però no suporta que es despullin quan elles volen i on volen i que facin el que els plagui amb els seus cossos.

4. *Presència i consciència*

Es pot afirmar, per tant, que Christine de Pizan[16] encarna o exemplifica una de les escriptures femenines existents: la de parlar des de la reflexió de la condició femenina, viscuda en la seva pell i simpàticament amb la resta de les dones. Aquest tipus d'escriptura l'encarnen d'altres escriptores que s'han de posar també al centre de la literatura universal com són Teresa d'Àvila (1515-1582) o sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695).

Sembla difícil negar (ja que es tracta d'una obra de creació) que un escriptor *s'hauria pogut posar* al lloc de Christine de Pizan i escriure una utopia semblant a la de *La ciutat de les dames* (1405), tan difícil com negar que un altre s'hauria pogut posar al lloc d'Endehuanna per escriure un himne. El cas és que, que jo sàpiga, no ho van fer.

Més difícil encara hauria estat que en pròlegs preàmbuls i declaracions d'intencions, és a dir, en paraules que no són, diguem-ne, pròpiament de creació, algú que no fos una escriptora hagués inventat i utilitzat les peculiars formes de *captatio benevolentiae* que prodiguen Teresa d'Àvila o sor Juana Inés.

Filippo Sega, bisbe de Piacenza, temut nunci, va descriure Teresa d'Àvila així: «fémina inquieta, andariega, desobediente y contumaz, que a título de devoción inventaba malas doctrinas, andando fuera de la clausura contra el orden del concilio tridentino y prelados, enseñando como maestra contra lo que San Pablo enseñó, mandando que las mujeres no enseñasen»; la cita és llarga però l'he apuntada perquè és un compendi del que segons aquesta quintaessència del patriarcat que és l'Església Catòlica les dones no han de fer mai dels mais. Teresa d'Àvila ho sabia i gairebé sempre excusa dedicar-se a la creació literària dient que escriu «con licencia del confesor» en el sentit de 'per precepte del superior'. No deixa de ser curiós veure que reiteradament afirmi aquesta obediència i paral·lelament amagui al confessor (i a la Inquisició) llibres com *Las moradas* (1577), mentre que, al mateix temps, malda per fer-lo arribar d'amagat al seu estimat Juan d'Àvila.[17]

---

[16]. De Christine de Pizan hi ha traduït al català i al castellà *La ciutat de les dames*; la versió catalana és de Mercè Otero i Vidal (Barcelona, Edicions de l'Eixample, 1990).

[17]. Teresa d'Àvila, afortunadament, ha estat ben i profusament editada. Hi ha també una biografia esplèndida, que recomano vivament, de Rosa ROSSI, *Teresa de Ávila: Biografía de una escritora*, traducció de Marieta Gargatagli i Albert Domingo, Barcelona, Icaria, 1984. Un altre llibre magnificent sobre l'autora i que jo vaig llegir després d'escriure el tou d'aquestes pàgines, per pena meva i dissort de les planes, és el de la poeta Olvido GARCÍA VALDÉS, *Teresa de Jesús*, Barcelona, Omega, 2001.

No s'acaba aquí: al pròleg del mateix llibre, i avançant-se al que segles després començaria a definir Virginia Woolf, Teresa d'Àvila, premonitòria, parla ja de la conveniència i especificitat d'una llengua entre dones, d'una llengua femenina, amorosa i més grata.

> Díjome quien me mandó escribir, que como estas monjas de estos monasterios de Nuestra Señora del Carmen tienen necesidad de quien algunas dudas de oración las declare, y que le parecía que mejor se entienden el lenguaje unas mujeres de otras, y con el amor que me tienen les haría más al caso lo que yo les dijese.

La utilització del recurs de la deguda obediència femenina a l'hora d'escriure, la trobem calcada en sor Juana Inés de la Cruz. En un fragment de la *Respuesta a sor Filotea de la Cruz* (1691),[18] s'agenolla literalment quan diu: «¿Por ventura soy más que una pobre monja, la más mínima criatura del mundo y la más indigna de ocupar vuestra atención?»; i més endavant excusa literàriament «la tan perseguida habilidad de hacer versos» que ella té.

> Pues si está mal en que los use una mujer, ya se ve cuantas los han usado loablemente; pues, ¿en qué está el serlo yo? Confieso desde luego mi ruindad y vileza; pero no juzgo que se habrá visto una copla mía indecente. Demás, que yo nunca he escrito cosa alguna por mi voluntad, sino por ruegos y preceptos ajenos; de tal manera que no me acuerdo haber escrito por mi gusto si no es un papelillo que llaman *El Sueño*.

Qualificar de «papelillo» *El Sueño*, un poema de 975 versos que tracta ni més ni menys que de la potència intel·lectual del ser humà, també és un clar exponent que la ironia és un recurs propi de les dones i no precisament des del segle XIX o des d'ara.

Ve a tomb en aquest punt de la substància i de la cronologia, ja que era un pèl més jove que Teresa (l'escriptora d'Àvila va néixer vint-i-set anys abans), parlar també de la noble asceta granadina Doña Catalina de Mendoza (1542-1602), escriptora i pintora, hàbil a exercitar tota mena de mortificacions, una de les quals consistia a ocultar el seu admirat talent escrivint les seves cartes tal com les hauria pogut redactar una inculta serventa. Mortificació que, encara que podria posar-la en joc un home, com tantes d'altres *captatio*, sembla adequada i pertinent només en una escriptora.

---

[18]. Els fragments de sor Juana Inés són de la *Respuesta a sor Filotea de la Cruz*, en l'edició d'Eulàlia LLEDÓ CUNILL, *Sor Juana Inés de la Cruz. La hiperbólica fineza,* Barcelona, Laertes, 2008.

Christine de Pizan també s'agermana amb la novel·lista María de Zayas y Sotomayor (1590-1661/1669?),[19] encara que en un altre sentit, atès que de Zayas proclama i reclama una tradició femenina al centre de la cultura, a més de reivindicar-se i reivindicar-nos com a autores i parlar de la importància i la necessitat de la instrucció. Així ho argumenta l'autora:

> Quién duda, lector mío, que te causará admiración que una mujer tenga despejo, no sólo para escribir un libro, sino para darle a la estampa [...] ¿qué razón hay para que ellos sean sabios y presuman que nosotras no podemos serlo? Esto no tiene a mi parecer más respuesta que su impiedad o tiranía en encerrarnos, y no darnos maestros; y así, la verdadera causa de no ser las mujeres doctas no es defecto del caudal, sino falta de aplicación, porque si en nuestra crianza como nos ponen el cambray en las almohadillas y los dibuxos en el bastidor, nos dieran libros y preceptores, fuéramos tan aptas para los puestos y para las cátedras como los hombres [...] De Argentaria, esposa del poeta Lucano, refiere él mismo que le ayudó en la corrección de los tres libros de *La Farsalia*, y le hizo muchos versos que pasaron por suyos. Temistoclea, hermana de Pitágoras, escribió un libro doctísimo de varias sentencias. Diotima fue venerada de Sócrates por eminente. Aspano hizo muchas leciones de opinión en las academias. Eudoxa dexó escrito un libro de consejos políticos. Cenobia, un epítome de la *Historia Oriental*.

Tradició que també practica i posa de manifest gairebé d'una manera calcada, tot i que amb protagonistes diferents, sor Juana Inés de la Cruz quan escriu al seu torn:

> A una Aspasia Milesia que enseñó filosofía y retórica y fue maestra del filósofo Pericles. A una Hipasia, que enseñó astrología y leyó mucho tiempo en Alejandría. A una Leoncia, griega, que escribió contra el filósofo Teofrasto y le convenció. A una Jucia, a una Corina, a una Cornelia; y, en fin, a toda la gran turba de las que merecieron nombres, ya de griegas, ya de musas, ya de pitonisas; pues todas no fueron más que mujeres doctas, tenidas y celebradas y también veneradas de la antigüedad por tales.

I, a la manera i en la tradició de Christine de Pizan, no s'acontenta amb citar les de l'antigor, sinó que s'adelita a posar exemples del seu aquí i del seu ara: de la seva cultura i llengua i/o del seu temps.

> Nuestra reina Doña Isabel, mujer del décimo Alfonso, es corriente que escribió de astrología. Sin otras que omito por no trasladar lo que otros han dicho (que es vicio que

[19]. De María de Zayas y Sotomayor, a més d'una bona selecció a Castalia (*Tres novelas amorosas y tres desengaños amorosos*, Madrid, Castalia, 1989), n'hi ha, com a mínim, edicions assequibles a Alianza, a

> siempre he abominado), pues en nuestros tiempos está floreciendo la gran Cristina Alejandra, Reina de Suecia,[20] tan docta como valerosa y magnánima, y las Excelentísimas señoras Duquesa de Aveyro y Condesa de Villaumbrosa.

Que a hores d'ara no sigui un lloc comú en l'ensenyament de la literatura i en la mateixa literatura aquest enfilall de textos torna a dir més de la ignorància, dels esbiaixats paràmetres actuals i de la nostra imperfecció que de la manca d'una genealogia i d'unes tradicions femenines; genealogia que a voltes es presenta com acabada d'inventar.

Aquestes dues autores també són l'exponent d'una altra tradició i d'un dels nuclis de pensament femení i feminista: la de presentar els homes com a font de la perdició i dissort de les dones quan hi estableixen relació; de Zayas diu a «El imposible vencido» de 1637, inclòs a les *Novelas amorosas*:

> ¡Ay, hombres engañosos, y qué desdichada es la que os cree! Si os despedimos, a la vergüenza llamáis crueldad, al recato desdén, a la honestidad ingratitud, y a los pensamientos honrados, desvíos. Pues si os admitimos, no os fundáis sino en engaños, no os abroqueláis sino de fingimientos, ni nos rendís sino con mentiras.

Recordaré simplement per paral·lel el títol del famosíssim poema de sor Juana Inés que comença amb aquell primer vers que diu, «Hombres necios que acusáis», i que no és altre que el següent, «Arguye de inconsecuentes el gusto y la censura de los hombres que en las mujeres acusan lo que causan». I com a mostra quatres versos.

> Con el favor y el desdén
> tenéis condición igual,
> quejándoos, si os tratan mal,
> burlándoos, si os quieren bien.

Sor Juana Inés de la Cruz i Teresa d'Àvila s'agermanen genèricament encara en un altre aspecte de la seva vida i obra: la persecució les encercla de manera similar. Teresa d'Àvila ho narra així al *Camino de perfección* (escrit entre 1562 i 1567).

Cátedra i a Orbis.

[20]. En aquest camí constant d'anada i tornada ocorren fets convencionalment insòlits. Dolores Juliano ha recreat amb seny, sentiment i gust la vida, pensament i obra d'aquesta reina: *La magia de la Razón. Memorias imaginarias de Cristina de Suecia,* Madrid, Dado Ediciones, 2022.

> No basta, Señor, que nos tiene el mundo acorraladas […] que no hagamos cosa que valga nada por vós en público, ni osemos hablar algunas verdades que lloramos en secreto, sino que no nos habíais de oír petición tan justa. No lo creo yo, Señor, de vuestra bondad y justicia, que sois justo juez y no como los jueces del mundo, que —como son hijos de Adán y, en fin, todos varones— no hay virtud de mujer que no tengan por sospechosa. Sí, que algún día ha de haber, Rey mío, que se conozcan todos.

Sor Juana Inés, «la peor de todas», ho relata d'aquesta semblant manera:

> Pues Dios sabe bien que no ha sido muy así, porque entre las flores de esas mismas aclamaciones se han levantado y despertado tales áspides de emulaciones y persecuciones cuantas no podré contar, y los que más nocivos y sensibles para mí han sido no son aquéllos que con declarado odio y malevolencia me han perseguido, sino los que amándome y deseando mi bien (y por ventura mereciendo mucho con Dios por la buena intención) me han mortificado y atormentado más que los otros, con aquel: *No conviene a la santa ignorancia que deben, este estudio: se ha de perder, se ha de desvanecer en tanta altura con su misma perspicacia y agudeza*.

Abans de tirar endavant. Sor Juana Inés de la Cruz, com de Zayas, com Teresa d'Àvila, cadascuna a la seva manera però partint d'una base comuna, també parla de la necessitat de la instrucció amb una estratègia, un cop més, del tot femenina.

> Porque ¿qué inconveniente tiene que una mujer anciana, docta en letras y de santa conversación y costumbres, tuviese a su cargo la educación de las doncellas? Y no que éstas o se pierdan por falta de doctrina o por querérsela aplicar por tan peligrosos medios cuales son los maestros hombres, que cuando no hubiera más riesgo que la indecencia de sentarse al lado de una mujer verecunda (que aun se sonrosea de que la mire a la cara su propio padre) un hombre tan extraño, a tratarla con casera familiaridad y a tratarla con magistral llaneza, el pudor del trato con los hombres y de su conversación basta para que no se permitiese.

Escriptores, doncs, marcades com totes i al llarg de tota la història pel seu sexe, com també ho estan els homes (encara que se'ls presenti lliures d'aquesta càrrega o que es consideri que el seu sexe és neutre, que no els marca). I perquè els homes ni tenen les limitacions d'un cos femení (tenen les d'un cos masculí), ni els passa el mateix, ni reben les mateixes influències i pressions (en reben unes altres), difícilment podran o voldran escriure unes defenses de les dones, ja sigui del caràcter i virtuts o de la tradició i el present, com hem vist que ho fan elles (penso concretament en la referència a les

coetànies). O de la manera que ho fa una autora com Isabel de Villena (1430-1490). Per mostrar-ne i demostrar-ne les virtuts emmiralla les dones en una dona sense màcula com és Maria, la mare de Déu i així en fa un bell paral·lelisme.[21] Fins i tot hi ha autors que n'han escrit, de defenses, però des d'una altra distància, d'unes altres maneres, des d'un altre lloc i acostumen a mirar més aviat cap al passat.

Encara és més difícil (perquè el cos no els ho demana, perquè no ho necessiten, perquè ni se'ls pot acudir que els pogués passar tal cosa) que un autor busqui i trobi un lloc d'enunciació en una *captatio benevolentiae* com les que s'han vist més amunt, o que expliqui la vivència de les esquifidores restriccions que intenten imposar a les escriptores per raó del seu sexe; és a dir, que se'ls pugui acudir relatar l'experiència que tens quan t'intentin emmudir simplement a causa del teu sexe.

Si ens apartem un instant de les *captatio*, ¿algun escriptor hauria tingut interès a explicar de manera tan precisa com econòmica i vívida el que alguna literatura masculina proposa com a model per a les dones?:

> El somriure, havien explicat alguns homes a la Shirley, informava el desconegut que es trobava davant una dona de debò. Una dona de debò era la que podia atendre en una botiga durant onze hores sense parar i sense donar mostres de cansament i encara tenia esma per vagarejar pels museus, pujar a l'arc de Triomf per veure les vistes i passar la resta del dia a la multitud de mercats pintorescos de la seva estimada ciutat. Ella tornava de les seves excursions amb un quilo de pèsols, un ram de calèndules i un gran bidó de detergent per rentar mitjons —els del desconegut si aquest tenia sort. Tenia un tarannà que era un mosaic singular fet alhora d'art, frugalitat i generositat sensual. Mentre pelava els pèsols parlava amb seny i humor i, quan s'enduia algú al llit, ho feia pel seu bé i no per egoisme. El món anglosaxó privat d'aquella mena de dones, s'encaminava a l'esterilitat i la derrota —això deien els amics de la Shirley.22

S'hi ha d'afegir, a més, aquella sàvia consideració general de la magnífica escriptora estatunidenca i roja activista Grace Paley (1922-2007) sobre la literatura que tantes coses explica, ja sigui sobre llegidores i llegidors, ja sigui sobre escriptores escriptors.

> Una de les coses és —encara que no ho he dit mai abans— però una de les coses que m'ha interessat és que des de sempre les dones han comprat llibres escrits per

[21]. Es pot llegir parcialment a *Protagonistes femenines a la «Vita Christi»*, Barcelona, laSal, 1987.
[22]. Mavis GALLANT, *Una bona estona*, traducció d'Ignasi Pàmies Arza, Cornellà del Llobregat, Labreu, 2022.

homes, i es van adonar que no anaven sobre elles, ¿oi? De tota manera, ho segueixen fent amb gran interès perquè és com llegir sobre un altre país. Ara bé, els homes mai han correspost la cortesia.

5. *Consciència i paciència*

No costa tampoc trobar autores més tardanes tot i que no precisament modernes o actuals, al centre de la tradició literària; o als centres. Es pot posar ben escaientment com a exemple d'autora que enceta una tradició Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873), atès que el seu llibre *Sab* (1841) és la primera novel·la antiesclavista en llengua castellana (va ser prohibida, per cert, pel Govern colonial espanyol a Cuba). Uns quants anys més tard, el 1868, la seva col·lega i amiga, Carolina Coronado, escriu el poema «A la abolición de la esclavitud en Cuba» que va causar gran escàndol.

A més d'altres mèrits, *Sab* té el d'establir un lúcid paral·lelisme explícit entre l'esclavitud de raça i la de sexe, i considera, a més, que aquesta última és més feixuga, més irreparable i, contràriament a la primera, irredimible.

> Como los esclavos, ellas arrastran pacientemente su cadena y bajan la cabeza bajo el yugo de las leyes humanas. Sin otra guía que su corazón ignorante y crédulo, eligen un dueño para toda la vida. El esclavo al menos puede cambiar de amo, puede esperar que juntando oro comprará algún día su libertad; pero la mujer, cuando levanta sus manos enflaquecidas y su frente ultrajada, para pedir libertad, oye al monstruo que le grita: «En la tumba.»

Sense abandonar aquest tema, abans s'ha dit que segles enllà, un poema amorós de Doña Florencia Pinar s'agermanava amb un altre («A mi jilguero») d'aquesta escriptora romàntica. Heus aquí una manera de veure i de parlar de l'amor, no ben bé calcada, però que sí que parteix de la mateixa base i que usa el mateix símil: el de l'ocell eixalat. Veiem-ne un petit fragment.

En tu jaula preciosa
¿Qué falta a tu recreo?
Mi mano cariñosa
Previene tu deseo

Libertad y amor te falta:
¡Libertad y amor te doy!
Salta, pajarillo, salta.
Que no tu tirana soy!

En Gómez de Avellaneda, a més a més, tornem a trobar cartes i diaris i, per acabar-ho d'arrodonir, autobiografia en forma epistolar).[23] No és l'única autora que es dedica a aquesta tasca, la seva contemporània George Sand (1804-1876) en el pròleg d'*Indiana* (1832) escriu:

> Aquells que m'han llegit sense prejudicis comprenen que vaig escriure *Indiana* moguda per la sensació no raonada, és veritat, però profunda i legítima, que les lleis que regeixen encara l'existència de la dona en el matrimoni, la família i la societat, són injustes i salvatges.

Ve a tomb ara recordar també que *Sab* i *La cabana de l'oncle Tom* són pràcticament coetànies. La famosa novel·la de Harriet Beecher Stowe (1811-1896) és del 1852. Llibre que no s'ha de veure com a excepció, ni tan sols dins la producció en veritat extensa de Beecher Stowe, atès que també hi trobem, a més d'obres amb altres interessos, una altra novel·la abolicionista (*Dread*, 1856), llibre que va tenir un èxit similar *La cabana de l'oncle Tom*; és a dir, enorme. Per acabar-ho d'arrodonir, podríem sumar a *La cabana de l'oncle Tom* i a *Sab* l'al·legat que Fanny Trollope (1779-1863) havia escrit ja el 1836 contra l'esclavisme arran de la seva estada (de la qual tenim afortunadament testimoni) a Amèrica del Nord entre 1827 i 1831, país en què va viure de ben a prop el profund drama de l'esclavitud; em refereixo a la novel·la *Jonathan Jefferson Whitlaw*. La «teoria» de l'excepcionalitat femenina fa, doncs, aigües per tot arreu: autores amb molt més que una sola obra, en el cas de Beecher Stowe dins d'una temàtica com l'esclavisme, i autores coetànies que tracten aquest mateix tema.

La pregunta pertinent és: ¿què tenen l'experiència i les vivències de les dones que fa que les escriptores i no els escriptors encetin la tradició (i algunes de les polítiques, per cert) antiesclavista?

Em permeto un altre incís per relacionar literatura i història, i antiesclavisme i lluita femenina. De moment, que se sàpiga, l'única campanya militar en la història dels EUA planejada i dirigida per una dona, Harriet Tubman, va ser l'acció guerrillera que el 1863 a Port Royal (Carolina del Sud) va alliberar més de set-centes cinquanta esclaves i esclaus.[24]

---

[23]. Part de l'obra d'aquesta autora es troba a Gertrudis GÓMEZ DE AVELLANEDA, *Poesías y epistolario de amor y amistad*, Madrid, Castalia, 1989.

[24]. La informació sobre la gesta de Harriet Tubman es troba a Marina FE (coord.), *Otramente: lectura y escritura feministas*, Mèxic, Fondo de Cultura Económica, 1999.

Allargo l'incís. Susan Brownell Anthony (1820-1906) i Elizabeth Cady Stanton (1815-1902) a més de campanyes a favor del sufragi en van dur a terme moltes altres. Des de 1854, Anthony va compaginar l'activisme feminista i la lluita contra l'esclavitud. El 1863 va fundar una lliga femenina per promoure l'alliberament d'esclaus i esclaves als estats secessionistes del sud. Totes dues van ser franques abolicionistes. De tota manera, després de la guerra, tant elles com les dones que havien participat en el moviment abolicionista van constatar amargament que la consecució de la igualtat i la lluita pels drets per a les dones no podien comptar amb el suport dels seus companys antiesclavistes, atès que la major part no aprovava l'activisme polític femení si s'allunyava d'aconseguir drets només per als homes.

Serveixin aquests incisos per constatar el coherent i espès contínuum antiesclavista de les dones, ja sigui a través de la literatura, ja sigui a partir de les lluites polítiques i de la història.

La tradició de la literatura antiesclavista s'allarga i es perllonga agafant formes diverses i recorrent temes relacionats, ¿cal recordar que l'indigenisme com a gènere té en Rosario Castellanos una de les pioneres i una dels seus màxims exponents? I Castellanos em fa pensar en Elena Poniatowska, de qui m'he de recordar de parlar després per un altre assumpte. ¿Cal fer esment del negre paradís de Toni Morrison?, ¿cal parlar de la jove i rutilant autora Barbara Kingsolver? Una altra lliçó de congruència.

No ho sé; ara, segurament sí que cal dir que d'un dels *best seller* de l'indigenisme nord-americà és *Ishi*, traduït a molts idiomes. Molt alegrement, en la primera i segona versió d'aquest article vaig dir que no s'havia traduït a cap idioma de l'estat. No és cert, *mea culpa*, n'hi ha una edició al castellà ja del 1979 i una altra del 2021[25] (aquesta sí que no la podia saber). Me n'alegro perquè això ens fa recuperar un fil més de les genealogies, perquè així és més fàcil saber que la filla de l'autora (de soltera, Theodora Kracaw) és Ursula K. Le Guin (i la *K* de Le Guin no és de Kracaw sinó de Kroeber), el nom que va utilitzar sa mare per escriure (el del segon marit, que no sé si és el nom del

[25]. Theodora KROEBER, *ISHI. El último de su tribu: Crónica antropológica de un indio americano,* traducció d'Antonio Desmontes, Barcelona, Antoni Bosch, 1979. La reedició és de Pre-Textos i va sortir el 2021, el traductor sembla ser el mateix encara que consta com a Antonio Desmonts (em sembla que es diu així: sense la «e»). N'hi ha versions digitals, per exemple, <http://pueblosoriginarios.com/textos/ishi/ishi.html>.

pare d'Ursula K. Le Guin);[26] perquè continuem pensant que la qüestió dels noms i dels cognoms no té importància, que és un detall que té a veure amb la simple igualtat i no que té a veure amb la conformació del simbòlic, amb el fonament de la tradició. De tot un ordre.

Finalment, i ja que n'estic parlant, una qüestió aparentment marginal: vendre llibres vol dir, com a mínim, èxit, ¿cal esmentar els més d'un milió d'exemplars venuts de *La cabana de l'oncle Tom*?, ¿cal resituar les reticències i la incomoditat de gran part de la crítica davant dels *best sellers* passats o actuals?, ¿dels llibres (amb nom de dona o no) d'escriptores que han donat peu a pel·lícules? I una pregunta central, ¿es jutgen igual els *best sellers* de les autores que els dels autors?

Carolina Coronado (1820-1911), contemporània de Gertrudis Gómez de Avellaneda, col·lega i amiga, incardinada com ella en la tradició romàntica es veu honestament obligada a precisar, quan canta i aspira a la llibertat —un dels grans temes de l'època i el corrent— perquè ella no en té, que les dones no tenen llibertat. Ho fa sovint, per exemple, en el poema que porta precisament el títol «Libertad», escrit el 1846, quan posa els punts sobre les is sobre el que el liberalisme fa per a la població espanyola; és a dir, sabedora i ben conscient que les garanties constitucionals que es van passar a aplicar per llei, s'aplicaven als homes, però no a les dones. Després d'explicar l'alegria dels nois i dels vells, diu així:

> Mas, por nosotras, las hembras,
> ni lo aplaudo, ni lo siento,
> pues aunque leyes se muden
> para nosotras no hay *fueros*.
>
> *¡Libertad!* ¿qué nos importa?
> ¿qué ganamos, qué tendremos?
> ¿un encierro por *tribuna*
> y una aguja por *derecho*? […]
>
> Pero, os digo compañeras,
> que la ley es sola de ellos,

[26]. Aquests i d'altres fonamentals detalls d'Ursula K. Le Guin i Theodora Kroeber (i les seves relacions) es troben a l'article «La hija de la pescadora» d'Ursula K. Le Guin, en el llibre compartit per Ursula K. LE GUIN i Angélica GORODISCHER, *Escritoras y escritura*, traducció de Silvina Domínguez Halpern i

que las hembras no se cuentan
ni hay Nación para este sexo.

Por eso aunque los escucho
ni me aplaudo ni lo siento;
si pierden ¡Dios se lo pague!
y si ganan ¡buen provecho![27]

Tan parcial i específica és la poeta en aquesta composició com qualsevol poeta mascle que cantés la llibertat sense restriccions (per exemple, la d'un pirata amb el vent de popa), fent veure, pretenent i simulant que tota la gent en pot gaudir (de vent i de llibertat): el poeta parlaria del que pot passar a la meitat de la humanitat, de la mateixa manera que per a l'altra meitat ho fa Carolina Coronado. I si encara es vol fer veure que la part (masculina) és el tot, que se sàpiga que ara ja només és responsabilitat no innocent de qui ho propugni. Tan universals o tan parcials són la realitat de l'una com de l'altre (el detall, però, és que Coronado, en parlar d'una de les meitats, no fa veure o pressuposa que la «seva» és la totalitat).

La suma sí que en donaria la totalitat, per això no s'ha de veure la veu femenina com a complement de la masculina, ni tampoc com a desviació a la norma, com a excèntrica i extravagant.

Un incís. El Test de Bechdel-Wallace va aparèixer per primera vegada a la tira *The Rule* del còmic *Dikes to Watch Out For* (la sèrie *Unas bollos de cuidado*) de la historietista estatunidenca Alison Bechdel l'any 1985. Hi conviden un dels personatges al cine i respon que només hi anirà si la pel·lícula compleix tres condicions: *1*) hi ha d'haver almenys dos personatges femenins, *2*) en algun moment aquests personatges han de parlar entre si *3*) sobre res que no sigui un home. Aquestes tres regles van ser idea de Liz Wallace, amiga de l'autora, que va dir que s'havia inspirat en un fragment d'*Una cambra pròpia* (1929) de Virginia Woolf. Es tracta d'aquell conegut fragment en què Woolf explica la sensació d'estranyesa que va tenir en adonar-se que totes les grans dones de ficció eren, fins arribar a Jane Austen, no tan sols vistes per l'altre sexe, sinó vistes *només* amb relació amb l'altre sexe. El test és fàcilment aplicable a la literatura.

Paula Brudny, Buenos Aires, Feminaria, 1992.

[27]. El fragment de poesia es troba a Carolina CORONADO, *Poesías*, Madrid, Castalia, 1991.

Els resultats farien envermellir a qui veiés d'entrada la literatura masculina com a universal i objectiva.

Tornem al cas. Tampoc no és estrany que una autora com ella triés com a tema per a un poema els maltractes domèstics en una composició en què el títol parla per si sol, «El marido verdugo». El reprodueixo perquè és pioner a abordar una vivència i experiència capital a la vida de les dones, és de fa ja dos segles; també com a mostra de l'interès recurrent de la poeta per qualsevol qüestió que afecti les dones.

Abans, és bo tornar a recordar —se'n parlava al principi d'aquest escrit a propòsit de metgesses futbolistes, etc.— que si les escriptores no publiquen no és perquè no els interessi, no en tinguin ganes, vulguin ser vaporoses amateurs o diletants, sinó perquè se les reprimeix i censura per terra, mar i aire. Juan Antonio Hartzenbusch, patró i mentor de Coronado, es va negar a incloure «El marido verdugo» a l'edició del 1843. Coronado, malgrat les sovintejades censures de Hartzenbusch, va continuar escrivint poemes sobre la dicotomia entre l'amor i la creació, sobre el dolor i frustració que experimenten les dones en les funcions que els assigna el patriarcat.

¿Teméis de ésa que puebla las Montañas
turba de brutos fiera el desenfreno?...
¡más feroces dañinas alimañas
la madre sociedad nutre en su seno!

Bullen, de humanas formas revestidos,
torpes vivientes entre humanos seres,
que ceban el placer de sus sentidos
en el llanto infeliz de las mujeres.

No allá a las lides de su patria fueron
a exhalar de su ardor la inmensa llama;
nunca enemiga lanza acometieron,
que otra es la lid que su valor inflama.

Nunca el verdugo de inocente esposa
con noble lauro coronó su frente:
¡Ella os dirá temblando y congojosa
las gloriosas hazañas del valiente!

Ella os dirá que a veces siente el cuello
por sus manos de bronce atarazado,
y a veces el finísimo cabello
por las garras del héroe arrebatado.

Que a veces sobre el seno trasparente
cárdenas huellas de sus dedos halla;
que a veces brotan de su blanca frente
sangre las venas que su esposo estalla.

¡Y que ¡ay! del tierno corazón llagado
más sangre, más dolor la herida brota,
que el delicado seno macerado,
y que la vena de sus sienes rota!

Así hermosura y juventud al lado
pierde de su verdugo; así envejece:—
así lirio suave y delicado
junto al áspero cardo arraiga y crece.

Y así en humanas formas escondidos,
cual bajo el agua del arroyo el cieno,
torpes vivientes al amor uncidos
la madre sociedad nutre en su seno.[28]

L'hauria pogut escriure un autor romàntic, atès que un poema és una obra de ficció (si et dona la gana i en saps pots ser Monsieur Bovary), i la imaginació no té per què posar límits a l'ànsia de justícia o a qualsevol altra inquietud (del sexe que sigui), però la veritat és que no ho va fer. Els temes i les escriptores sembla que es trien mútuament (la llibertat, l'antiesclavisme...). I es perllonguen: la major part d'escrits que parlen de

[28]. Per sort i per desgràcia hi ha una inacabable bibliografia sobre maltractaments masclistes. Quan escrivia la primera versió d'aquest escrit, vaig aplegar les següents obres sobre la qüestió per il·lustrar un altre paper que estava escrivint. Ja en aquell moment podria haver estat una llista molt i molt més llarga. Les presento per ordre alfabètic de cognom. ATWOOD, Margaret, *La novia ladrona*, traducció de Jordi Mustieles (Barcelona, Ediciones B, 1996); FRENCH, Marilyn, *Nuestro padre*, traducció de Margarita Cavándoli (Barcelona, Plaza & Janés, 1994); LEON, Donna, *Muerte en La Fenice*, traducció d'Ana Mª de la Fuente Rodríguez (Barcelona, Seix Barral, 1996); MARAINI, Dacia, *La larga vida de Marianna Ucrìa*, traducció d'Atillo Pentimalli (Barcelona, Seix Barral, 1991); MORRISON, Toni, *Ojos azules*, traducció de Jordi Gubern (Barcelona, Ediciones B, 1994); SMILEY, Jane, *Heredarás la tierra*, traducció d'Iris Menéndez (Barcelona, Tusquets, 1992), n'hi ha versió cinematogràfica; WALKER, Alice, *El color púrpura*, traducció d'Ana Mª de la Fuente (Barcelona, Plaza & Janés, 1986), n'hi ha versió

qüestions com aquestes, siguin en prosa, siguin en poesia, siguin en assaig, surten de mans de dones.

En tan gran manera es trien mútuament escriptores i temes que una no pot més que meravellar-se, per posar un petit exemple, de la gran quantitat de creadores que es van inspirar i entortolligar entre elles i amb una dona sense nom, amb la dona de Lot. En l'article «La dona de Lot, digueu-li el seu nom», hi vaig relacionar cinc grans poetes totes de diferent nacionalitat i distinta època, però la nòmina s'hauria pogut ampliar. Es pot trobar al ja citat *Dona balconera. A les penes, llibreries*. N'hi ha sengles versions didàctiques tant en català com en castellà despenjables.[29]

Si m'he aturat en aquestes dues autores és perquè el Romanticisme és un dels punts d'inflexió tant pel que fa a la literatura del jo com en la conformació d'aquest jo. De fet, abans d'abandonar-les, les utilitzaré per posar de manifest altres aspectes de les literatures femenines i de les escriptores.

Durant el Romanticisme van començar a sovintejar les revistes de dones, primer escrites per homes i dirigides a dones, després cada vegada més escrites per i dirigides a dones. Així, Gómez d'Avellaneda va ser la directora de del 1845 de *La Ilustración de las Damas*; hi col·laboraven moltes escriptores, entre les quals, Coronado. Lligada a les revistes, va funcionar una autèntica «hermandad lírica» entre les dones que lluny de les molt sovint relacions de competitivitat entre escriptors constituïen una relació de comprensió i ajuda mútua, prova d'això és la freqüència i assiduïtat amb què les dones es dediquen poemes les unes a les altres i els termes en què ho fan, o la sèrie de poemes que Coronado va dedicar «A las poetisas». S'ha de recordar que Coronado, dins la seva i prolífica notable tasca d'assagista, va posar en relació dues genials literates a primer cop d'ull ben diferents, «Los genios gemelos. Primer paralelo. Safo y Santa Teresa de Jesús».

No eren les primeres a establir relacions de germandat. Per exemple, si tornem a Juana Inés de la Cruz, veurem que no estava sola sinó en companyia d'un nodrit grup d'escriptores de la Península (algunes eren portugueses), format per dames nobles i monges instruïdes i cultes, segurament també de classe alta, i escriptores com ella, que es van reunir en un grup anomenat «Casa del placer». Que de Juana Inés de la Cruz pertanyés a un col·lectiu com aquest, a més de ser una formosa mostra de relació entre

---

cinematogràfica; WOLF, Christa, *Cassandra*, traducció de Miguel Sáenz (Madrid, Alfaguara, 1986).

[29]. *Escriptores del món (unitats didàctiques)* (151 pàgs.), Barcelona, Departament d'Educació, 2002 i *Escritoras del mundo (unidades didácticas)* (171 pàgs.), Pamplona, Gobierno de Navarra, Departamento de Educación, 2009.

creadores, posa de manifest que la seva defensa del dret a aprendre, a escriure, a tenir un pensament propi, no era una reivindicació només personal sinó que la feia extensiva a la resta de dones i, en justa correspondència, era reconeguda i agraïda per aquestes dones. Que es conegués com a «Casa del placer», ho acaba d'arrodonir.

Gràcies a revistes i a germandat o sororitat, algunes acadèmies i institucions van acollir tímidament autores. La política va interferir, com sempre, és clar, en aquests processos. Per exemple, el 1841 el gran Liceo de Madrid va acollir amb entusiasme Gertrudis Gómez, però set anys més tard no va deixar participar Carolina Coronado en el concurs poètic pel simple fet de ser dona. La clau d'aquest carquisme a partir del 1848 es relaciona amb l'àmplia reacció contrarevolucionària que recorre Europa. Com que tot està connectat, per exemple, a França, es van rabejar contra el feminisme francès tancant clubs i detenint conspícues feministes.

6. *Més consciència i paciència*

Com que hi ha consens en el fet que al XIX les escriptores es van posar a treballar a preu fet, començaré aquest apartat apel·lant a d'altres escriptores de tan portentós segle. Deixem córrer la imaginació i permetem-nos la llicència de gosar pensar que *Orgull i prejudici* (1813), que *Seny i sentiment* (1811), que *Cims borrascosos*, que *Agnes Grey*, que *Jane Eyre* (aquestes tres últimes totes de 1847), com a obres de creació que són, haurien pogut ser escrites per escriptors, la qual cosa com es comprendrà és més que gosar suposar: és un autèntic atreviment.

Decidim, doncs, que un escriptor s'hauria pogut proposar, com va fer Charlotte Brontë (1816-1855) a *Shirley* (1849), explicar amb tot detall l'est de Yorkshire, intentar fer-nos comprendre la revolta luddita, aventurem-ho. Ara, crec que és impossible pensar que un autor que no tingués l'experiència femenina de tractar amb rectors de Charlotte Brontë o d'Austen (1775-1817) o d'Emily Brontë (1818-1848) o d'Anne Brontë (1820-1849), o, *mutatis mutandis*, de Virginia Woolf, posem per cas, posés aquestes breus, concises i retallades paraules en boca d'un dels protagonistes de *Shirley*, l'oncle d'una de les dues protagonistes, de Caroline.

Així, el rector Helstone, en el que ell creu el súmmum de la delicadesa, de la deferència i de la bondat adreça aquestes paraules a una Caroline convalescent d'una malaltia que l'ha tinguda força temps prostrada.

> —¡Bien! —dijo el rector, pasando por su lado rápidamente para entrar en la habitación—. ¡Bien, Cary! ¿Cómo estás? ¿Te has tomado *mi* taza de te? Te la he hecho tal como a *mí* me gusta.[30]

Paraules que són tot un tractat d'una certa prepotència masculina, de la certesa que saben, més que no pas tu (de tu mateixa), el que et convé, el que és bo o canònic o no.

Només lluny en el temps, que no pas en el contingut ni en la intenció, aquesta remarca de la canadenca Mavis Gallant hi discorre paral·lela.

> Si la Renata captava fugaçment l'atenció de Philippe era només perquè les seves idees polítiques coincidien parcialment, però ell poques vegades se l'escoltava gaire estona. Ella hauria pogut ser perfectament un periquito, una criatura que parlés sense esperar resposta.[31]

[30]. El fragment citat és de Charlotte BRONTË, *Shirley*, traducció de Gema Moral Bartolomé, Barcelona, Alba, 1999. Les cursives dels dos «mi» són meves.

Ja s'ha vist per la data de publicació que amb *Shirley* estem al bell mig del segle XIX. És hora, doncs, de parlar d'un dels fantasmes que recorren la crítica literària feminista: la cronologia o la teoria de les etapes que va posar en circulació Elaine Showalter en *A Literature of their own*. Showalter (una autora, d'altra banda, absolutament cabdal i recomanable) postula que hi ha tres fases en la literatura que ens ocupa des del 1800 fins ara.[32]

a) *Una primera fase que situa cap al 1840 d'imitació de la tradició dominant (masculina) i interiorització dels valors artístics i socials.*

És a dir, una etapa d'imitació, que denomina com a *feminine*. En primer lloc, Showalter esborra, nega, la rica tradició femenina, les abundants i fèrtils tradicions de les escriptores anteriors al XIX. En segon lloc, ¿de quines escriptores i escriptures està parlant?, perquè suposo que no s'està referint ni a *Shirley* ni a *Jane Eyre*, ni a les novel·les cabdals de les seves germanes, ni a la seva il·lustre predecessora, Jane Austen, que va escriure tota la seva obra abans del 1840. ¿Qui podria pensar que qualsevol d'elles «imita» o absorbeix la tradició masculina? Ni a Elizabeth Gaskell, que va debutar un any abans de la publicació de *Shirley* amb la novel·la *Mary Barton* (1848) i que va ser criticada perquè, com que parlava del conflicte del proletariat d'una indústria de Manchester, podia fomentar la lluita de classes (¿potser li estaven dient que no escrivís sobre això, en definitiva, doncs, que no fes «literatura»?, ¿s'hauria fet aquest mateix retret a un escriptor o se l'hauria elogiat justament per aquesta mateixa raó?). Les seves novel·les *Cranford* (1853) o *Hijas y esposas* (1866), o la seva biografia de Charlotte Brontë mostren clarament que, tracti les qüestions que tracti, no estem davant d'una imitadora o d'una simple esponja de la tradició masculina. No crec tampoc que s'estigui referint a cap de les autores que han anat apareixent ratlles amunt.

Si ens aturem un moment en unes paraules de *Hijas y esposas*, d'aquesta última autora, hi trobem aquesta reflexió.

---

31. Mavis GALLANT, *Una bona estona*, traducció d'Ignasi Pàmies Arza, Cornellà del Llobregat, Labreu, 2022.

32. A continuació, hi ha unes paràfrasis d'extractes del llibre citat, *A Literature of their own: British women novelists from Brontë to Lessing*, Princeton, University Press, 1977. Hi va tornar a *Feminist criticism: Essays on women, Literature and theory*, Elaine Showalter (ed.), Nova York, Pantheon, 1985, p. 125-143.

> Y Molly comenzó a relatar sus aventuras en esa casa, a las que habría dado mucho más color de no contar con la crítica atención de su madre [madrastra]. Tenía que contarlo todo con un bizqueo mental, que es la mejor manera de echar a perder un relato.[33]

Veiem que hi parla:

1) en principi, d'algunes de les possibles restriccions d'una noia d'una determinada classe i condició de l'època;
2) en fa un paral·lelisme amb la literatura;
3) i, per tant, empelta directament la novel·la de teoria o crítica literària. És evident, a més, que ho està fent des de l'experiència femenina.

b) *La següent i segona fase que Showalter denomina* feminist *és una etapa de protesta i vindicació de drets minoritaris*.

D'entrada, una es queda atònita que els drets de les dones es puguin considerar o denominar *drets minoritaris*; la mateixa perplexitat li produeix, però, que es consideri que no hi ha hagut protesta ja en la «primera fase», o abans. Perquè, per citar-ne només una d'antiga, ¿en Christine de Pizan no hi ha de tot, protesta inclosa també?; i també molt abans d'aquesta segona etapa, què fem amb les barroques?; o sense moure'ns de les tres fases, al bell mig de la primera etapa, ¿la mateixa *Jane Eyre* li sembla poca protesta quan a de vegades fins i tot és autèntica ira o ràbia?

c) *La tercera fase, l'etapa* female *segons l'autora (aquesta paraula que equival aproximadament a 'femella' sense especials connotacions, és en anglès la més neutra de les tres denominacions), és el període d'autodescobriment i de recerca de la pròpia identitat; és el moment de l'autoreconeixement o autodescobriment*.

---

[33]. El fragment citat és de *Hijas y esposas*. D'Elizabeth Gaskell es poden llegir traduïdes al castellà (a la segona versió de l'article, ara té molta més obra publicada), *Cranford*, traducció de María Faidella, Barcelona, Alba, 2000, altament elogiada, a més d'altres autores, per Dickens i per E. M. Forster, però no traduïda fins al 2000, ¿és que potser aquest parell d'escriptors i crítics no són prou fiables, o és simplement per procedir de mà d'escriptora?; *Hijas y esposas*, traducció de Damián Alou, Barcelona, Ediciones del Bronce, 2000, elogiadíssima per Henry James, però també intraduïda fins al 2000 (la mateixa pregunta d'una mica més amunt); la indispensable —tant per a l'una com per a l'altra— i esplèndida *Vida de Charlotte Brontë*, traducció d'Ángela Pérez, Barcelona, Alba, 2000, un dels cims de les biografies angleses del segle XIX i no traduïda tampoc fins al 2000 (un altre cop la mateixa pregunta), l'any de gràcia de Gaskell pel que fa a les traduccions al castellà. Que la ratxa es perllongui. (Posteriorment es va publicar *Norte y Sur*, traducció d'Ángela Pérez, Barcelona, Alba, 2005.)

¿Cal recordar i repetir les tones de pròpia identitat que hi ha a la literatura que he anat esmentat fins aquí, els quintars d'autoreconeixement que comporta? Em fa l'efecte que és en aquesta tercera fase quan Showalter empetiteix i restringeix més les escriptores. Valgui com a refutació d'aquesta fase totes les escriptores i les literatures que s'han repassat fins aquí.

Faig un incís per dir que en un ordre similar de coses, és a dir, pel que fa a la literatura femenina com a subsidiària de la masculina o, potser si filéssim més prim: respecte a la impossibilitat de la literatura femenina que es planteja a les fases *a*) i *b*), és a hores d'ara un lloc comú l'assimilació entre ploma i penis que va fer Gerard Manley Hopkins cap al 1886.[34] Doncs bé, és més que interessant la resposta que li va donar *uns quants anys abans*, el 1859, George Eliot en la novel·la *Adam Bede*.

> Utilizando una sola gota de tinta a guisa de espejo, el mago egipcio se dispone a revelar, a cualquier cliente casual, lejanas visiones del pasado. Esto mismo es lo que me dispongo a hacer por ti, lector. Con esta gota de tinta en la punta de mi pluma, te mostraré el espacioso taller del señor Jonathan Burge, carpintero y constructor, en el pueblo de Hayslope, según aparecía el día 18 de junio del año de Nuestro Señor 1799.[35]

Torno a les preguntes de més amunt per dir que potser n'hi ha de més òbvies i centrals: ¿quina necessitat hi ha de situar aquestes tres etapes acarrerades, excloent-se les unes a les altres?, ¿per què empobrir les literatures amb aquest reduccionisme irreal i desmoralitzant?, ¿no és evident que en un mateix període, en una sola autora, fins i tot en un sol llibre, es poden donar totes les facetes d'aquestes etapes?

I el més cru al meu entendre, ¿què vol dir «imitació de la tradició masculina»?, ¿a qui li estem regalant el que no ha fet?, ¿quines autores es pot considerar que imiten o absorbeixen la tradició masculina?, ¿és lícit acarar així la primera fase (sigui quin sigui el moment en què tingui lloc)?

¿És lícit decidir que escriuen com homes?, ¿o dir que no hi ha cap diferència (i això, a més, caldria veure-ho) entre com escriuen aquestes escriptores i alguns escriptors i, per tant, assimilar-les a una pretesa i uniforme escriptura masculina? ¿És de bona llei decidir que com que han entrat en més o menys mesura, al cànon (de vegades amb força

---

[34]. Es pot trobar a Sandra M. GILBERT i Susan GUBAR, *La loca del desván: La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*, traducció de Carmen Martínez Gimeno, Madrid, Cátedra, 1998.

[35]. George ELIOT, *Adam Bede*, traducció de Manuel Vallvé, Barcelona, Ediciones del Bronce, 2000.

pals a les rodes), «ja» no són escriptores? Crec que no ho és. I aquí em sembla que arribem a un dels punts crucials de la qüestió. Faré un petit salt i esmentaré quatre escriptores universals d'un segle després: Marguerite Yourcenar, Willa Cather, Edith Wharton, Karen Blixen.

Penso que hem de concloure que hi ha escriptores (que encarnen, per tant, un tipus concret de la literatura) que escriuen com ho fan des del precís moment que elles ho han fet i ho fan. Tan escriptores són elles quatre com Dhuoda, com Christine de Pizan, com Teresa d'Àvila o com Virginia Woolf. Formen part del cabal de la producció comuna, han escollit lliurement (tan lliurement i joiosament com es poden escollir aquestes responsabilitats) els temes, els arguments, els estils i els tons.

Interrogants similars m'he plantejat a l'hora de parlar de la producció d'algunes escriptores lesbianes. Per exemple, ¿què fem amb una gaia autora com, per exemple, Ivy Compton-Burnett?, escriptora que, que jo sàpiga, no ha parlat mai de la qüestió de cap de les maneres en cap dels seus llibres; al contrari (encara que de vegades s'oculti) de, per exemple, Caterina Albert que, en general, implícitament —algun cop explícitament— i de maneres diferents sí que en va parlar.[36] ¿On posem o classifiquem Compton-Burnett?, ¿com ha influït la seva gaia condició en la seva obra?, ¿com ens posem a analitzar-la?

Citaré un fragment de la crítica Nina Baym en què parla sobretot de llengua, però que penso que és aplicable a la literatura (i a molts altres aspectes de la realitat) i que fa especialment al cas del que estic explicant.

> En realidad, «las mujeres» no se están resignando al silencio y a no hablar; no podemos permitirnos ese lujo, y a medida que, cada vez más numerosas, entramos en la plaza pública, no estamos calladas y no gritamos (en público). Como queremos hablar *para lograr un resultado*, usamos el discurso racional secuencial, y es evidente que lo usamos bien. ¿Acaso hemos optado, entonces, por convertirnos en *hombres*? Antes de asentir, reflexionemos en que esta idea de que nuestra habla es abierta, no lineal, desarticulada, fragmentada, polisémica, va de acuerdo con la idea del «sexo débil» irremediablemente irracional y desorganizado que el Otro masculino desea. La teoría conduce a un lenguaje que es inmensamente privado, políticamente ineficiente, diseñado para fracasar. Las mujeres que entran en la vida pública, ya sea como

[36]. En vaig parlar, per exemple, a «Apunts sobre gaia literatura», a *Dona finestrera*, Barcelona, Laertes, 1997, p. 67-76 i a «El frisament voluptuós de la marinada. Modernitat i tradició en la literatura de Caterina Albert (l'Escala, 1869-1966)»

> jueces [*sic*] de la suprema corte u organizadoras de sindicatos inquilinarios, prueban empíricamente que la teoría no es cierta; es más, si la siguieran sería por su cuenta y riesgo.[37]

Nina Baym postula que no és excloent pensar que una persona, que una dona, pugui manejar més d'un tipus de llenguatge, fins i tot pugui «triar» entre diversos modalitats de llenguatge, i per sobre de tot està postulant que si una dona decideix parlar (o ho fa així perquè així li «surt») d'una manera que tòpicament s'atribueix més com a pròpia dels homes, no per això es converteix (les dones que l'usen) en home. Fins i tot es podria afirmar, crec jo, que seria una variant més de les maneres de parlar pròpia de les dones, d'algunes dones. Penso que la reflexió és perfectament aplicable a la literatura, a les opcions de tot tipus que ofereix la literatura.

Incís que potser ve a tomb. Tinc una amiga professora de matemàtiques que més d'una vegada m'ha comentat que algunes professores de ciències implicades en processos de coeducació diuen que a les noies —i a les dones— els «va» més el pensament inductiu que el deductiu i que per això se senten tan incòmodes (?) en i amb la ciència (l'estrafolari pressupòsit entronca amb l'inici del punt 2, «Des de sempre escriptores», quan s'apuntava que la primera de les tres excuses que «demostraven» la inexistència d'escriptores, és que les dones són «així», és que no estan dotades per aquest o aquest altre àmbit). La perplexitat de la meva amiga és gran, atès que està tipa de comprovar que les noies —i ella mateixa, i moltes més dones—manegen amb soltesa el pensament deductiu i d'altres pensaments, inclòs, per descomptat, el pensament abstracte. ¿Deuen concloure aquelles professores que les noies —i les dones— que practiquen altres pensaments més enllà de l'inductiu no són ben bé noies —o dones—? En un pla més personal. De petita jo era allò que se'n diu un cavallot, ¿era menys nena —o dona— per això?, ¿o era la meva manera de ser nena?, ¿era una possibilitat més entre tantes d'altres?

¿Quin escriptor, a més, ha deixat escrita un reflexió com la de Yourcenar explicant(-se) per què va escollir un protagonista i no una protagonista per protagonitzar les seves *Memòries d'Adrià* (una clàssica de les novel·les «històriques», tant femenines com masculines)?

---

[37]. La citació correspon a l'article «La loca y sus lenguajes», a Marina FE (coord.), *Otramente: lectura y escritura feministas*, Mèxic, Fondo de Cultura Económica, 1999, p. 52-74.

> Si una dona es narra ella mateixa, el primer retret que hom li farà és que ja no és una dona. I ja és prou difícil posar alguna veritat dins la boca d'un home.

Al seu immens *Mi Ántonia*,[38] Willa Cather escull la veu d'un narrador, sense cap mena de dubte la veu d'un home (fins i tot en sabem el nom), per cantar l'entusiasme que sent per la natura de prats incommensurables, rius tumultuosos i boscos aparentment inesgotables d'Amèrica del Nord i articular l'elogi de pioneres i pioners, especialment de l'emigració centreeuropea —la txeca i l'escandinava, més que no pas l'anglosaxona—, i la celebració específicament i per sobre de tot, de les seves protagonistes. ¿Triar una veu masculina la fa menys escriptora?, ¿fa que «interioritzi» la tradició masculina?, jo penso que més aviat és l'estratègia que tria per donar autoritat i versemblança al seu discurs, per donar versemblança i autoritat a la generositat, a l'empenta, a la inesgotable energia de les seves protagonistes en un llibre publicat el 1918 i, per tant, escrit abans.

¿Puc considerar que Willa Cather és un escriptor? No, de cap manera. Penso que és, d'una banda i en menor grau, a causa de les seves estratègies narratives i, d'altra banda i sobretot, la llibertat que es va donar a l'hora d'escriure l'epopeia americana, la conquesta de l'Oest, el naixement d'una nació, el fet que expliqui d'altres temes «generals» com són el de la colonització d'Amèrica del Nord o l'evangelització de les terres de la frontera, el que fan que aquesta escriptora, guardonada amb el Premi Pulitzer el 1922, vulgui ser assimilada per part d'alguna crítica i d'algun cànon a l'escriptura masculina.

Alerta, perquè estem davant d'una de les formes més insidioses de l'androcentrisme. Decidir que l'obra d'una escriptora és parcial, forma part «només» dels marges i dels límits, ja sigui perquè parla de la meitat (o d'una mica més de la meitat) de la humanitat o ja sigui perquè enfoca la realitat amb una òptica específicament femenina, és una posició clarament androcèntrica (aquests dos trets —meitat de la humanitat i òptica—, els trobaríem a bastament en la literatura masculina). Ara, decidir que Willa Cather, perquè escriu sobre el que escriu, pels seus temes i interessos, abraça la tradició

[38]. Willa CATHER, *Mi Ántonia*, traducció de Gema Moral Bartolomé, Barcelona, Alba, 2000. Es pot trobar força obra traduïda al castellà de l'autora (incloent-hi un llibre de crítica literària: *Para mayores de cuarenta*, traducció d'Alejandro Palomas, Barcelona, Alba, 2002). En català, hi ha traduïda, des de fa temps, la interessant història de l'evangelització de les terres de la frontera, *La mort s'adreça a l'arquebisbe*, traducció de Joan Sellent i Arús, Barcelona, Proa, 1985.

masculina, només mostraria la miopia, l'estretor de mires i la parcialitat de qui ho postulés; la confusió sobre el que s'entén per *tradició*. És una de les moltes cares de l'androcentrisme.

Edith Wharton va escriure molt i amb èxit; és una altra de les escriptores que poc ha deixat escrit, que jo sàpiga, dels problemes i de les dèries que tenen les escriptores. M'agradaria esmentar de la seva extensa i ponderada producció, tan sols una de les seves novel·les, *Un hijo en el frente* (1923), un clar exponent, al meu entendre, del que és probable que li passi a una escriptora (tan «neutra» com es pretengui o es postuli) a l'hora d'enfocar, de mirar, qualsevol tema. *Un hijo en el frente*[39] explica els avatars i les vicissituds (i posterior mort) d'un noi de casa bona a París, quan esclata la Primera Guerra Mundial; estem, per tant, evidentment, davant d'un «gènere»: la novel·lística que tracta sobre les guerres, sobre els conflictes bèl·lics, gènere que en la ploma de Wharton es converteix en un clam antibel·licista, en un al·legat contra la guerra, contra la seva absurditat. El que ens hauríem de preguntar és per què normalment es considera que el cànon sobre la literatura bèl·lica passa per considerar i tenir en compte només la que exalta l'*heroïcitat* de matar i fer-se matar, la de la mitificació extrema de la violència, la de la complicitat o el corporativisme mascle.

En el mateix camí ens podríem preguntar per què, quan vaig començar a escriure aquestes línies (la situació després ha canviat), la novel·la de tota una premi Nobel de la pau, Bertha Kinsky de Suttner, *Abaixeu les armes!!*,[40] escrita el 1889, era una epopeia trobar-la i no n'hi havia traducció al català.

També m'hauria de preguntar per què quan vaig començar aquest escrit no se m'acudís fer constar *Mrs Dalloway* (1925) de Virginia Woolf com un dels clams contra els estralls de la guerra.

Sense cap pretensió d'exhaustivitat, hi afegeixo ara, perquè en aquell moment no existia —no es va traduir al castellà, fins al 2019— l'emocionant i monumental *Testamento de juventud* de Vera Brittain, llibre que es va començar a publicar el 1933, o l'exhaustiu *No es lugar para mujeres. La historia de las doctoras que dirigieron el hospital más extraordinario de la primera guerra mundial* de Wendy Moore —traduït al castellà el 2021—. Testimonis clàssics, cadascun a la seva manera (memòries i

39. Edith WHARTON, *Un hijo en el frente*, traducció de Manuel Talens, Barcelona, Tusquets, 1998.

40. Bertha KINSKY DE SUTTNER, *¡Abajo las armas!*, traducció de G. Muñoz Serra, Barcelona, Mateu, 1961. L'any 2014 es va reeditar. La versió catalana és *Abaixeu les armes!* (traducció de Joan Ferrarons,

investigació), de l'impacte de la Primera Guerra Mundial i de la postguerra a la vida de les sanitàries i de la població civil a Gran Bretanya. També hi afegiria ara un document esfereïdor, contingut i lúcid com és l'anònim —tot i que sabem del cert que és d'una autora— *Una mujer en Berlín*, atès que no es va traduir fins al 2005.[41]

Karen Blixen, de qui es podria seguir el fil per les esplèndides protagonistes a qui dona vida al llarg de la seva obra, es va posar a escriure quan tenia gairebé cinquanta anys. A Europa li van refusar els primers manuscrits per gran i per dona, i va ser llavors quan va enviar el seu primer llibre als EUA amb pseudònim. Així va néixer Isak Dinesen i així va anar publicant en anglès tota la seva obra. Crec que el cas és prou explícit sobre dues qüestions: en primer lloc, ser escriptora i publicar; en segon lloc, la utilització emblemàtica del pseudònim. No crec que calgués que aclarís més el que feia i per què ho feia.

Intueixo que és per qüestions d'aquest ordre (la incomoditat d'acceptar que una escriptora pot decidir no dedicar-se a temes «específics» sinó als «generals») que a Elena Poniatowska se l'esmenta més sovint com a autora de *Tinísima*, al cap i a la fi (ni més ni menys, diria jo) es tracta d'una biografia d'una dona, que no pas com a autora de, per exemple, *La noche de Tlatetolco* (1971), que tracta de la revolta i la matança d'estudiants el 1968 a la plaça de Las Tres Culturas al MèxicDF; se li perdona més, en definitiva, l'interès per l'activista i fotògrafa Tina Modotti atès que «encaixa» millor, per a segons quins partits presos.

Barcelona, Angle, 2014).

41. Respectivament, Vera BRITTAIN, *Testamento de juventud*, traducció de Regina López Muñoz, Cáceres / Madrid, Periférica & Errata naturae, 2019; Wendy MOORE, *No es lugar para mujeres. La historia de las doctoras que dirigieron el hospital más extraordinario de la primera guerra mundial*, traducció de Pedro Pacheco González, Barcelona, Planeta / Crítica, 2021; ANÓNIMA, *Una mujer en Berlín*, traducció de Jorge Seca, Barcelona, Anagrama, 2005.

7. *Paciència i solvència. Dos enforcalls*

M'agradaria ara citar una autora que exemplifica sovint un tipus d'escriptura inimaginable (que no, suposo, impossible) en un escriptor; m'estic referint a Virginia Woolf qui, per exemple, en la deliciosa novel·la *Flush* insinua amb elegantíssima intel·ligència el següent de les rimes de la poeta Elizabeth Barrett.

> La definició sobre el tema, òbviament, escau als erudits, però tothom que hagi estudiat el caràcter de Mrs. Browning i les seves actuacions s'inclinarà a pensar que era una obstinada transgressora de regles, ja fossin de l'art o de l'amor, i, per tant, a considerar-la culpable d'una certa complicitat en el desenvolupament de la poesia moderna.[42]

Que la irònica Virginia Woolf presenti Elizabeth Barrett com a transgressora, que ens suggereixi delicadament que la considerem culpable del delicte de crear tradició i marcar camins a la poesia moderna; però, sobretot, que una crítica de l'envergadura de Woolf «deixi» el tema en mans dels «erudits» és realment un anar més enllà en les *captatio* de les escriptores (¿l'hauria pogut fer un escriptor fent veure que es posava al lloc d'una crítica?, ¿se l'hi hauria pogut acudir…?).

Al costat d'una clàssica, tant de la creació com de la crítica i del pensament, com Virginia Woolf, s'hi haurien de posar (entre les que van començar a publicar quan naixia el segle XX) Anna Akhmàtova i Marina Tsvietàieva, potser només per tornar a mostrar que la dita de la flor (única) i de l'estiu no concorda, no és aplicable a les escriptores i a la literatura; també per posar de manifest d'altres llengües a part de l'anglesa. Akhmàtova i Tsvietàieva són exemples de com és de difícil acarar la literatura i no dir tòpics: tan sols amb elles dues n'hi ha prou per exemplificar el contínuum de l'escriptura tota, de la universalitat dels seus temes a l'especificitat del seu tractament, de com els sentiments —de vegades només de les dones— tenen un lloc en l'ample univers, són d'ordre general.

Si ho he entès bé, sospito que és Virginia Woolf la que encarna millor que ningú aquell ésser androgin que ella reclamava per a la literatura del futur (aquella que hi hauria quan un sexe a l'altre, quan les escriptores als escriptors i viceversa, ja s'hagin pogut explicar amb detall la monedeta de deu cèntims que les persones portem recòndita

[42]. Virginia WOOLF, *Flush*, traducció de Jordi Ferrando, Barcelona, Destino, 1988.

i amagada en una zona invisible una mica més amunt del clatell: com que no ens la podem veure de cap de les maneres, algú altre ens ha de dir com és).

I aquí vull trencar dues llances a favor d'unes escriptores, al meu entendre, no sempre ben considerades, ni valorades, ni estudiades, i que potser em costarà algun anatema (em fa l'efecte que ja me n'ha costat algun en d'altres ocasions): les autores de ciència-ficció i de novel·la negra.

L'abans esmentada Ursula K. Le Guin, escriptora que ens permet pensar que després d'esbrinar el llenguatge dels dofins (ho fa ben versemblant) potser podrem comprendre el de les albergínies o el de les roques calcàries, en el llibre que també he citat més amunt, explica que la seva particular *captatio benevolentiae* davant de l'androcrítica, més que davant el públic lector, va consistir a evitar els gèneres «majors»; així, en paraules seves:

> Me llevó años darme cuenta que elegí trabajar en géneros tan marginales y despreciados como la ciencia ficción, fantasía, y literatura para jóvenes, precisamente por estar excluida de la supervisión crítica, académica, canónica, dejando a la artista libre; me tomó diez años más llegar a tener el juicio y el valor para ver y decir que la exclusión de los [*sic*] géneros de la «literatura» es injustificada, injustificable, y no un problema de calidad sino de política.[43]

(Confesso que el primer article que vaig escriure jo era sobre ciència-ficció.) Anys més tard, va anar rotundament molt més lluny —i s'agraeix— i va dir el següent.

> Que la noción aceptada (y masculina) de influencia literaria es terriblemente simplista lo demuestra (de entrada, no por último, sino de entrada) el hecho de que aquella pasa por alto, ignora, desestima el efecto que la «preliteratura» —relatos orales, cuentos tradicionales, cuentos de hadas, libros ilustrados— puede tener en la tierna mente de la o del preescritor.44

Podríem anar una mica més lluny: ¿no serà perquè és sobretot un gènere eminentment femení, que a l'hora de recuperar gèneres (que també es mal anomenen *subgèneres*) tant per llegir com per criticar, hem començat (m'hi incloc i començo a entonar, doncs, el meu pertinent *mea culpa*) per la ciència-ficció i la novel·la negra, i

---

43. Ursula K. LE GUIN, *Escritoras y escritura*, Buenos Aires, Feminaria, 1992 (tant les anteriors pàgines de la cita com les següents són força interessants).

44. Ursula K. LE GUIN, «El bosque interior. La bella durmiente y 'El furtivo', con una postdata sobre Sylvia Townsen Warner» (1998) a l'antologia de Kate Bernheimer *Mirror, Mirror On The Wall: Women Writers Explore Their Favorite Fairy Tales*, 2002.

hem bandejat, oblidat, obliterat, ridiculitzat, la novel·la rosa?; ¿no deu ser aquest no recuperar un «subgènere» sobretot femení una forma més d'androcentrisme? Aquesta és, almenys, la tesi de més d'una crítica i crític d'art.[45]

I és una pena perquè en els tres gèneres es troben baules de la cadena, magnífiques radiografies del que pretenc explicar. Com en la resta d'aquest paper, en citaré només uns quants detalls.

Un detall general podria ser la poca confiança i esperança amb què tracten les autores de ciència-ficció les innovacions tecnològiques, prevenció que travessa l'obra de gairebé totes elles: sabedores segurament que els avenços no propiciaran, en principi, un futur, no per avançat menys dur, ja que l'evolució sense la ruptura o el qüestionament dels valors i dels principis que els acompanyen només pot agreujar la situació d'un col·lectiu subordinat com és el de les dones que poc decideix sobre aquestes qüestions, especialment les militars. I això implica que, en general, vagin per d'altres topants (poques vegades es dediquen als arsenals armamentístics si no és, per exemple, per criticar-los) i moltes vegades, com que van per d'altres viaranys, fan canvis radicals en els personatges: em refereixo a l'empenta, la varietat i la complexitat de les protagonistes de la ciència-ficció femenina.

Fins al punt que tot i tractar-se d'un gènere en què sembla que la fantasia i la imaginació haurien de passar per davant de tot, s'ha acusat algunes autores (penso ara, concretament, en Joanna Russ,[46] en Charlotte Perkins Gilman) perquè han gosat imaginar mons exclusivament femenins plens de protagonistes dotadíssimes en tots els

---

45. Sobre la valoració de la novel·la rosa, és interessant l'article de Carolina SÁNCHEZ-PALENCIA CARAZO, «Mujer y discurso sentimental», a Laura P. ALONSO, Pilar CUDER i Luis ZENÓN (ed.), *La mujer: del texto al contexto*, Huelva, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Huelva; Instituto Andaluz de la Mujer, 1996, p. 47-57.

46. De Joanna Russ, com a mínim, hi ha traduït *L'home femella* [1975], traducció de M. Sara Fons i Fleming, Alella, Pleniluni, 1984 (hi havia una versió castellana anterior a Bruguera, ara introbable); *Almas*, traducció de Jordi Fibla, Barcelona, Acervo, 1984; *Ellos dos*, traducció de César Terrón, Barcelona, Acervo, 1985 (un d'aquests dos últims llibres va ser premi Hugo el 1983); *La muerte del caos*, traducció de Rafael Marín Trechera, Barcelona, Ultramar, 1990; *Picnic en el paraíso*, traducció de Domingo Santos, Barcelona, Ultramar, 1990); els faig constar perquè com que la major part, si no tots, ja no es troben, almenys que en quedi memòria. A aquesta nota li caldria una bona repassada. Aprofito l'avinentesa per citar un dels millors llibres de ciència-ficció que he llegit mai, *El cuento de la criada* de Margaret ATWOOD, traducció d'Elsa Mateo Blanco, Barcelona, Seix Barral, 1987, autora que exemplifica meravellosament bé la versatilitat que tenen les escriptures femenines (en aquest cas, encarnades en una sola autora). El llibre ha estat glorificat amb una sèrie. Molt posteriorment n'hi va haver traducció al català (*El conte de la Serventa*, traducció de Xavier Pàmies Giménez, Barcelona, Quaderns Crema, 2018). Anys després, Atwood en va escriure una molt bona seqüela que de seguida es va traduir al castellà, *Los testamentos*, traducció d'Eugenia Vázquez Nacarino, Barcelona, Salamandra, 2019 i una mica més tard, ¡ai, lassa!, al català: *Els testaments*, traducció d'Ernest Riera. Barcelona: Quaderns Crema, 2020.

sentits que es permeten el luxe de prescindir alegrement de l'altra meitat de la humanitat (la ciència-ficció masculina s'ha atipat d'imaginar —de manera no tan divertida i ocurrent com Joanna Russ, tot s'ha de dir— mons en els quals aquesta situació s'invertia i ningú no n'ha dit res; de ben segur que és una variant més de la doble moral).

El cas potser més espectacular el trobem en Ursula K. Le Guin. Arran de la publicació de l'esplèndida *La mà esquerra de la foscor*,[47] obra que presenta un món (simplifico cruelment) on les persones no tenen sexe fins que en les èpoques de zel s'enamoren d'algú i aleshores el seu sexe pren la forma complementària al sexe que adopta la persona de qui s'han enamorat, i d'aquesta manera, al llarg de la vida, canvien de sexe uns quants cops. Presenta, doncs, un planeta d'identitats sexuals canviants on ningú no es pot sentir totalment d'un únic sexe, i això impedeix subordinacions encarnades en la biologia.

Doncs bé, un crític i autor de ciència-ficció va posar el crit al cel perquè, segons ell, aquesta inestabilitat havia de produir una angoixa insuportable als personatges (de paper) de la novel·la. Fins i tot, va arribar a «acusar» Le Guin del fet que els personatges del planeta li havien sortit en realitat homes tant pel que deien com per la manera de vestir-se. Le Guin li va respondre elegantment demanant-li, d'una banda, que li digués una sola frase de la novel·la que no podria ser dita per una dona i, de l'altra, explicant que, com que l'acció passava en un planeta extremament fred, havia vestit els éssers autòctons com les i els esquimals. Un cas clar, doncs, de percepció androcèntrica per part del crític.[48] Suposo que hauríem d'agafar les paraules del crític com el màxim homenatge a la capacitat de convenciment creador de Le Guin, capaç de fer creure a un experimentat autor que el que conta és tan «cert», tan versemblant, que podria passar en la realitat, fins al punt que té la capacitat de generar angoixa real. Una prodigiosa i meritòria suspensió de la incredulitat, la del crític en qüestió.

---

47. Ursula K. LE GUIN, *La mà esquerra de la foscor*, traducció de Sílvia Aymerich, Alella, Pleniluni, 1985. Un altre monument.

48. La polèmica entre Ursula K. Le Guin i Stanislav Lem es pot seguir en la introducció de l'antologia de contes de ciència-ficció de Pamela SARGENT (antologia i introducció), *Mujeres y maravillas*, traducció de Manuela Díez, Barcelona, Bruguera, 1977. Hi ha més antologies, per exemple, Jen GREEN i Sarah LEFANU (comp.), *Desde las fronteras de la mente femenina*, traducció de Montserrat Conill, Barcelona, Ultramar, 1986. Hi ha també força llibres traduïts sobretot d'Ursula K. Le Guin, menys de Joanna Russ (vegeu la nota corresponent) i d'altres autores, i, encara, molts d'ells són introbables. Aquesta nota també s'hauria de repassar a fons i comprovo amb horror, a més, que no he dedicat ni una sola línia a la meravellosa trilogia *Llengua materna* ni a cap altre aspecte de l'essencial autora Suzette Haden Elgin.

Semblantment, els personatges i les circumstàncies de la novel·la negra han canviat radicalment i han possibilitat, fa temps, que ser detectiva sigui un ofici perfectament apte per a una dona (que alguns autors comencin a utilitzar detectives com a protagonistes de les seves obres, no és més que un símptoma de normalització en tots els sentits).

Com que no m'hi puc estendre gaire, aquí va un detall que podríem potser trobar en una novel·la escrita per un home, però que jo he trobat en la d'una novel·lista, concretament en la lletra «O» del particular alfabet del crim de Sue Grafton.

> —No voy a tomar nada. Es que me he dejado una cosa. No tardaré más de dos minutos en salir. Por favor, por favor. ¿Por favor? —Junté las rodillas y las manos como si fuera una niña rezando.
>
> Le vi contener una sonrisa y me indicó que entrara levantando los ojos al cielo. Es alucinante lo que puedes conseguir de un hombre haciéndote la infantil.[49]

Passo al tercer gènere, i citaré alguns fragments de Mary Westmacott, pseudònim d'una escriptora titllada en moltes ocasions de ser la Margaret Thatcher de la literatura (la identitat de la qual, per cert, no penso desvetllar pas;[50] autora que, a la manera de Theodora Kracaw, va adoptar com a nom «autèntic», també el d'un marit, en aquest cas no el del segon marit sinó el del primer, justament el del marit que no li va donar més bona vida).

La novel·la de Westmacott és un llibre que «aparentment» té tota la pinta d'haver estat escrit per ser ràpidament consumit, la trama del qual es basa en el relat d'un pintor que ja no pot pintar perquè li falta la mà; esdevé narrador, doncs, atès que es veu obligat a «retratar» de viva veu una dona que s'encreua en el seu camí, i aquesta obligació, encara que no ve a tomb, provoca una sèrie de reflexions lúcides i profundes (sota una aparença de reflexions casuals) sobre la literatura pròpia (de l'autora i en general) i, encara que tampoc no ve a tomb (no hi va tampoc en la novel·la), unes altres reflexions sobre el lesbianisme, d'una banda, i les dones que tracten els homes com si fossin una

---

[49]. Sue GRAFTON, *O de odio*, traducció d'Antonio-Prometeo Moya, Barcelona, Tusquets, 2000. La producció de novel·la negra és, si no incommensurable, sí inabastable, no en cito, per tant, cap llibre; vagi, però, el meu sentit agraïment a totes les autores, incloses les pioneres, Margaret Millar, Dorothy L. Sayers, per exemple, o, en aquest racó de món, Emilia Pardo Bazán (*La gota de sangre* [1911], Madrid, Ediciones Internacionales Universitarias, 1998). Així com a les de ciència-ficció, per exemple, a l'autora (de nissaga ben il·lustre, per cert) de *Frankestein*, o a Charlotte Perkins Gilman.

[50]. No, no cal que mireu les notes, tampoc no ho aclareixen; són una ratera. No penso revelar l'«autèntic» nom de l'escriptora.

espècie en perill d'extinció, de l'altra; i, a més, sobre les dones i la necessitat de guanyar-se la vida. Dels dos fragments que vull citar, el primer va en la línia del que acabem de veure, és a dir, les relacions entre dones i homes, fragment que a mi em costa d'imaginar en boca o en llibre d'home.

> Pocas veces había visto Celia a su madre mostrarse tan vehemente. Había juntado sus manos con fuerza. Su padre la contemplaba con expresión benevolente, la misma que solía usar al dirigirse a Celia.

Faig un incís per dir que —i segurament no és casualitat— Sue Grafton coincideix amb Mary Westmacott en la percepció d'algunes de les maneres masculines de dirigir-se a les dones. Així, en una altra de les lletres del seu alfabet, a *I de inocente*, s'hi troba el següent diàleg:

> Me presenté y le expliqué mis intenciones, que se resumían en obtener una declaración jurada.
>
> —De las notas del señor Shine deduzco que conoció usted a David Barney en una celda la noche en que lo detuvieron.
>
> —¿Estás soltera?
>
> Miré a mis espaldas.
>
> Esbozó una de esas sonrisitas que hay que practicar mucho ante el espejo; y sin dejar de perforarme los ojos con la mirada.
>
> —Me has oído muy bien.
>
> —¿Qué tiene que ver con todo esto?
>
> Bajó la voz y adoptó ese tono imperioso que se emplea con los perros extraviados y las mujeres.[51]

El segon és per fer notar algun dels detalls de reflexió sobre la llengua (i sobre algunes coses més) que es pot amagar en un llibre que pertany a un «subgènere».

> Es curioso constatar cómo las palabras —palabras casuales e inconexas— pueden hacer que algo viva en nuestra imaginación. […] El lector habrá notado, asimismo la diferencia entre las descripciones correspondientes al hombre y a su esposa. Las mujeres podían morir por lenta declinación, pero los hombres lo hacían por culpa de una «tisis galopante». La verdadera y

51. Sue GRAFTON, *I de inocente*, traducció d'Antonio-Prometeo Moya, Barcelona, Tusquets, 1993.

> técnica palabra, tuberculosis, era desagradable y no se pronunciaba. Las mujeres declinaban, mientras los hombres galopaban hacia la muerte.[52]

Considero especialment exemplar citar alguns detalls d'aquests tres últims gèneres, perquè sent com són gèneres tots tres dedicats més directament a la ficció, «no enganyen», són tal com raja, ens posen davant dels ulls molts avenços, moltes característiques de les relacions entre els sexes, dels usos i costums actuals, de la geografia, que no tenim més remei que creure'ns justament perquè no formen part substancial del que s'han proposat explicar, són informacions col·laterals i, per tant, certes, de l'objectiu bàsic de la narradora que s'ha posat a escriure. Són radiografies del món, de la realitat, del moment.

[52]. Mary WESTMACOTT, *Retrato inacabado* [1934], traducció de Pablo Mañé Garzón, Barcelona, Luis de Caralt, 1977.

8. *Solvència i magnificència*

Hi ha força creadores contemporànies i també no contemporànies que s'han ocupat de la llengua i s'han preocupat de la llengua i del lloc en la llengua i en la literatura de les dones i de les escriptores (el seu i els de les altres). Moltes, moltíssimes més de les que jo puc enumerar aquí. De diferents continents i de diverses llengües.

Conscient de l'enfilall d'escriptores de primera magnitud que ni tan sols citaré, m'agradaria esmentar algun detall de les altres dues premis Nobel dels anys noranta. Per tant, deixo de banda, en certa manera involuntàriament, totes aquelles, poetes i/o assagistes i/o novel·listes que tenim al cap quan parlem d'escriptures femenines i que han possibilitat que avui n'estigui parlant d'aquesta manera. Per exemple, el rosari d'escriptores més o menys explícitament feministes; autores que, per descomptat, han encetat un bon nombre de camins nous —temes, arguments, personatges…— des del punt de vista del contingut. I les cito també justament perquè, pel que jo en sé, no són de les que diuen que ho fan i que hi reflexionen, no es dediquen a fer-ne teoria, no hi han dedicat assajos, sinó que simplement l'apliquen en les seves obres de creació. Al llarg d'aquestes línies n'ha sortit a trompons. ¡I amb quins resultats!

Nadine Gordimer, que va obtenir el Nobel el 1991, té molts mèrits que ara no esmentaré. En té un, però, que fa especialment al cas avui: la capacitat d'elevar amb solvència i com qui no fa res, a categoria de conversa adulta, d'experiència humana (rasa i curta, sense adjectiu femení que les acompanyi i les especifiqui), les experiències ginecològiques; potser va ser la primera que m'ho va fer veure. Dona a les experiències de les dones ni més ni menys que carta de naturalesa humana. Força anys més tard vaig donar algunes voltes a maternitats, gestacions i parts en l'article «Épica y lírica de la maternidad».

Wisława Szymborska, que, cinc anys després, la va seguir en el camí del Nobel (1996), aconsegueix, i ho fa amb una dificilíssima i aparentment senzilla facilitat, el que segles de literatura masculina (de vegades ben autista) ha estat impotent, incapaç de fer: parlar del món sencer i parlar a tot el món; per fi, com Gordimer, ras i curt: universalitzar. Així, per exemple, en l'arrencada del seu poema «Roba» escriu:

> Et treus, ens traiem, us traieu
> els abrics, les jaquetes, les americanes, les bruses
> de llana, de llaneta i niló,
> les faldilles, els pantalons, els mitjons, la roba interior.

I ho escriu així perquè m'hi pugui sentir identificada jo, o tu, però també ell, i també tant elles com ells. Opera d'aquesta mateixa manera quan a «Instruccions d'ús» comença una estrofa dient:

> Encara ets un home (dona) jove,
> cal que t'organitzis d'alguna manera.
> Qui ha dit
> que la vida ha de ser presa a la valenta?
> Lliura'm el teu abisme:
> L'ompliré de son,
> i m'estaràs agraït (agraïda)
> per una caiguda de quatre potes.[53]

Si deixem de banda per un moment l'art de conceptualització que totes dues comparteixen, en aquest segon poema, a més, hi veiem que tota una poeta, una creadora que ha d'operar amb subtilitats com el ritme, la rima, la sintaxi, la prosòdia, etc. en més gran manera de ben segur que quan s'escriu en prosa, gosa usar dobles formes, un dels punts més controvertits del llenguatge inclusiu tot i que tothom en més gran o en menor mesura les fa servir; també moltes escriptores. Aquest aparent condicionant que Szymborska usa per tenir en compte i abraçar dones i homes —i que hi ha gent que podria considerar que és una trava o una pega—, en comptes d'engavanyar la seva poesia, l'acreix, la depura i n'enriqueix el contingut. Com que ens n'aniríem (amb gran passió) cap a la llengua, ho deixo aquí.

Incís. Un dels meus temes és el dels biaixos ideològics a la llengua, principalment els sexistes i els androcèntrics. Diversos apartats de la meva pàgina web, s'hi dediquen.[54]

---

[53]. El començament del poema «Roba» de Szymborska és de *Gent dalt del pont* (1986). El fragment d'«Instruccions d'ús» és d'*Un cas qualsevol* (1972). Tots dos recollits a Wisława SZYMBORSKA, *Vista amb un gra de sorra*, traducció de Josep M. de Segarra, Barcelona, Columna, 1997.

[54]. Si alguna persona té interès per aquesta apassionant qüestió, apunto específicament un llibret penjat a l'expressada web que en tracta diferents i variats aspectes: Eulàlia LLEDÓ, *De llengua, diferència i context*, Barcelona, Institut Català de la Dona, 2005.

9. *Aspra com ets (i sumptuosa)*

Arrenglerades amb aquestes últimes escriptores i acarrerades a la llarga tradició anterior, trobem literates que expressen el voluntari desig de dedicar-se a la recerca d'unes escriptures pròpies, que no solament afectin (sobretot) els continguts sinó també qüestions de forma: totes aquelles estratègies que algunes autores franceses denominen *écriture-femme* o *écriture de femme* (evidentment, torno a simplificar; soc ben conscient que els canvis de contingut n'ocasionen de forma i viceversa: que la forma és l'única possibilitat del contingut). Escriptores que escriuen volgudament i explícitament com a dones; dues exponents d'aquesta literatura amb denominació d'origen podrien ser Luce Irigaray i Hélène Cixous, una tercera, menys teòrica i més novel·lera podria ser Marie Cardinal, i en llengua anglesa gosaria apuntar en aquesta petita llista Jeanette Winterson.

El meu espai textual és el que és. Tan curt és que quan penso en Djuna Barnes, en Colette, en Maya Angelou, en Kate Chopin, en Antonia S. Byatt, en Herta Müller, en Louisa May Alcott, en Dacia Maraini, en Christa Wolf, en Muriel Spark, en Angela Carter, en Mary McCarthy, en Simone de Beauvoir, en Janet Frame, en Iris Murdoch, en Zora Neale Hurston…, no goso ni pensar en les suors que em costaria la llista que hauria de tancar aquestes línies per tan sols donar una pàl·lida i esbravada visió de les potents literatures de les escriptores.

Ara, la que potser encarna millor aquesta mena d'escriptura sense gran necessitat de teoritzar-la (i jo en aquests pàgines sempre he prioritzat la creació respecte a la reflexió —sí, sí, és clar, soc ben conscient que en la reflexió també hi ha creació i que no hi ha creació sense reflexió—), la més emblemàtica autora és segurament Clarice Lispector, musa de diverses tendències del feminisme, de variades manera d'estudiar i de mirar la literatura, autora de culte, forjadora de passions. En certa manera, la seva obra és una pura destil·lació i decantament d'antigues tradicions i, d'alguna manera, part ja del futur de la literatura (per aquestes dues raons la citaré llargament).

Com que davant d'aquesta mena de literatura jo només sé llegir-la, reverenciar-la i emmudir (perquè no sé explicar-la), acabaré amb alguns fragments del seu últim llibre —que vaig llegir a Sitges al vent, al sol i a les ones un agost que avui, vigília de Sant Joan, del pletòric equinocci d'estiu, decidida per fi a posar punt final a aquest article, em sembla ben llunyà—. (Escrivia això quan n'acabava la primera versió, és clar.)

Compte, perquè tant el que diu Ángela com l'autor són eleccions de l'autora: ¿ventrilòquia en tots dos casos?

Autor Ángela es una curva en sinuosa espiral interminable. Yo soy recto, escribo triangular y piramidalmente. Pero lo que está dentro de la pirámide, el secreto intocable, el secreto peligroso e inviolable, eso es Ángela. Lo que Ángela escribe puede leerse en voz alta: sus palabras son voluptuosas y dan placer físico. Yo soy geométrico. Ángela es espiral de *finesse*. Ella es intuitiva, yo soy lógico. Ella no tiene miedo a errar en el empleo de las palabras. Y yo no hierro. Sé muy bien que ella es uva jugosa y que yo soy la pasa. Yo soy equilibrado y sensato. Ella está libre del equilibrio, porque no lo echa en falta. Yo soy el contenido, ella no se reprime, y sufro más porque estoy preso en una estrecha jaula de forzada higiene mental. Sufro más porque no digo porque sufro.

Autor Atravesar este libro acompañando a Ángela es tarea delicada como si, en una caminata, yo llevase en la palma ahuecada de mi mano la yema pura de un huevo sin hacerla perder su contorno invisible pero real: invisible, aunque haya una piel hecha de casi nada que rodea la yema leve y la mantiene sin romperse para que siga siendo una yema redonda.

Ángela es una yema, pero con una pequeña pinta negra en el amarillo sol. Esto es un problema. Además del problema que tenemos al vivir, Ángela añade uno: el de la escritura compulsiva. Cree que dejar de escribir es dejar de vivir. La controlo como puedo, tachando sus frases anodinas. Por ejemplo: está loca por escribir sobre la menstruación por puro desahogo y no la dejo.

Ángela No escribo de forma intrincada. Lo que escribo es liso como el mar manso con olas que se explayan albas y frías: *agnus Dei*.

Pero ¿alguien me oye? Entonces grito en voz alta: madre, y soy hija y soy madre. Y tengo en mí el virus de una violencia cruel y un dulce amor. Mis hijos: os quiero con mi pobre cuerpo y mi rica alma. Y juro decir la verdad y nada más que la verdad. Envuelta por el terror. Amén.

Yo poní cada cosa en su lugar. Eso es: poní. Porque «puse» parece herida fea y pardusca en la pierna de un mendigo y una se siente tan culpable por causa de la herida con pus del mendigo y el mendigo somos nosotros, los desterrados.

Tan delicado y estremecedor como captar una emisora de música en la radio a pilas. Hasta con pilas nuevas a veces se niega. Y de repente llega débil o fortísima la bendita emisora que quiero, ligera como un mosquito. ¿Quién ha hablado alguna vez del ruido seco y breve que hace la cerilla cuando se enciende la brasa y anaranjada llamea?

Estoy esperando la inspiración de vivir.

¡Me gustan tanto los niños, me gustaría tanto publicar un hijo llamado *João*![55]

[55]. Els fragments citats són del seu llibre pòstum, *Un soplo de vida*, traducció de Mario Merlino, Madrid, Siruela, 1999. El primer i el segon corresponen a la secció «Soñar despierto es la realidad»; el tercer

Definitivament, l'escriptura femenina existeix. Definitivament, hi ha literatures d'escriptores. Plenes de paraules voluptuoses i plaents (als cossos i als esperits), de punts i coma ignots i sorprenents, de meàndrics i mandrosos parèntesis, de misteriosos punts suspensius, però parlar-ne (dins hi porta el secret intocable, perillós i inviolable) és com portar el rovell pur d'un ou al palmell còncau de la mà sense que perdi la turgent i rogent rodonesa, invisible però real, perquè tan sols s'intueix un fi i subtil tel que envolta el vermell cremós-sucós i el resguarda perquè es mantingui com un rovell rodó; rodó com un ventre. I té tres piquets negres. I la rasposa remor del misto. I la regla.

Definitivament, sí; sí, continuarem parint llibres.

correspon a la secció «¿Cómo hacer para que todo sea soñar despierto?». Clarice Lispector té força obra traduïda al castellà. Al català, s'hi han posat ben tard. Que jo sàpiga, només dos volums: l'un conté *Aigua viva* i *L'hora de l'estrella*, traducció de Josep Domènech Ponsatí, Lleida, Pagès, 2006, i l'altre, *La passió segons G. H*. traducció de Núria Prats Espar, Barcelona, Empúries, 2006. Aquesta nota també s'hauria de repassar, és clar.

10. *Punt i a part (¿continuarà…?)*

Sí, és obvi que ha continuat i que segurament anirà continuant; llegir i disfrutar-ho, llegir i escriure sobre el que he llegit, escriure i disfrutar-ho, intentar establir-hi lligams, connexions, disfrutar-ho de valenta, és una part no menor de la meva vida.

De tota manera, recapitulem. Aquests papers s'iniciaven amb un premissa que els fonamentava, que deia el següent:

Qualsevol obra o text d'una escriptora és, per definició, part de la magna i polièdrica literatura femenina; per tant, la missió de la crítica no pot tenir res a veure amb emetre certificats de denominació d'origen i destriar-ne les que en formen part i les que no (ni crec que hi tingui cap dret).

Qualsevol text o obra forma part, doncs, d'una escriptura femenina o altra (excel·lent, bona, dolenta o regular), sigui en el format i gènere literari que sigui.

Efectivament, des del moment que les dones escriuen —i es dona la circumstància que escriuen des de sempre—, les escriptures femenines existeixen.

Partint d'aquesta base, penso que, provisionalment, es poden fer una sèrie de precisions respecte als quefers de les escriptores i als llocs on s'han anat col·locant al llarg del temps.

a) Des de sempre, hi ha hagut escriptores.

b) Des de sempre, hi ha hagut escriptores d'obres col·lectives o anònimes (alerta amb l'androcentrisme, que ens fa veure «només» homes darrere de qualsevol obra humana; per exemple, ens fa veure —només— homes al sostre de qualsevol cova pintada).

c) Des de sempre, hi ha escriptores explícitament al centre de la tradició (Safo, Murasaki Shikibu…).

d) Des de sempre, hi ha escriptores implícitament al centre de la tradició, però no considerades com a forjadores de tradició, silenciades o vistes als marges pel cànon oficial (Cornèlia, les trobadores…).

e) Des de ben aviat hi ha hagut escriptores professionals (no solament en el sentit de cobrar per la feina —que en el cas de llengües minoritàries i minoritzades és difícil—, sinó també en el de sostenir una obra continuada, de ser capaces de

complir els compromisos adquirits, etc. (Caterina Albert, Mercè Rodoreda..., per anar a les d'una llengua minoritzada com la catalana). També d'escriure per encàrrec.

f) Des de ben aviat (si no des de sempre), hi ha escriptores que parlen de la situació de les dones (i de les escriptores) i plantegen reivindicacions des de dins (Christine de Pizan en els seus arguments…), ¿des de dins o des de fora? (Teresa d'Àvila…), o des de fora (Carolina Coronado…), per no citar-ne de més modernes i aprofitar les d'aquest escrit.

g) Des de ben aviat hi ha escriptores que enceten tradicions (els diaris), amb especial èmfasi en les tradicions humanistes o progressistes l'antiesclavisme, l'ecologisme —tant dins com fora de la ciència-ficció—, l'indigenisme…).

h) Hi ha escriptores que no esmenten mai explícitament la seva condició i que són l'exponent clar d'alguna de les tradicions literàries i —des del moment que són escriptores— de les tradicions femenines (Willa Cather, Ivy Compton-Burnett…).

i) Hi ha escriptores que, per contra, esmenten explícitament la seva condició i a partir d'ella (i d'altres topants, és clar) escriuen (Adrianne Rich, Audre Lorde, Sylvia Plath…).

j) Hi ha escriptores que plantegen explícitament la voluntat i el desig de dedicar-se a la recerca d'unes escriptures pròpies, és a dir, que «fan» i «escriuen» volgudament, voluntàriament, explícitament, com a dones (així ho fan constar elles) i com a escriptores (Luce Irigaray, Hélène Cixous…); d'altres no ho expliciten, però diria que també ho fan (Jeanette Winterson, Clarice Lispector…).

Proposo, per tant, deixar de pidolar un lloc o uns marges o vores i situar la tradició femenina al centre de la literatura. I recordar sempre, sempre, que el fet que no coneguem autores d'alguns moments o èpoques potser diu menys de l'escassetat de textos que de les condicions d'estudi i de la mirada actuals.

O millor, proposo deixar de pensar que hi ha un centre i, que a partir d'aquest centre, hi ha marges i límits (i deixar d'entestar-nos a definir-lo). Potser hauríem de començar a considerar que, de la mateixa manera que hi ha poques persones «normals» (si és que n'hi ha cap), no hi ha un únic o uns únics model, no hi ha «normalitat» en la literatura. Potser l'hauríem de començar a veure com una suma de

límits i marges, com una contínua zona fronterera. Com un trenat entortolligament de temes, personatges, gèneres, arguments, interessos, decisions polítiques i personals, etapes històriques, geografies, èpoques, fils que es perllonguen i que es relliguen…

Potser també provisionalment, es poden destacar una sèrie de temes (els trets i les constants de què parlava al començament d'aquest paper) que les dones han tractat amb més assiduïtat que els homes, probablement perquè són temes que tenen més a prop biològicament o genèricament (entre les moltes que s'hi han dedicat, penso, per exemple, en Caterina Albert, en Mercè Rodoreda, en Rosa Leveroni, en Maria Àngels Anglada, en Montserrat Abelló, en Maria-Mercè Marçal…). Alguns d'aquests temes es trobarien o es trobarien sobretot a partir de la literatura dels segles XIX i XX.

1) la maternitat, el part, l'embaràs,
2) les relacions entre mares i filles; també amb els fills, però sobretot amb les filles,
3) les relacions entre les dones,
4) les defenses de les dones, normalment per respondre als atacs misògins (aquestes defenses es perllonguen fins al moment present),
5) els maltractaments en un sentit ampli (incloent-hi la violació),
6) l'àmbit privat,
7) la recreació de mites, figures bíbliques, personatges…, femenins,
8) en una qüestió més de detall recurrent, però que punteja tot el llarg de la literatura, unes determinades *captatio benevolentiae* que haurien estat improcedents (per irreals) en boca d'escriptors perquè no formen part de la seva experiència (tot i que no serien impossibles, si les entenguéssim com a part d'un procés de creació).

Seguint el fil d'aquest últim punt, al costat d'aquests temes, necessàriament s'haurien de posar tots aquells temes tractats per les escriptores en general d'una manera diferent de com ho fan els escriptors (també en general) i que la crítica androcèntrica (quan venen de mà de dona) no «percep» com a tradició (i ja se sap que la percepció és també una qüestió de voluntat) sinó com una «desviació» de la norma (masculina) i, per tant, menyspreable. Torno a pensar en les catalanes Caterina Albert, en Mercè Rodoreda, en Rosa Leveroni, en Maria-Mercè Marçal.

9) l'amor,
10) la sexualitat,
11) les relacions entre els sexes,
12) el cos,
13) la plenitud del cos,
14) la bogeria,
15) el suïcidi,
16) la mort,
17) la guerra,
18) les novel·les d'iniciació,
19) els viatges…

I aquest últim punt em porta indefectiblement a ampliar la llista als tres gèneres dels quals he parlat més amunt: novel·la negra, ciència-ficció, novel·la rosa, s'han d'afegir, doncs, a la llista (hi ha gèneres que no conec ni de vista, per exemple, el còmic; per tant, no en dic res de res, perquè no en sé res de res, només tinc la gosadia de parlar de les literatures que tinc la pretensió de conèixer una mica).

La joiosa dedicació a aquests tres gèneres (penso també en M. Antònia Oliver, en Rosa Fabregat, en Èlia Barceló…), l'extensa producció femenina existent crec que ha quedat explicada (molt millor del que ho podria fer jo) per les paraules que he citat més amunt d'Ursula K. Le Guin.

Respecte als estils, als modes, als tons, hi ha com a mínim una manera de procedir (una constant i un tret) que ha marcat les escriptures femenines —especialment a partir del segle XX— que s'ha d'esmentar.

Em refereixo a una característica força estesa en les literatures (que no en una única literatura) de les escriptores: la capacitat portentosa de rebentar els límits dels gèneres, de fer esborradisses i estantisses les línies de la creació literària, fins i tot de transgredir les fronteres entre l'assaig o la crítica i la literatura de creació (sí, ja sé que l'assaig o la crítica «també» és creació, però és que no trobo les paraules per dir-ho).

Aquesta polvorització de la frontera entre gèneres penso que es desprèn de l'habilitat de les dones per a la complexitat en tots els àmbits, és a dir, per organitzar-se i organitzar el temps d'una manera flexible per tal que permeti portar a terme simultàniament diverses tasques, també gràcies a la capacitat d'organització

plurifuncional dels espais. En aquest cas, dels magnífics contenidors del món sencer que són els espais textuals.

16 d'agost del 2000-16 de novembre del 2022