

ANTONI MAESTRE BROTONS

ÀNGELS I MONSTRES: PERSONATGES
MASCULINS EN LA NARRATIVA BREU
DE MERCÈ RODOREDA



FVNDACIÓ
MERCÈ
RODOREDA

INSTITVT D'ESTVDIS CATALANS

**Àngels i monstres: personatges masculins
en la narrativa breu de Mercè Rodoreda**

FUNDACIÓ MERCÈ RODOREDA, FP
INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS

ANTONI MAESTRE BROTONS

**Àngels i monstres: personatges
masculins en la narrativa breu
de Mercè Rodoreda**

BIBLIOTECA MERCÈ RODOREDA, 15

BARCELONA
2021

Maestre Brotons, Antoni, autor

Àngels i monstres: personatges masculins en la narrativa breu de Mercè Rodoreda. —
Primera edició. — (Biblioteca Mercè Rodoreda ; 15)

Bibliografia

ISBN 9788412113457

I. Fundació Mercè Rodoreda. II. Títol

III. Col·lecció: Biblioteca Mercè Rodoreda (Fundació Mercè Rodoreda) ; 15

1. Rodoreda, Mercè, 1908-1983 — Personatges — Homes. 2. Rodoreda, Mercè, 1908-1983 —
Crítica i interpretació. 3. Homes en la literatura

821.134.1Rodoreda.09

La Fundació Mercè Rodoreda, a proposta de la Comissió Tècnica, constituïda per Josep Massot i Muntaner, Joaquim Mallafrè i Gavaldà i Damià Pons i Pons, acordà de concedir el Premi Fundació Mercè Rodoreda 2021 a Antoni Maestre Brotons pel treball *Àngels i monstres: personatges masculins en la narrativa breu de Mercè Rodoreda*.

© Antoni Maestre Brotons

© 2021, Fundació Mercè Rodoreda, per a aquesta edició
Carrer del Carme, 47. 08001 Barcelona

Primera edició: novembre de 2021

Text revisat lingüísticament per Roser Carol i Àlvar Valls

Compost per Jorge Campos

Imprès a Ediciones Gráficas Rey, SL

ISBN: 978-84-121134-5-7

Dipòsit Legal: B 17067-2021

DOI: 10.2436/10.3500.02.1



Aquesta obra és d'ús lliure, però està sotmesa a les condicions de la llicència pública de Creative Commons. Es pot reproduir, distribuir i comunicar l'obra sempre que se'n reconegui l'autoria i l'entitat que la publica i no se'n faci un ús comercial ni cap obra derivada. Es pot trobar una còpia completa dels termes d'aquesta llicència a l'adreça: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/deed.ca>.

La subjectivitat és altament relacional, i estranya.
Som *per a* un altre, o *en virtut d'*un altre.
(Maggie NELSON, *Els argonautes*)

Taula

1.	INTRODUCCIÓ	9
2.	GÈNERE I SEXUALITAT EN LA LITERATURA	23
2.1.	Els estudis sobre la masculinitat	23
2.2.	Els estudis sobre sexualitat	32
3.	ELS PERSONATGES MASCULINS EN ELS CONTES DE RODOREDA	37
3.1.	L'home sàdic: «Una fulla de gerani blanc»	41
3.2.	Transvestisme i terror gòtic: «La sala de les nines»	51
3.3.	L'home i la bèstia: «El riu i la barca»	67
3.4.	L'àngel: «Semblava de seda»	77
3.5.	El llunàtic: «El senyor i la lluna» i «Cop de lluna»	86
3.6.	L'infant: «Gallines de Guinea», «La gallina», «Un ramat de bens de tots colors» i «L'elefant»	94
3.7.	L'home paràsit: «La meva Cristina»	102
4.	CONCLUSIONS: PUNT DE VISTA MINORITARI I IDENTITATS HÍBRIDES	111
5.	BIBLIOGRAFIA	119

1. Introducció

Mercè Rodoreda va incloure un relat en *Vint-i-dos contes* (1958), titulat «En veu baixa», protagonitzat per un home «correcte». «Correcte» significa «seguit», «endrecat», «rigorós», «exacte», «pur», «irreprotxable», «impecable»; en definitiva, ajustat a la norma. «Correcte» és l'adjectiu que li dedica la seua amant en forma de retret; la dona opina que aquest és el motiu pel qual el seu és un amor trist. La correcció és la culpable que no puguem tenir una relació, no sols per la diferència d'edat entre tots dos —ella és més jove—, sinó perquè ell és casat i, en conseqüència, d'acord amb la moral de l'època, no pot deixar la dona. Finalment, se separen perquè ella també decideix casar-se i això el sumeix en la desolació. Resulta ben significatiu que siga una dona la que censure la «correcció» i la «rectitud» del seu amant; al capdavall, la masculinitat és la valedora de la concepció predominant de les relacions amoroses i del gènere, causant de tanta infelicitat en la majoria de les històries rodoredianes. La seua ironia reflecteix la visió de la crítica cultural Sara Ahmed, per a qui la felicitat és un concepte unit inextricablement al gènere, de manera que la felicitat d'una noia consisteix a proporcionar-li-la, precisament, a l'home. Per tant, el conte desmunta el concepte de felicitat imperant, fonamentat en el matrimoni i la família, segons el qual tot individu que se'n desvincule —se'n «desvie», afirma la crítica— està abocat a la tristesa i l'infortuni (Ahmed, 2010, p. 91).

Com en dos relats més de *Vint-i-dos contes*, titulats «Estiu» i «Començament», el protagonista encarna el prototip de l'home madur pròxim a la quarantena atret per dones més joves i se sent fracassat per estar lligat a un matrimoni basat en un amor ja extingit; d'aquesta manera, les estructures socials tradicionals perjudiquen tant les dones com els homes. Els conceptes de rectitud i correcció marcades per la norma social i cultural afectaran altres personatges masculins rodoredians des d'altres punts de vista, i els convertiran en homes desviats, torts, anormals, allunyats del patró establert —*queer*, en anglès—, que seran precisament l'objecte d'estudi

d'aquest treball. Encara que n'hi ha una explicació més extensa en l'apartat 2, ens cal avançar que *queer* no és, en l'àmbit acadèmic, un sinònim estricte d'homosexualitat, sinó que expressa significats més complexos relatius a la dissidència, la marginalitat, l'excés, la resistència al dogma o l'exclusió quant al gènere i la sexualitat. A més, com podrem comprovar, s'aproxima a altres nocions i teories que s'oposen a les identitats estàtiques i ortodoxes. Per a Eve Kosofsky Sedgwick, el significat de *queer* va més enllà i engloba significats com conflictiu, desestabilitzador o contracorrent.

En l'estudi introductori a *La meva Cristina i altres contes*, Carme Arnau (2010) afirma que el punt de vista predominant en l'obra de Mercè Rodoreda (1908-1983) és femení, fins i tot quan els protagonistes són homes; una idea que ja havia expressat en el seu primer estudi dedicat a l'escriptora. A *Introducció a la narrativa de Mercè Rodoreda: El mite de la infantesa* (1982, p. 244), la investigadora argüïa que «la Rodoreda continua essent una novel·lista que basteix les seves ficcions, amb preferència, damunt de psicologies femenines». En una publicació posterior, *Miralls màgics* (1990), insisteix que, en les novel·les i contes de tendència realista, el punt de vista és femení, si bé en les obres de l'«altra banda del mirall» —fantàstiques, esotèriques—, el protagonista sol ser «un noi jove i innocent»; concretament, al·ludeix a l'Adrià, protagonista de *Quanta, quanta guerra...* (1990, p. 11). Armand Obiols ratifica aquesta idea quan afirma que l'escriptora s'expressa millor i aprofundeix més quan les protagonistes són femenines (citada per Rhodes, 1994, p. 162).

Aquest treball fa una passa més enllà i sosté que el punt de vista preponderant en la literatura rodorediana és minoritari, propi de les minories. És clar que el punt de vista femení és minoritari. Com afirma Monique Wittig (1983, p. 64), «there are the general and the feminine, or rather, the general and the mark of the feminine». El punt de vista masculí és general, abstracte i majoritari, mentre que el femení és particular, concret i minoritari. Una de les idees bàsiques d'aquest estudi serà, precisament, explorar l'obra rodorediana des d'aquest angle minoritari perquè, de fet, els personatges analitzats encarnen les figures discursives de l'animal, l'infant, la dona, l'androgín, el marginat o el pària. Aquestes figures discursives, materialitzades en els personatges concrets que protagonitzen els contes de l'escriptora, ocupen un lloc minoritari, sovint patologitzat pel discurs mèdic —psicològic o psiquiàtric—, ja que implica una desviació de l'ortodòxia, i representat de manera monstruosa —no encaixen en la *taxon*, són «inapropiats/bles», com diu Haraway (1996, p. 126). Així mateix, la catalanitat de l'escriptora s'afegeix com a minoria nacional i lingüística als trets anteriors. Totes aquestes subjectivitats minoritàries s'entrecreuen en els contes i formen criatures híbrides a través de metamorfosis literals i simbòliques que intenten excedir la dominació a què es veuen sotmeses.

Encara que manquen indagacions específiques sobre la masculinitat en el corpus rodoredià, Carme Arnau ja hi havia detectat la diferència de models masculins

existents. L'«home-mare» de *Jardí vora el mar* (1967) accentua l'afectuositat i la tendresa de l'«home-pare» de novel·les anteriors, com *La plaça del Diamant* (1962) —concretament, l'Antoni, l'adroguer emasculat que es casa amb Natàlia— o *El carrer de les Camèlies* (1966) —en la qual és l'Esteve qui personifica aquest prototip. Les representacions de l'home protector contrasten amb les de l'abusador, personificat en Quimet i altres personatges. Aquest treball té un interès específic per analitzar les figures masculines que s'allunyen de la norma, de l'arquetip de l'«home correcte», i que revelen la voluntat de l'escriptora de retratar altres patrons de masculinitat alternatius a l'hegemònic en la societat del seu temps. Arnau dedica un capítol del seu estudi *Miralls màgics* a l'androgínia, que està associada, al seu parer, a la figura de l'artista en el relat titulat «Paràlisi» de *Semblava de seda i altres contes* (1978): «Una meitat femenina una altra meitat masculina. L'artista» (Rodoreda, 1996, p. 324). El model d'artista androgin per antonomàsia és Leonardo da Vinci, que Rodoreda esmenta en el pròleg de *Mirall trencat* —concretament, alludeix als «somriures andrògins de les Verges» dels seus quadres.

Arnau considera que l'androgínia és «fonamental en l'antropologia arcaica» per la seua exemplaritat i, així mateix, remarca també la seua rellevància en el romanticisme alemany, ja que «l'androgin fou l'home perfecte del futur»; és a dir, els romàntics asseveraven que l'evolució de l'espècie humana era «la integració progressiva dels dos sexes» (Arnau, 1990, p. 149). L'estudiosa analitza concretament el personatge d'Adrià en *Quanta, quanta guerra...* (1980), retratat com un àngel ros amb tirabuixons i confós amb una nena quan era petit. En aquesta novel·la, s'inverteixen els atributs masculins i femenins perquè, si bé Adrià posseeix un físic amb qualitats femenines i és un personatge passiu que no participa en la guerra, per contra Eva és audaç i independent i, de fet, confessa voler ser un noi (Arnau, 1990, p. 151). En certa mesura, aquesta androgínia constitueix una manifestació concreta del que Arnau anomena *coniunctio oppositorum* —unió de contraris—, «que en l'alquímia representen el principi masculí i el femení, el mercuri i el sofre». Al meu entendre, en la literatura rodorediana, no sols l'androgínia apunta a una futuritat pròxima —com també suggereix Llorenç Villalonga en la novel·la *Andrea Vicitrix* (1973)—, sinó altres tipus d'identitats híbrides transespècies o transhumanes —novament per mitjà de la metamorfosi—, d'acord amb els postulats del posthumanisme, un dels paradigmes crítics que utilitzaré en la meua anàlisi. Al capdavant, el que Rodoreda transforma no sols és la masculinitat, sinó el concepte d'humà mateix.

Si bé el misticisme insinua l'harmonització de contraris a través de la *coniunctio oppositorum*, també s'endevina un gest transgressor en aquesta operació dirigit contra el terme poderós del binomi, és a dir, la masculinitat: «Aquesta flor no és una flor: és un flor», llegim en la descripció de «Flor cavaller» en *Viatges i flors* (1980). Masculinitzant la flor, Mercè Rodoreda flexibilitza la noció predominant

de la virilitat. L'agramaticalitat de l'expressió exemplifica a la perfecció la subversió del significat cultural d'allò que es considera masculí i femení, més encara tenint en compte que, tradicionalment, el gènere s'ha considerat un fenomen biològic, natural —com una flor—, quan, ben al contrari, es tracta d'un constructe històric. En aquest mateix llibre, hi ha un relat, titulat «Viatge al poble dels homes ganduls», que proporciona un altre exemple de la manera com Rodoreda s'interroga sobre el significat de la masculinitat i la condició humana. En aquesta narració, concretament, posa en dubte l'heterosexualitat de l'home, com més endavant veurem que també fa en el conte «La sala de les nines». La història s'ambienta en un poble habitat per homes que treballen sols fins als vint-i-cinc anys —una crítica al caràcter industriós vinculat a la masculinitat tradicional—; el que resulta més interessant, però, no és la seua breu vida laboral, sinó el seu hermafroditisme, la seva intersexualitat o simbiosi sexual, ja que els atorga capacitat reproductiva. A més, l'escriptora imita les característiques de gestació d'altres espècies animals fent-los concebre cucs dels quals naixeran, amb el temps, altres homes.

Encara que en el poble només hi hagi homes la continuïtat de la raça no és cap problema. Als tretze anys, cada noi, patint i suant, fa un cuc negre. Al cap de dues setmanes del cuc surt una bestiola amb trenta potes que, molt de mica en mica —la feina dura un any—, es converteix en una criatura eixerida, sana, vividora com una mala cosa (Rodoreda, 1990, p. 37).

Els personatges d'aquest relat són monstres híbrids que traspassen les fronteres entre espècies i gèneres; reproduïxen una de les set teories que Jeffrey J. Cohen (1996) dedica a la figura del monstre, en concret la tercera, és a dir, el monstre com a precursor o senyal (*harbinger*) de la crisi de categories: els monstres són «disturbing hybrids whose externally incoherent bodies resists attempts to include them in any systematic structuration» (Cohen, 1996, p. 6). Precisament, els mascles reproductors del conte rodoredià transgredeixen la rígida separació que classifica el gènere i el sexe en dues caselles: home i dona. D'aquesta manera, conviden a repensar la noció de límit i de norma, és a dir, a imaginar noves formes de concebre el món. Segons Cohen, el monstre il·lustra el fenomen que Jacques Derrida qualifica de «suplement», és a dir, supera el pensament disjuntiu i exclouent «o/o» per a proposar-ne un altre d'additiu «i/o».

Un altre relat de *Viatges i flors*, «Viatge al poble dels guerrers», que inaugura el recull, esbossa probablement el retrat més cru i directe de la masculinitat i la feminitat convencionals. Narra l'activitat d'una host de soldats que es limiten a desfilar al so de trompetes lluint estandards amb els lemes «Coratge» i «Puresa», dos atributs típics de l'esperit militar, que associa la virilitat a la preservació de la raça, el gènere i la nació. Mentrestant, les seues dones, «totes joves, totes maques, altes i vincladisses com els joncs de la riera», enjoiades, boniques i perfectes, els esperen a casa

desolades. El conte recorda les històries medievals de cavallers que s'absenten de casa per a lliurar la guerra mentre les seues mullers se'n planyen, o bé directament l'imaginari bel·licós i patriòtic. L'arquetip de la dona abandonada per un marit absent que ha marxat a la guerra reapareix en un altre relat posterior del mateix recull: «Viatge al poble de les dones abandonades». En aquest relat, l'abandó i l'empresonament de la dona s'expressen amb la metàfora del capoll en el qual s'arreceren totes. La imaginació surreal, grotesca, de Rodoreda, animalitza el cos de la dona ocultant-lo per expressar en termes simbòlics el seu confinament. Les dones no poden eixir dels capolls i, a més, les seues famílies no les poden visitar. Conseqüentment, viuen empresonades tota la vida perquè els homes, per descomptat, no tornen mai de la guerra, per la qual «embogeixen».

La descripció d'aquesta masculinitat ortodoxa i tradicional ressorgeix en altres contes com «Viatge al poble dels penjats», en què una dona explica al narrador que els homes d'aquell indret «només viuen per tenir dona i fills. Cada home en vol setze». A més, estan sotmesos a un frenesí sexual tan intens a fi d'engendrar criatures que finalment acaben bojós i es pengen. En definitiva, en aquests «viatges», Rodoreda escriu una mena de sàtira extravagant i hiperbòlica sobre el sexisme i la concepció convencional dels gèneres que, amb un plantejament més realista, reflecteix en altres novel·les i contes. La dona abandonada constitueix un tema recurrent en l'obra de l'escriptora, des de *La plaça del Diamant* —la Natàlia abandonada per en Quimet— i *El carrer de les camèlies* —la Cecília òrfena—, passant per contes com «El gelat rosa» —*Vint-i-dos contes*—, en el qual un home cruel desapareix després d'haver deixat embarassada la seua promesa.

La imaginació fantàstica, que beu de la tradició gòtica i passa pels filtres del surrealisme, el grotesc i l'absurd, exerceix un paper fonamental en la crítica que Rodoreda fa a la masculinitat i la feminitat, com també a la supremacia humana sobre la resta d'espècies que poblen el planeta. En aquest treball, m'agradaria precisament ampliar el camp d'estudi de l'obra de l'autora, centrat fins ara en anàlisis que indaguen les qüestions de gènere, per a adoptar un enfocament que incloga la relació més extensa entre els éssers humans i la resta de criatures vivents, sobretot des de postulats posthumanistes. La vessant fantàstica de Rodoreda —amb metamorfosis, monstres i éssers sobrenaturals— permet, sens dubte, una aproximació d'aquest tipus. En efecte, la fantasia serveix a l'escriptora per a posar en dubte el punt de vista antropocèntric i androcèntric i transmetre, per contra, una mirada minoritària, tant si és femenina com si és animal, vegetal, infantil o andrògina. Si bé part de la crítica ha explorat la vessant fantàstica de la seua literatura a partir de la psicoanàlisi, el simbolisme i fins i tot el misticisme esotèric, aquest treball vol remarcar el gest subversiu que suposa qüestionar la cultura hegemònica a través d'una fabulació monstruosa i onírica. En l'obra rodorediana, aquesta missió implica explorar la visió de la masculinitat com un dels pilars fonamentals de l'ordre imperant. Per això, allà on Carme

Arnau detecta una unió de contraris —home-dona— des de la perspectiva de l'alquímia, també s'hi pot percebre una crítica desconstructiva de diferents binomis en què es fonamenta la cultura occidental i que respon a un objectiu transgressor, tal com suggereix la teoria de Jacques Derrida.

En línia amb la crítica a la dicotomia masculí/femení, Neus Carbonell (1994a, p. 24) argüeix que *La plaça del Diamant* apunta a la desaparició de la diferència sexual com a solució a la guerra entre sexes. De fet, un dels arguments que secunden la seua tesi és que alguns personatges masculins de la novel·la, en concret l'Antoni i en Mateu, són andrògins. L'Antoni està caracteritzat amb una sèrie d'atributs que el singularitzen de manera especial perquè contrasta vivament amb el personatge d'en Quimet: és generós, agraït, no exigeix res, no coacciona la Natàlia i, sobretot, és un home castrat: «he is a non-man, the contrary of a man» (Carbonell 1994a, p. 24). Aquesta estudiosa, que recorre al concepte de desintegració de la diferència o la desaparició de la identitat sexual de Julia Kristeva, sosté que el procés de renaixement de la Natàlia —paraula relacionada amb natalici— es pot interpretar com una desconstrucció de la dicotomia home-dona (Carbonell 1994a, p. 25). Natàlia-Colometa proporciona un dels exemples de metamorfosi més notables en la literatura rodorediana per més que siga literal, com ocorre en altres contes i novel·les. Especialment, l'associació dona-animal té nombroses manifestacions en tota l'obra de Rodoreda. Tanmateix, sovint es destaquen simplement les metamorfosis literals de la salamandra en el conte homònim o la de l'home que esdevé peix a «El riu i la barca». L'abundància d'exemples il·lustra un món de ficció en el qual la identitat, sobretot femenina, és diversa i relacional i entra en conflicte amb el caràcter monolític i impermeable de la masculinitat. En la mateixa línia, Ana Rueda, en el conte «La meva Cristina», hi percep la supressió de límits entre animal i humà, animat i inanimat, objecte i subjecte. Precisament, el relat sobre l'home engolit per la balena desencadena una fusió dels dos éssers en forma de perla:

The transformation into pearl belongs to the mythical pattern in which an external force —the whale— invades the subject and appropriates or subjugates him by fusion. This type of fusion of self with something outside produces a state which questions the sexual and human identity of the subject (Rueda, 1994, p. 207).

En sintonia amb aquestes anàlisis, molts dels personatges masculins que examinaré en aquest treball apunten també a la dissolució del gènere, entès com a construcció social i cultural a partir de la diferència biològica entre sexes. A més, l'objectiu és demostrar que no sols hi ha una barreja entre els gèneres masculí i femení, sinó també entre espècies —animal, humà, vegetal— i matèria —ésser viu i ésser mecànic o objecte. En aquest sentit, Rodoreda recorre al tòpic literari de la

metamorfosi com un recurs que propicia aquesta simbiosi. Lisa Vollendorf, en un treball sobre el fantàstic feminista en *Mirall trencat*, examina precisament el paper de les fronteres en l'obra de l'autora: «Rodoreda spent a lifetime challenging and transgressing limits, defining and redefining her psychic, geographical, and literary territory» (Vollendorf, 1999, p. 157). Aquesta investigadora parteix de la idea àmpliament assumida per la crítica segons la qual la narrativa gòtica, fantàstica o de terror subverteix tota mena de divisions i categories en les quals es fonamenta la cultura occidental i que s'expressa en forma de tabús, normes ètiques i lleis.

En efecte, tal com destaca Jack Halberstam en el seu estudi sobre el terror gòtic, l'interès per la destrucció dels límits és un tema fonamental en aquest gènere i el monstre precisament plasma la supressió dels binomis en els quals descansa la cultura occidental: home/dona, animal/humà, vegetal/humà, normal/anormal, heterosexual/homosexual, sa/patològic o occidental/oriental (Halberstam, 1995, p. 23 i 143). Per això, igualment, la monstrositat té un significat *queer*, si entenem per aquest terme allò que transgredeix les fronteres i la norma que les instaura. En definitiva, seguint les reflexions de Halberstam, el monstre és una figura posthumana que sobrepassa les categories tradicionals del racionalisme il·lustrat. Segons Rosi Braidotti (2002, p. 123), la monstrositat és la parella antònima de la normalitat i engloba totes aquelles formes de corporalitat patologitzades, és a dir, zomòrfiques, deformades o disfuncionals. En sintonia amb aquestes perspectives, la literatura de Rodoreda qüestiona la masculinitat com un artefacte cultural i històric sobre el qual s'han bastit els sistemes de dominació al llarg de la història: l'home sobre la dona, els infants, les masculinitats heterodoxes, les races no occidentals, els animals i la natura.

Mentre que Carme Arnau explora el tema de l'androgínia des d'una òptica simbòlica i esotèrica, aquest treball recorre als estudis sobre masculinitat i teoria *queer*, el posthumanisme, els estudis animals i els estudis afectius, bàsicament. Totes aquestes aproximacions crítiques fan una aposta ferma per la transformació i el canvi cultural que possibilita la redefinició del subjecte humà, modelat a partir de tota mena d'exclusions; en aquest sentit, la meua tasca consisteix a esbrinar com es redefineix la noció d'humanitat —i, consegüentment, de masculinitat— en els contes de Rodoreda. La subjectivitat posthumana es caracteritza, segons una de les principals teòriques del posthumanisme, Rosi Braidotti (2020, p. 82), per la immanència i l'esdevenir, la relacionalitat, el distanciament crític de l'humanisme i l'antropocentrisme, la transversalitat i l'hibridisme i, finalment, el caràcter situat del coneixement —oposat a l'universalisme abstracte i neutre. D'altra banda, la mateixa autora explica que els anomenats «estudis» —de gènere, postcolonials, feministes, de cinema, subalterns, culturals, entre d'altres— configuren la primera generació del nou paradigma acadèmic posthumanista, ja que s'ocupen de les múltiples facetes de l'alteritat:

La primera generació d'estudis crítics va preparar el camí al posthumanisme en subratllar que l'«home» humanista es definia a si mateix tant pel que exclouïa com pel que incloïa en la seva autorepresentació racional. Organitzant les diferències en una escala jeràrquica de valor decreixent, aquest subjecte humanista justificava les exclusions violentes i bèl·ligers dels «altres» sexualitzats, racialitzats i naturalitzats. Ocupaven el lloc de la diferència devaluada i estaven socialment marginats en el millor dels casos i reduïts a esclaus subhumans dels cossos dels quals es podia disposar en els pitjors escenaris (Braidotti, 2020, p. 152).

Tot aquest conjunt d'«estudis» es coneixen amb el terme genèric de teoria cultural o teoria crítica. Aplicada a l'anàlisi literària, proposa no tant una comprensió sistemàtica i global dels recursos formals de l'obra —considerada un producte estètic autònom— com l'exploració de les relacions de poder existents en una cultura i una societat determinades que la literatura reproduceix i també contribueix a crear. A partir d'un enfocament interdisciplinari que promou el diàleg entre disciplines humanístiques i socials, la teoria cultural o crítica banda la visió immanentista de la literatura com un objecte d'art autotèlic, deslliurat de la ideologia i del context històric, i la veu com a producte i alhora productora d'aquests factors. A més, l'estudi cultural de la literatura rebutja establir un cànon d'obres literàries d'acord amb uns suposats criteris de qualitat estètica que, en el fons, són prejudicis ideològics excoients; en altres paraules, la missió de l'anàlisi literària no és fomentar el gust («un gust») estètic per establir un corpus de literatura nacional, sinó precisament aclarir com s'ha format aquest gust, amb quins judicis i pautes, sobretot a fi de destacar quines exclusions ha provocat, fins i tot en les mateixes obres canòniques —un exemple molt evident seria indagar quines obres representatives d'una sexualitat no normativa s'han ignorat, quan, per què i com.

No menys important és fer palès el compromís de l'investigador amb el seu objecte d'estudi —un aspecte que els estudis humanístics clàssics s'afanyen a ocultar, per més que hi subjau. L'estudi cultural de la literatura proposa examinar una sèrie de qüestions com ara la relació entre alta cultura i cultura popular, entre literatura i identitat nacional, la representació de l'espai —rural i urbà—, el context històric i cultural —la guerra, la immigració, l'exili—, la construcció del gènere i la sexualitat, el paper de les emocions i l'afectivitat i molts altres interessos compartits amb altres disciplines humanístiques i socials —per això són interdisciplinaris. En general, supera altres plantejaments previs com l'historicisme —tot i que també té en compte la història i els moviments literaris—, la influència d'uns autors sobre d'altres o l'intercanvi cultural —si bé també s'interessa per la recepció de textos— o l'anàlisi formal dels recursos i les tècniques —encara que també els considera. Al capdavant, l'important és la metodologia, que consisteix a adoptar un

enfocament teòric concret i explorar l'obra literària a partir de les preguntes que aquest enfocament suggereix.¹

En *Beyond Containment* (2013), un estudi sobre el cos en la narrativa rodorediana, Eva Bru-Domínguez indica que les aproximacions anteriors des d'una perspectiva feminista han ignorat les peculiaritats del context material de la producció; en concret, la investigadora es refereix a la situació de la cultura catalana sota el franquisme i els temors per l'agressió al cos nacional. Això explicaria l'interès de Rodoreda pels límits corporals, la monstrositat i les mutacions. La proposta de Bru-Domínguez parteix de la crítica feminista, però s'estén a les condicions sociopolítiques de l'època històrica en què va escriure l'autora. Precisament, aquest treball parteix de la línia iniciada per aquesta investigadora i d'altres que s'han acostat al corpus rodoredià des de la teoria crítica: si bé *Beyond Containment* explora els personatges liminars i desviats —«liminal and deviant characters»— per mitjà de les reflexions sobre la monstrositat, l'abjecció, la corporalitat i el gènere, la meua recerca vol completar aquestes investigacions examinant els personatges masculins d'alguns relats de Rodoreda —especialment els de *La meua Cristina i altres contes*— a partir dels estudis sobre la masculinitat, la teoria *queer* i els estudis posthumans, com he indicat anteriorment. El treball no pretén ser un estudi exhaustiu, sinó una aproximació, a través d'alguns exemples, al que constitueix una de les característiques fonamentals de l'obra de Mercè Rodoreda, assenyalada per Eva Bru-Domínguez (2013, p 83): les identitats «a la deriva» —«unanchored identities»—, situades al llindar, que viuen en un estat constant de transició, com la balena i el mariner en «La meua Cristina». Si bé aquesta estudiosa es refereix especialment a les heroïnes rodoredianes, aquest estudi intentarà demostrar que també els personatges masculins estan definits per la naturalesa transicional, indefinida, marginal, que afecta de ple la seua homenia; si més no, els personatges revelen les fissures del patró masculí predominant i, en conseqüència, la seua vulnerabilitat.

Segons Braidotti, tal com explica Bru-Domínguez (2013, p. 84), l'aposta per la concepció fluida de la identitat no està renyida amb el posicionament polític, sinó que s'ha d'entendre com una oposició de l'individu al substancialisme i com una negociació constant sobre la seua pròpia sociohistoricitat. La noció d'identitats mutables, variables, producte més de posicions estratègiques que d'essències eternes —a més de la dissolució dels binarismes en què es fonamenta la tradició clàssica del pensament occidental— és també supòsit de la teoria *queer*. No en va, molts d'aquests principis i aproximacions —per exemple, també ocorre en el cas de la noció d'abjecció de Julia Kristeva— els comparteix amb la crítica feminista. Tan-

1. Fernández (2009) explica amb molta més precisió totes aquestes característiques, encara que descriu en general el camp conegut com a estudis culturals, que no sols inclou la literatura, sinó altres discursos i manifestacions de la cultura.

mateix, el que per a Bru-Domínguez (2013, p. 28) és una qüestió de cos abjecte o «altre» informe, des de la perspectiva d'aquesta teoria sobre el gènere i la sexualitat seria precisament *queer*, més encara si s'aplica a la masculinitat, com farà aquest estudi. Altres recerques anteriors com la de Janet Perez (1987) ja havien destacat el caràcter marginal i dislocat d'alguns personatges en *La meva Cristina i altres contes*; en concret, Perez (1987, p. 196) al·ludeix al mariner de «La meva Cristina» com un «paràsit» i al pescador d'«El riu i la barca» com un inadaptat.

Més recentment, Margalida Pons (2018, p. 5), en un article sobre estudis animals, defensa la necessitat de superar el concepte i el terme d'*alteritat* perquè «cal desemascarar el caràcter centralista i jeràrquic» que suggereix. Aquesta investigadora es mostra partidària d'utilitzar la denominació «noves subjectivitats» per a referir-se a totes aquelles subjectivitats subalternes, distintes de l'hegemònica en termes sexuals, ètnics, biològics, socials o filosòfics. «Per això», remarca Pons, «fem referència a *nous subjectes* en lloc d'*altres subjectes*.» Potser, en aquest sentit, resulta més apropiada la denominació «noves masculinitats» per a referir-se a les «no normatives» que s'allunyen del guió establert i que és una denominació que s'ha popularitzat en els estudis de gènere en els darrers vint-i-cinc anys.

Certament, tal com han destacat alguns autors, el terme *noves masculinitats* resulta imprecís —i fins a cert punt també ha esdevingut un clixé—, però com a mínim suggereix la pluralitat inherent a la noció —no hi ha una única forma de masculinitat o de ser home. A més a més, el fet de reivindicar-ne el caràcter «nou» insinua l'emergència d'un subjecte polític que no és simplement «estrany» o «desviat» respecte al subjecte «anterior», sinó que representa uns trets que s'oposen als de la masculinitat tradicional. Igualment, aquest concepte de nova masculinitat ha de ser per força imprecís perquè, tal com addueixen les aproximacions postestructuralistes a l'estudi de la cultura i la societat, la identitat no equival a una essència fixa, sinó a una realitat en construcció permanent. Per això, en l'esfera social, contínuament sorgeixen personalitats que els mitjans de comunicació, els cercles acadèmics o els sectors polítics progressistes erigeixen en exemples de la nova masculinitat. Òbviament, l'obra rodediana, anterior a aquestes formulacions, no les representa en tant que nou subjecte polític, però sí que representa característiques d'una masculinitat que, en molts casos, es distancia dels models predominants que sí que imperaven en l'època de producció de l'escriptora —per exemple, la hipermasculinitat feixista, en oposició a una masculinitat catalana feminitzada, inferior, subordinada—, tal com aquest treball intenta demostrar.

D'acord amb Bru-Domínguez (2013, p. 202), els personatges marginals i desviats reflecteixen les contradiccions del sistema sociopolític, les pors i els desitjos ocults. De manera semblant, l'atenuació de la masculinitat visible en els personatges dels relats analitzats es pot concebre igualment com un reflex d'una nació catalana oprimida, perseguida i humiliada per un franquisme viril que subjuga tant

les nacions que integren l'Estat espanyol com la dissidència democràtica. A més, si ampliem el camp de visió a un context mundial, la masculinitat afeblida que presenten els protagonistes rodoredians acusen la crisi del patró tradicional masculí imperant des del segle XIX i que té lloc com a conseqüència d'un seguit de transformacions socials i econòmiques sota el règim capitalista, com ara l'increment de la precarietat laboral, el tancament o el trasllat a l'estranger de les fàbriques, l'encariment del preu de la vida, la desregulació estatal o l'economia submergida, per esmentar-ne només unes quantes (Soja 2008, p. 256). Cal afegir-hi els avanços pel que fa a la igualtat de gènere, com ara l'accés de les dones al mercat laboral i a l'educació, la progressiva laïcització de la societat —que permet a les dones deslligar-se de les funcions de mare i esposa— i la visibilització i protecció de les sexualitats i els gèneres no normatius als països del primer món. Aquests canvis no sols donen compte de l'afebliment de la masculinitat tradicional, sinó també del procés invers: la irrupció d'una nova hipermasculinitat que accentua els aspectes més agressius del model tradicional: competitivitat, insensibilitat, individualisme i violència; alguns d'aquests trets estan reforçats, a més, pel neoliberalisme.

En termes més generals, aquest treball intenta omplir un buit en els estudis literaris catalans: l'anàlisi de la representació de la masculinitat en la literatura catalana. Són molt escasses les aproximacions crítiques al gènere masculí en la literatura i el cinema catalans, a excepció dels estudis sobre escriptors gais de David Vilaseca (1995 i 2003) i Josep A. Fernández (2000); alguns articles de Horst Hina (1995) sobre els personatges masculins en l'obra d'algunes escriptores catalanes contemporànies; de Patricia Napiorski sobre *La plaça del Diamant* (2004); del meu treball sobre un conte gòtic de Pere Calders (2016), o de Sara Martín (2017) sobre *Mecanoscrit del segon origen* de Manuel de Pedrolo. Aquesta mancança contrasta amb les nombroses investigacions dedicades al gènere femení en la literatura, i en especial en l'obra rodorediana. Segons Rhodes (1994, p. 163), el gènere és un aspecte fonamental de la literatura de Mercè Rodoreda i, de fet, les lectures feministes conformen una part important dels estudis que s'hi han dedicat, sobretot els que provenen de l'àmbit acadèmic angloamericà (Mencos, 2002; McNerney, 2015). Per contra, manquen anàlisis que se centren exclusivament en la representació de la masculinitat en la producció literària rodorediana, encara que diferents autors n'han abordat aspectes específics en els seus treballs. Tanmateix, no hi ha cap investigació que indague aquest tema de manera exclusiva, un objectiu que es marca el present treball a través d'una anàlisi parcial del corpus de l'escriptora com són alguns contes, si bé es completa amb referències a novel·les i altres relats.

Per tant, em centraré bàsicament en *La meva Cristina i altres contes* (1967), ja que el conjunt de relats ofereix una varietat de protagonistes masculins que afavoreix una anàlisi rica dels patrons de gènere visibles. Resulta revelador que aquesta presència abundant d'homes protagonistes es relacione amb una estètica fantàsti-

ca i gòtica en alguns contes. No en va, l'escriptora utilitza la fantasia per a desestabilitzar i reimaginar la masculinitat, com suggeria abans. De tota manera, l'estudi també inclou relats de *Vint-i-dos contes* (1958), *Semblava de seda i altres contes* (1978), *Viatges i flors* (1980) i del pòstum *Un cafè i altres narracions* (1999). L'estudi selecciona sols els contes protagonitzats per personatges masculins i descarta aquells en què són figures secundàries. Moltes d'aquestes narracions incorporen un narrador homodiegètic intradiegètic associat a una focalització interna, de manera que l'expressió de la subjectivitat masculina és més notable gràcies a un punt de vista en primera persona en forma de confessió narrativa; no obstant això, com qualsevol tria, resulta arbitrària i també es podria fer, òbviament, un estudi de la masculinitat en contes amb narradores o bé que adopten una focalització centrada en personatges femenins —fins i tot s'hi podrien incloure les peces teatrals de l'escriptora.

L'estudi està estructurat en diferents seccions: després d'aquesta introducció, en el segon capítol, «Gènere i sexualitat en la literatura», s'exposen els principals postulats dels anomenats estudis sobre masculinitat —*men's studies* en terminologia anglesa—, tenint en compte que no propose una anàlisi narratològica dels personatges masculins, sinó una anàlisi crítica de la representació de la masculinitat en els contes rodoredians.² D'altra banda, cal incloure un apartat dedicat a exposar també els postulats clau de la teoria contemporània sobre la sexualitat, centrant-nos especialment en l'anomenada teoria o estudis *queer*, que resulten d'especial rellevància per a examinar els personatges masculins de Rodoreda. També utilitze les aportacions teòriques d'altres perspectives crítiques que completen l'estudi de la masculinitat des de diferents angles: per exemple, el postcolonialisme en condemna el caràcter racista i eurocentrista; el posthumanisme i els estudis animals ataquen l'antropocentrisme masculí; els estudis afectius posen en relleu el paper polític i ideològic de l'afectivitat, en general dissociada de la virilitat —que està lligada, per contra, al racionalisme—; la teoria *queer* rebutja el règim heterosexual hegemònic i els estudis sobre la nació també consideren el paper del gènere en l'elaboració del discurs sobre la identitat nacional. En conseqüència, els estudis sobre la masculinitat no sols configuren un camp d'estudi propi, sinó que, en general, la masculinitat ha esdevingut una categoria d'anàlisi crítica transversal, ineludible en l'estudi de la literatura i la cultura contemporànies.

El tercer capítol, «Els personatges masculins en els contes de Rodoreda», ocupa la part central, en la qual investigue diferents aspectes d'una masculinitat que, en general, s'allunya del guió marcat. En l'apartat 3.1 indague el sadisme que manifesta el protagonista d'«Una fulla de gerani blanc». Utilitze sobretot l'enfocament psicoanalític sobre el sadisme i explique així mateix el retrat que la ficció gòtica sol

2. Per a una anàlisi narratològica, vegeu Hamon (1998) o Hühn *et al.* (2014).

fer de la masculinitat ferotge present en l'arquetip de l'assassí d'esposes. Tot seguit, en l'apartat 3.2, proposeu una lectura del conte de terror gòtic «La sala de les nines», que, com l'anterior, acusa la influència d'Edgar Allan Poe. En concret, hi abordeu diferents facetes de la sexualitat del protagonista, modelada segons els tòpics literaris de la ficció gòtica, posant èmfasi en l'androgínia i el transvestisme. A més, hi examineu també el concepte d'infància *queer* a partir de l'estudi de Kathryn Bond Stockton (2009). Per tant, avanceu moltes de les reflexions que després reprenc en l'anàlisi que faig de l'infant (3.6). En l'apartat 3.3, dedicat a «El riu i la barca», expliqueu la metamorfosi del protagonista en peix a partir de les teories posthumanistes i els estudis animals. En concret, exploreu els vincles entre, d'una banda, animalitat i infància i, de l'altra, animalitat i territori; finalment, desenvolueu la idea apuntada per la crítica anterior sobre la concepció totalitzant de la natura, present en aquest relat i en altres obres de l'autora. Tot seguit, en l'apartat 3.4, indagueu diferents qüestions que desperta la figura de l'àngel en «Semblava de seda», com ara la relació entre el sentit de la vista i el del tacte que suggereix el títol, a més del significat simbòlic d'aquesta criatura híbrida, andrògina, relacionada amb la infantesa i també amb l'animalitat. Així mateix, el cementiri on transcorre l'argument també esdevé un espai liminar coherent amb la transgressió de límits que Rodoreda porta a terme en aquest relat i en d'altres.

En l'apartat 3.5, dedicat al llunàtic, examineu dos relats que són força distints encara que la lluna hi tinga un paper primordial. A «El senyor i la lluna» indagueu sobre l'androgínia del protagonista —que s'equipara a altres personatges d'altres contes analitzats— i la manera com el caràcter multiforme i mutant del satèl·lit influeix sobre ell; així, la lluna esdevé el símbol més rellevant per a representar les subjectivitats fluides que Rodoreda presenta en les seues obres per mitjà, sobretot, de la metamorfosi. Per contra, a «Cop de lluna», la influència lunar resulta ben diferent perquè literalment assenyala la bogeria dels personatges. El conte evoca el règim de vigilància, desconfiança i abús que pateixen les persones exiliades, forasteres, que encarnen per excel·lència la figura de l'alteritat amenaçadora.

En l'apartat 3.6, dedicat a l'infant, m'ocupe de diferents relats protagonitzats per nens o bé per adults infantilitzats —com el que protagonitza «La sala de les nines». L'infant es vincula a la innocència i l'animalitat —per exemple, els anyells d'un dels contes— i contrasta amb el sadisme de l'home adult a «Una fulla de gerani blanc». Alguns assumptes que abordeu en aquest apartat són, novament, la noció d'infància atrofiada —associada a una temporalitat no lineal i, per tant, obliqua, *queer*—; la família edípica, amb un pare distant o absent, i, finalment, la masculinitat maternal, ja que, d'alguna manera, el sentiment paternal, exuberant en afectivitat i tendresa, s'acosta més a la figura materna que al pare tradicional.

Per a acabar, el darrer relat estudiat és «La meva Cristina» —apartat 3.7—, sobre el qual s'han escrit moltes interpretacions des del feminisme o bé des del

punt de vista de l'experiència de l'exili. La lectura que propose parteix de la idea d'integració i indiferenciació entre el mariner i la balena, però no perquè el ventre del cetaci represente l'úter matern, sinó perquè exemplifica una simbiosi d'espècies d'acord amb els supòsits posthumanistes de Donna Haraway i, més concretament encara, la transformació de la carn humana en objecte, en una perla. Igualment, explore la marginalitat del mariner, configurada mitjançant la injúria i l'estigma, segons les idees de Didier Eribon, com també la idea de paràsit social i polític que representa igualment en una narració caracteritzada per un significat altament allegòric que afavoreix múltiples interpretacions.

En les conclusions, tracte de donar coherència a totes les idees exposades en l'anàlisi dels contes afirmant que, en general, Rodoreda expressa, a través d'aquestes subjectivitats híbrides i fluides —especialment les masculines: home-nina, home-lluna, home-peix—, però també femenines —dona-gat, dona-ocell—, una crítica al concepte ortodox de subjecte humà, que està relacionat amb una masculinitat dominant sàdica i excloent que subordina les alteritats que configuren el seu doble negatiu. Aquest punt de vista o subjectivitat minoritària i heterogènia apunta, òbviamment, a l'experiència històrica de l'escriptora mateixa com a dona, catalana i exiliada.

2. Gènere i sexualitat en la literatura

2.1. ELS ESTUDIS SOBRE LA MASCULINITAT

Cada vegada són més els estudis que examinen la representació de la masculinitat en la literatura, el cinema, la ficció televisiva i la cultura popular en tot el món. Aquestes anàlisis es fonamenten en teoritzacions que especulen al voltant dels models sociològics i històrics sobre la masculinitat, per la qual cosa resulta indispensable explicar-ne les principals característiques abans d'emprendre l'estudi dels personatges masculins en els contes de Mercè Rodoreda.

Els estudis de la masculinitat s'inspiren en el feminisme i sorgeixen als anys vuitanta del segle passat en l'àmbit acadèmic angloamericà, en el qual se'ls coneix amb l'expressió *men's studies*, creada a imitació dels *women's studies*; tots dos enfocaments formen part d'una àrea més àmplia que delimita el camp dels estudis de gènere —*gender studies*. En aquella època, els experts situen l'origen de la crisi de la masculinitat tradicional arran de la pèrdua del lideratge en l'educació, el daltabaix econòmic i laboral —que impulsa els homes a l'atur i destrueix el seu rol com a proveïdors i protectors de la llar—, l'empenta creixent del feminisme, el moviment de drets de les persones LGBT i l'accés de la dona a la feina, entre d'altres. De tota manera, altres estudis ja emmarquen la crisi de la masculinitat en el mateix moment en què es forma, en el segle XIX. En efecte, sostenen que el model masculí hegemònic vigent encara en l'actualitat és una creació de la cultura i la societat burgesa i, així que naix, irromp immediatament una versió alternativa que hi reacciona en contra (Mosse, 2000, p. 13).³ Els valors d'aquesta masculinitat burgesa són la cas-

3. Hi ha veus que s'oposen a l'expressió *crisi de la masculinitat* per diferents motius: a més d'haver-se convertit en un clixé, resulta reaccionària, ja que el terme *crisi* suggereix que els homes han sigut víctimes de les millores assolides per les dones i pel col·lectiu LGBT. En conseqüència, la «crisi» insinua la nostàlgia per la supremacia masculina del passat —l'«home autèntic».

tedat, la respectabilitat, la rectitud i l'autocontrol, que se sumen als de la masculinitat aristocràtica —coratge, gosadia, compassió i lleialtat—, unes qualitats ennoblides per l'amor pur cap a una dona. El decadentisme literari, per exemple, illustraria aquesta reacció al model dominant en afavorir personatges masculins efeminats, ociosos i depravats que contrasten amb el caràcter viril, laboriós i probe de l'home burgès (Segal, 1990, p. 104). També s'oposen a aquest ideal masculí els estrangers, els criminals, els bojos, els «desviats sexuals» i els asocials (Mosse, 2000, p. 69).

Sovint s'oblida que els estudis de gènere inclouen no sols el femení, sinó també el masculí, el trans i altres identitats que superen el binomi tradicional home/dona; com tindrem ocasió de comprovar, aquestes figures híbrides o indefinides no assimilables a les categories home i dona han existit des de molt antic i precisament l'obra de Rodoreda n'és un exemple notable, ja que presenta personatges «ambigus», «intermedis» o «híbrids» que tradicionalment s'han definit com a andrògins i que, utilitzant una perspectiva teòrica més actual, qualificaríem de *queer*. No obstant això, cal ser conscients que el terme *queer* és modern i que emprar-lo per a estudiar obres literàries del passat o, en general, sexualitats no normatives o marginals d'altres èpoques pot suposar un anacronisme. Per això, tampoc no resulta inadequat parlar d'androgínia amb referència als personatges rodoresians, tenint en compte la modernitat del concepte *queer* —amb una tradició en el món acadèmic que amb prou feines té trenta anys. De la mateixa manera, però, també es poden proposar lectures d'obres clàssiques des de la contemporaneïtat, sempre que es considere el context històric i cultural coetani.

Alguns estudiosos proposen el terme *masculinitats* per demostrar la fallàcia segons la qual hi ha una única forma de ser home, ja que el gènere —tant el masculí com el femení o el trans— es considera una categoria fluida, històrica i contingent, no estàtica, universal o natural.⁴ De fet, com recorda Reeser (2010, p. 3), ni tan sols la masculinitat pertany exclusivament als homes, sinó que també existeix la possibilitat d'una masculinitat femenina, ja que el gènere masculí s'ha vinculat a una fisonomia específica —els genitals, el pèl facial, els malucs rectes, el pit pla—, si bé no necessàriament com un error, almenys sí d'una manera massa reduccionista que exclou altres opcions. Així mateix, es tracta d'una categoria relacional: ser home es defineix en oposició a un conjunt d'altres minories racials i sexuals i, sobretot, a les dones. Encara que aquest treball assumeix l'heterogeneïtat intrínseca a la noció d'identitat i, particularment, de masculinitat, utilitzaré la variant

4. Per exemple, Guasch (2006, p. 24) afirma que cal parlar de masculinitats en plural. Malgrat formar part del mateix model, en les societats complexes s'estableix una jerarquia de masculinitats hegemòniques i altres de subalternes. Les subalternes són masculinitats devaluades, de menor rang, amb poc o nul prestigi social i, a més a més, no tenen per què ser alternatives al model hegemònic.

singular perquè es tracta d'un concepte. Seria com parlar de «feminitats», «ètnies», «sexualitats» o «nacionalitats» per subratllar el caràcter divers que els defineix, és a dir, un plural expressiu o emfàtic. L'objectiu dels estudis sobre la masculinitat consisteix a mostrar com la construcció cultural del gènere ha determinat el comportament dels homes.

Els estudis sobre la masculinitat incorporen dos aspectes del feminisme: en primer lloc, el gènere constitueix un entramat de relacions entre homes i dones basades en el poder i, per tant, propicia la desigualtat; en segon lloc, l'homofòbia és un dels principis que regulen la masculinitat. De fet, segons Michael Kimmel, un dels teòrics de referència en aquest camp: «Homophobia is a central organizing principle of our cultural definition of manhood» (2001, p. 277). A més, Kimmel subratlla el vincle que estableix amb el sexisme i el racisme. Una altra influència és la teoria *queer*, un dels propòsits fonamentals de la qual, com exposaré en el següent apartat, és la crítica al sistema binari de gènere i al règim predominant d'heterosexualitat. En general, aquesta teoria s'ocupa de l'anàlisi de totes les formes de desig i de gènere no normatius. Per a evitar un anglicisme que manca de tradició fora de la cultura angloamericana, en l'àmbit acadèmic català cada cop es proposen més insistentment termes com diversitat sexoafectiva o sexualitats. Literalment, significa «teoria torta» o «teoria estranya», amb connotacions negatives; en català, no disposa d'una traducció adequada i, com a la resta de països i llengües, s'utilitza la terminologia anglesa.

Els estudis de gènere deixen clar que existeix una cadena simbòlica i no «natural» o biològica entre sexe, gènere, pràctiques sexuals i orientació sexual. Mentre que el sexe fa referència als òrgans sexuats de les persones, el gènere és una categoria social que s'assigna de manera convencional als cossos humans i que s'aprèn en el procés de socialització. El gènere no sols modela la pròpia subjectivitat, sinó que també regula les relacions amb els altres; per dir-ho de manera senzilla, les persones no naixen ni masculines ni femenines, sinó que aprenen a ser-ho (Guasch, 2006, p. 29-30). D'altra banda, ni el sexe ni el gènere tampoc no determinen les pràctiques sexuals de cadascú i, alhora, aquestes mateixes pràctiques no condicionen l'orientació sexual; en altres paraules, una dona que té relacions sexuals amb una altra dona no necessàriament adoptarà una identitat lesbiana, ja que la identitat sexual també és una categoria social com el gènere.

Els estudis de gènere constitueixen una disciplina fortament influïda pel constructivisme social, segons el qual les identitats —la raça o ètnia, la nacionalitat, el gènere, la sexualitat— es construeixen culturalment i no són, per tant, realitats fisiològiques o categories naturals. Fins i tot el desig eròtic s'aprèn: hi ha processos no institucionals ni normatius que permeten erotitzar realitats, actes i conductes distintes de les previstes (Guasch, 2006, p. 31). No obstant això, hi ha autors que adopten una posició intermèdia i que, com Reeser (2010, p. 51), consideren que els

factors biològics no es poden separar fàcilment dels culturals. Aquest autor se situa entre l'essencialisme i el constructivisme per a evitar concebre la masculinitat i la feminitat simplement com a realitats socials i lingüístiques o bé com a fets naturals. A més, té en compte la qüestió dels drets, de l'opressió i també els factors específics que caracteritzen la masculinitat en cada moment històric i en cada territori.

Hi ha diferents perspectives d'anàlisi sobre les identitats masculines: en primer lloc, la que ha fet més fortuna i la que ha orientat tota la producció teòrica posterior ha sigut l'obra de R. W. Connell *Masculinities* (1995). Connell utilitza el concepte d'hegemonia del teòric marxista Antonio Gramsci per a encunyar el concepte de masculinitat hegemònica, basada en la idea que la dominació patriarcal forma part de la lògica de jerarquització entre els éssers humans —que també s'expressa en el sistema de classes socials.⁵ Per tant, observa la construcció social d'identitats masculines en un marc de relacions socials de gènere que inclou també les relacions de poder. Concretament, al·lega que la masculinitat hegemònica s'estableix a través de la dominació d'una masculinitat sobre les altres, que anomena «masculinitats marginades» (Connell, 1995, p. 81). Així mateix, per evitar estereotips, subratlla el dinamisme dels dos conceptes, que depenen de les pràctiques que s'esdevenen en situacions particulars i en el si de relacions socials canviants.

En segon lloc, hi ha els treballs que critiquen la noció d'hegemonia de Connell des de perspectives sociològiques, psicològiques, postestructuralistes i materialistes. Advoquen per un model més complex de jerarquia de gènere que emfatitza la capacitat d'acció de les dones i una anàlisi més contextualitzada del privilegi i del poder, com també la interacció entre els nivells local i global. Una d'aquestes teories és la «masculinitat inclusiva», elaborada per Eric Anderson (2009). Aquest autor argüeix que, en les cultures caracteritzades per una masculinitat inclusiva, coexisteixen dos patrons: una masculinitat ortodoxa i una altra d'inclusiva. La darrera designa un paradigma de múltiples masculinitats sense un ordre jeràrquic que engloba homes gais i homes heterosexuels amb atributs tradicionalment femenins —com l'afectuositat o la cura dels fills. Aquest model atenua el sexisme, el patriarcat, la segregació per gèneres i, sobretot, el pànic a l'homosexualitat o a ser titllat d'homosexual (Anderson, 2009, p. 9). Tanmateix, tots dos paradigmes coexisteixen, és a dir, cap dels dos no reté l'hegemonia.

En tercer lloc, hi ha els estudis que destaquen la dinàmica i la malleabilitat de la masculinitat hegemònica, a més de reconèixer les contradiccions internes i l'existència de masculinitats «alternatives», «subordinades» o «contrahegemòniques» que desafien la norma predominant. Així, s'ha creat una categoria oposada a la de la masculinitat tradicional o hegemònica, sovint amb els termes «masculinitats

5. El patriarcat és un sistema d'organització social caracteritzat per l'autoritat pública i domèstica del pare i, sobretot, per la subordinació política, social i econòmica de les dones (Guasch, 2006, p. 25).

alternatives» i fins i tot «nova masculinitat» o «nou home». Lynne Segal defineix el «nou home» a *Slow Motion* (1990, p. 30) com algú més tendre i afectuós, tot i que pot mantenir, si bé no de manera tan ferma com abans, el seu poder patriarcal. El «nou home» descobreix el seu costat «femení» i emocional sense que això impliqui necessàriament modificar estratègies sociopolítiques. En definitiva, cal examinar tothora els casos particulars, que s'esdevenen sempre en contextos culturals, geogràfics i històrics específics, tenint en compte la diversitat —fins i tot dins de la mateixa classe social, professió, segment d'edat o identitat sexual— i evitant les generalitzacions i els estereotips.

No obstant això, són abundants els estudis dedicats als mites i als arquetips en la cultura i, més concretament, en el cinema i la literatura. Per exemple, Guasch (2003, p. 114) identifica una sèrie de models de masculinitat mediterrània que s'organitzen a l'entorn de la dinàmica actiu-passiu en els aspectes socials, sexuals i en l'ordre simbòlic. Aquest binomi permet definir quatre tipus masculins en funció del grau de compliment de la normativa respecte a la masculinitat: l'ancià, l'heroi, l'efeb i l'efeminat. L'heroi està encarnat en altres figures semblants com el soldat, el guerrer, l'obrer, l'investigador o l'aristòcrata i representa un home fort, que no necessita ningú, individualista, solitari i insolidari. La narrativa heroica és present en l'estructura mítica de l'*Odissea* i en molts altres relats i llegendes: lluita, sofriment, dolor i salvació —pròpia o d'altres— i mort. La resta de prototips es defineixen per contrast amb l'heroi i comparteixen una virilitat atenuada per l'edat —com l'ancià i l'efeb— i, sobretot, l'efeminat, que descriu qualsevol home que no compleix els rols del gènere masculí; això comprèn des de l'impotent fins al gandul, passant pel covard i l'alcohòlic, independentment de les seues preferències sexuals (Guasch, 2003, p. 120). Malgrat la influència ineludible dels mites i els arquetips en la ficció i la cultura en general al llarg de la història, els personatges de Rodoreda es distancien d'aquests models i estan dotats d'una major complexitat que convé examinar amb detall. No són figures planes, ni tampoc fàcilment reductibles a un exemple de «masculinitat alternativa» que posseeix, a més, unes qualitats positives en detriment dels atributs nocius que presenta la masculinitat dominant. El que importa és la diferència que marquen respecte a aquest model preponderant que apunta a l'interès per subjectivitats minoritàries present en l'obra de l'escriptora, tal com podrem comprovar.

Todd W. Reeser (2010, p. 11), a banda d'aclarir que la masculinitat no té un significat predeterminat ni és natural, posa èmfasi en les tensions i les contradiccions inherents al concepte. A més, sosté que la masculinitat és una ideologia, emfatitzant així el fort lligam que la uneix al poder. D'aquesta manera, la masculinitat es forja en el si de determinades institucions com el món de l'esport o l'exèrcit i es divulga a través de diferents formes com els mites —els herois clàssics i els superherois del còmic—, les pràctiques —l'esport, els jocs, la moda— i els

discursos, entre els quals hi ha, òbviament, la literatura, al costat de la medicina, la religió, la pedagogia, el dret o la política. Des d'aquesta òptica, doncs, parlar de «masculinitat hegemònica», «masculinitat alternativa» o «noves masculinitats» suposa reduir l'enorme complexitat d'una realitat que és canviant per definició: «I focus, too, on ways in which a man oscillates between various relations of masculinity, how he is never really simply in any one position in any relation, but often somewhere in between» (Reeser, 2010, p. 14). De fet, com podrem constatar més endavant, els personatges més virils de Rodoreda, com en Quimet, deixen entreveure fissures que revelen precisament una virilitat feble i inestable. D'altra banda, la idea de masculinitats alternatives continua sent poc explorada dins dels estudis actuals sobre masculinitat i van des de models de virilitat no violents i els nous models de paternitat fins a la masculinitat en la vellesa, o bé les que s'emmarquen en contextos no capitalistes o transnacionals.

La noció de masculinitat hegemònica no és l'única que ha contribuït a descriure el model predominant. Abans de l'influent estudi de R. W. Connell, David D. Gilmore va fer una aproximació a la masculinitat normativa a *Manhood in the Making* (1990). Segons aquest autor, la masculinitat —sense més adjectius— es fonamenta en les anomenades «tres P»: protecció, provisió i potència, és a dir, protegir la família i la nació, aconseguir avituallament i lluitar per imposar el seu domini. En aquest sentit, destaca la connexió entre guerra, conflicte i masculinitat. Una altra idea interessant de Gilmore és que la masculinitat es representa davant dels altres, cosa que ens permet establir una relació amb la teoria de la performativitat de gènere de Judith Butler, que actualment és la visió predominant en aquesta matèria. Segons aquesta filòsofa nord-americana, el gènere és el fruit de la imitació repetida d'un model que manca d'un original clar:

[...] gender is in no way a stable identity or locus of agency from which various acts proceed; rather, it is an identity tenuously constituted in time —an identity instituted through a *stylized repetition of acts*. Further, gender is instituted through the stylization of the body and, hence, must be understood as the mundane way in which bodily gestures, movements, and enactments of various kinds constitute the illusion of an abiding gendered self (Butler 1988: 519).

En sintonia amb Foucault, Butler conclou que, si el gènere no és una categoria estable, no hi pot haver uns rols associats a la masculinitat o a la feminitat. Per tant, més que una identitat, el gènere és una expressió discursiva que reproduceix uns ideals masculins o femenins, un efecte o una manifestació externa, una posada en escena sense un nucli darrere que li done consistència. Així, l'individu es constitueix en aquest procés, no és anterior. El gènere va formant-se contínuament en un procés semiòtic interminable per mitjà de la conducta i els actes de l'individu al llarg de la vida. No és, en conseqüència, una essència, sinó un conjunt de ritus que, repetits, van

modelant una identitat que no sempre es correspon amb els mites o ficcions socials i culturals denominades masculinitat i feminitat. El problema rau en el fet que els valors masculins i femenins estan relacionats amb el sexe biològic, de manera que els homes estan associats unívocament a la masculinitat i les dones, a la feminitat. La representació de la masculinitat s'associa a qualitats com ara la gestualitat hieràtica, inexpressiva i rígida, sòbria, a més de l'ús d'un to de veu elevat i un timbre greu. De tota manera, convé tenir present la historicitat del gènere i la variabilitat dels preceptes que el regulen segons l'època; per això, l'ús o la prohibició de maquillatge, el pentinat, les peces de roba i altres elements que es posen en joc en la representació fluctuen. Com indicava abans, el model de masculinitat hegemònica o normativa tal com l'entendem en l'era contemporània es fonamenta en una concepció burgesa que apareix en el segle XIX. La teoria de Butler sobre el gènere serà fonamental per a analitzar el transvestisme en el conte «La sala de les nines».

Els homes heterosexuales necessiten i busquen l'aprovació d'altres homes; consegüentment, han de demostrar la seua virilitat davant la resta per evitar ser humiliats. En concret, el que han de provar és com actuen amb les dones, tractant-les com un objecte sexual i sotmetent-les per mitjà de la força i l'autoritat. També han de rebutjar qualsevol indicatiu de feminitat en ells mateixos i amb altres homes. Així, l'homofòbia i el sexisme són trets constitutius d'aquest model imperant de masculinitat (Guasch, 2003, p. 122). Un altre factor que influeix directament en la masculinitat és l'estatus socioeconòmic: quan els homes no tenen èxit, estan oprimits o són incompetents —és a dir, no poden exercir de protectors, provisors i potents—, exacerben la seua masculinitat fent-la més agressiva; llavors, sovint es parla d'hipermasculinitat. En èpoques de crisi econòmica i social, augmenta la violència de gènere i sorgeixen moviments reaccionaris que exalten la virilitat i certs trets que s'hi associen com la rivalitat, la força, la ràbia o l'assetjament.

En general, els contes de Rodoreda narren històries protagonitzades per homes que s'allunyen de la masculinitat ortodoxa, normativa o imperant. A banda dels relats analitzats en el capítol 3, un exemple molt evident de la manera com operen les normes de la masculinitat l'observem en el protagonista de «Record de Caux» —inclòs en *La meua Cristina i altres contes*. Es tracta d'un home sensible, introvertit, tímid, que porta una vida tranquil·la, gairebé contemplativa, i que és un melòman. El seu caràcter vergonyós i cohibit fa que estiga enamorat tota la vida d'una noia a qui no va gosar mai declarar el seu amor. Aquestes característiques, ben allunyades del concepte de virilitat imperant, provoquen les burles dels nois del poble on viu quan és petit. Es riuen d'ell perquè surt a caçar —una afició viril, com l'esport—, si bé sense resultats. També el seu pare el ridiculitza davant els amics fent-lo llegir una carta d'amor que havia escrit. Per tant, els sentiments i el caràcter inofensiu s'oposen frontalment al patró hegemònic de masculinitat. Un altre personatge semblant és el protagonista d'«Un cafè» —dins del recull *Un cafè i altres*

narracions. Es tracta també d'un home que no s'ha atrevit mai a declarar-se a la dona de qui està enamorat i, finalment, quan es decideix, ella justament anuncia el seu casament amb un altre. És un personatge introvertit, amant de la lectura, a qui la majoria de dones li semblen frívols, solitari; un personatge que s'aproxima al prototip d'individu anònim postmodern, urbanita i amb una vida monòtona que està devorat pel frenesí de la ciutat moderna: «Barcelona adormida sota el sol de l'estiu amb els cotxes i més cotxes com formigues amunt avall sempre amunt i avall amb gent a dintre i tot pensant que tots anaven camí de la mort» (Rodoreda, 1999, p. 208). Com ocorre en «Record de Caux», el personatge insinua la influència edípica de la família en la seua personalitat, en aquest cas de la mare: «Ell havia tingut poca vida. Això ho sabia de sobres. Hauria volgut ser algú i que la seva mare pogués dir el meu fill, amb orgull» (Rodoreda, 1999, p. 207). En definitiva, es tracta d'un ésser dislocat i aïllat en un present despersonalitzat que evoca un passat mític de gegants per a evadir-se de la mediocritat circumdant.

Aquests personatges masculins que els teòrics qualificarien de subalterns, alternatius o marginats, segons hem vist, estan en sintonia amb la masculinitat catalana, tal com alguns estudis han posat de manifest. Sara Martín (2017) indica que la societat catalana és «moderadament patriarcal» perquè està dotada d'un fort component matriarcal, si bé és cert que reforça, al capdavant, el sistema cultural dominant. Encara que el marit és el cap de la llar, l'esposa hi té un paper destacat perquè sempre se l'ha de consultar i s'han de respectar les seues decisions. A més, encara que les famílies s'organitzen segons el sistema de primogenitura masculina, si no hi ha un home hereu, llavors és la filla més gran l'hereva —la «pubilla». Així mateix, Martín explica que el caràcter patriarcal moderat de la masculinitat catalana també està determinat per dos factors: el pragmatisme i el sentit de víctimes que tenen els homes. Aquest segon factor alludeix a la subordinació que la masculinitat catalana pateix respecte a l'espanyola com a resultat del nacionalisme estatal. Fins i tot, un altre estudiós, Joan Ramon Resina (2003, p. 76), es refereix a la castració simbòlica dels homes catalans per la manca d'un estat independent, la qual cosa n'afavoreix la feminització. Així, enfront del prototip del *macho ibérico*, el model de masculinitat catalana es caracteritza per l'antimilitarisme, el rebuig del dogmatisme i el pactisme, que revelen «un grau de feminització o, com a mínim, una ambivalència respecte del prototip masculí ibèric», «corollari d'una dominació secular» (Resina, 2003, p. 75). Com destaca Eva Bru-Domínguez (2013) respecte al paper de la violència en l'obra de Rodoreda, és lògic que alguns dels personatges masculins dels seus relats contrasten amb la virilitat feixista promoguda pel franquisme i reproduesquen aquesta «castració simbòlica» de què parla Resina, un fet inevitable a causa del context històric en què s'escriuen les obres.

Més recentment, Helena Miguélez-Carballeira (2017) ha estudiat el discurs de la masculinitat i la nació a Catalunya i Espanya, una relació explicada en termes

de «matrimoni» desavingut. Arran de la desfeta imperial d'Espanya després de 1898, sorgeix una greu preocupació per la virilitat nacional espanyola, que retrata el declivi nacional en termes de degeneració masculina: pèrdua de força, covardia, passivitat i tendència a la passió sobre la raó. A més a més, aquesta decadència genera una sèrie de sentiments com l'orgull patri ferit, la ràbia i la castració. Els secessionismes català i basc es conceben també com a resultat del desmembrament de l'Imperi espanyol; en aquesta retòrica imperial, la desintegració s'equipara amb la humiliació. Per això, a Catalunya comença a forjar-se un discurs que assenyala l'existència del colonialisme intern a l'Estat; en altres paraules, es considera que Catalunya té el dret d'emancipar-se com les colònies d'ultramar. Les representacions de gènere que apareixen en els discursos català i espanyol sobre la nació se situen en aquest context postimperial, que encara ressona en el primer terç del segle XXI. En aquest marc, la virilitat espanyola/castellana s'oposa a una identitat catalana emasculada que lluita també per enfortir-se, igualment, a través d'una retòrica imperial (Miguélez-Carballeira, 2017, p. 108). Aquests intents de masculinitzar el discurs nacionalista català també s'observen en els nacionalismes basc i gallec de començaments del segle XX. En el discurs franquista, però, Catalunya apareix feminitzada com a objecte del desig imperial castellà.

Especialment rellevant per a l'estudi de la masculinitat en l'obra de Rodoreda és la idea de Miguélez-Carballeira (2017, p. 121) segons la qual l'ús de la metàfora amorosa per a descriure les relacions entre Catalunya i Espanya proposa un discurs de violència de gènere per a expressar la necessitat d'una Espanya unida. Eva Bru-Domínguez (2013) ja desenvolupa aquesta idea en el seu estudi quan afirma que la violència a *El carrer de les Camèlies* no sols s'ha d'entendre en termes de gènere, sinó també des d'una perspectiva nacional. En l'influent assaig de Jaume Vicens Vives *Notícia de Catalunya* (1960), aquest historiador inclou un capítol titulat «Virilitat de país» per tractar de redefinir el discurs nacionalista català des d'una òptica masculina a partir de la idea d'un nacionalisme no expansionista basat en valors com la tenacitat, el pragmatisme, el pactisme i el seny; aquest tipus de masculinitat «alternativa» contrasta amb la virilitat bel·licista pròpia del nacionalisme espanyol. El plantejament de Vicens Vives és el d'un nacionalisme català intervencionista, no rupturista; un iberisme integrador liderat per la burgesia catalana. En qualsevol cas, tots aquests relats, siguen del signe que siguen, recorren a imatges de poder masculí per a representar la nació.

No obstant això, aquest relat masculinista sobre la nació ja no és l'únic. Des del feminisme, s'han proposat altres plantejaments que superen la visió androcèntrica, etnicista i identitarista en les reivindicacions nacionals (Palau i Toda, 2012; Rodó *et al.*, 2017). En el relat masculinista tradicional, el paper de les dones en la construcció del país es relega a una funció maternal. Per descomptat, les minories sexuals n'eren totalment absents. Aquest androcentrisme també es reflecteix en un

cànon literari —un dels símbols de la identitat nacional— que ha marginat habitualment les genealogies literàries femenines i *queer* o que ha passat per alt anàlisis que facen emergir subtextos no masculinistes en les obres clàssiques. Com comprovarem en aquest treball, la lectura que propose de l'obra de Rodoreda en relació amb el gènere se situa en el costat d'un relat no androcèntric, sinó divers, que presenta diferents punts de vista minoritaris i aposta per la dissolució de les identitats estables i fixes per a afavorir l'evolució i la pluralitat. Per tant, cal integrar els relats de veus silenciades, marginals i heterodoxes en el discurs cultural i el relat sobre la nació.

2.2. ELS ESTUDIS SOBRE SEXUALITAT

Segons Michel Foucault en *Histoire de la sexualité* —el primer volum de la qual es va publicar en 1976—, la sexualitat no constitueix un tret essencial, ahistòric i perenne, sinó que està forjada socialment i històricament segons les convencions culturals de cada època. La sexualitat no sols és fruit d'un seguit de sistemes discursius —religió, ciència, art, literatura, medicina—, sinó que en si mateixa constitueix un discurs. L'heterosexualitat, l'homosexualitat, la masculinitat i la feminitat són els quatre pilars bàsics d'aquest discurs, les coordenades a partir de les quals es comprèn i es categoritza qualsevol conducta sexual. La sexualitat irromp com a règim normatiu en el segle XIX, reclamant el seu caràcter científic i distanciant-se respecte del discurs religiós i moral anterior. La visió foucaultiana sobre la sexualitat ha fet fortuna en el camp humanístic i social contemporani i ha esdevingut un referent ineludible per a l'anomenada teoria *queer*.

Todd W. Reeser (2010, p. 40) afirma que no és possible concebre la masculinitat sense tenir en compte les oposicions que es posen en joc per a definir-la. En conseqüència, qualsevol estudi de la masculinitat ha de considerar la feminitat, l'homosexualitat, l'ètnia, la classe social i altres factors que influeixen en la configuració de la subjectivitat. Com veurem, els personatges dels relats de Mercè Rodoreda palesen qualitats tradicionalment assignades a la feminitat que els caracteritzen com a éssers andrògins, «ambigus», «desviats» o, per a emprar un terme neutre, no normatiu. La perspectiva crítica que ens ajuda a examinar la manera com la masculinitat dels personatges s'allunya de la norma és l'anomenada teoria *queer* que, dins del camp d'estudis sobre la sexualitat, constitueix un dels enfocaments més difosos en els darrers trenta anys.

Tal com veïem abans respecte a la definició de la categoria de gènere, gràcies a la influència de Michel Foucault, la teoria *queer* també es fonamenta en el constructivisme social. Així, l'homosexualitat i altres formes de sexualitat dissidents són un artefacte discursiu elaborat per la medicina moderna, que es desenvolupa a partir del segle XIX. Abans, es pot parlar de pràctiques homosexuals —o no nor-

matives—, però no de subjectes homosexuals; fer el contrari constituiria un anacronisme. Recordem també que l'essencialisme assumeix que l'homosexualitat és una realitat biològica independentment de com s'elabora per mitjà del discurs. Es refereix, per tant, a un conjunt d'elements de la realitat que ja existien abans de ser anomenats.

Teresa de Lauretis va proposar el terme *queer* per primera vegada en la introducció al número especial de la revista *Difference: A Journal of Cultural Feminist Studies* en 1991, titulat «Queer Theory: Gay and Lesbian Studies». El postulat fonamental d'aquesta perspectiva —tot i l'ús del terme *teoria*, s'allunya del caràcter sistemàtic i totalitzant— és el rebuig dels binomis simplificadors —home/dona, heterosexual/homosexual, blanc/negre— i dels anomenats «règims de la normalitat». En conseqüència, qüestiona els mecanismes que creen, reconeixen, normalitzen i sostenen la sexualitat i, més específicament, l'heterosexualitat. Així mateix, exploren també els diferents encreuaments de la sexualitat amb altres factors com la raça, el gènere, la classe, la nacionalitat o la religió. La teoria o els estudis *queer* amplien l'abast dels anteriors estudis gais i lèsbics (Fernández, 2000) arran de la inclusió d'altres sexualitats subalternes com la bisexualitat i la transsexualitat. Igualment, estan dotats d'un caràcter transgressor —si més no en els inicis—, ja que estan en contra de qualsevol normalització de les identitats, és a dir, rebutgen l'assimilació en una societat neoliberal que rendibilitza la diferència convertint-la en un segment de mercat. Per això, tradicionalment han sigut força crítics amb determinades polítiques d'inclusió com el matrimoni amb persones del mateix sexe i altres mesures per a guanyar respectabilitat social, assumint valors tradicionals com la família, la parella, l'amor, la procreació, l'estabilitat, la propietat, la fidelitat i altres d'associats a una mentalitat burgesa i neoliberal. En efecte, l'activisme *queer* aprofita el potencial subversiu de les sexualitats marginals per posar en dubte l'ordre social i polític, reivindicar la llibertat en l'ús dels cossos i dels gèneres i desafiar el sistema que distingeix una sexualitat «normal» d'una sexualitat «desviada».

Com indicava abans, els estudis *queer* no constitueixen pròpiament una teoria —tampoc la resta de perspectives crítiques postestructuralistes—, ja que no són un corpus organitzat d'enunciats ni posseeixen cap pretensió de científicitat, manquen d'una autoria concreta i no aspiren a donar compte d'un objecte clarament definit. No obstant això, les obres de Michel Foucault, Judith Butler, Jack Halberstam, Leo Bersani, Teresa de Lauretis, Monique Wittig, Sara Ahmed, Lauren Berlant o Paul B. Preciado han configurat al llarg dels anys un corpus teòric de referència d'aquest enfocament que, com deia, ha cobrat força rellevància en el camp de la investigació sobre la sexualitat, sobretot a fi d'explorar les minories sexuals. De fet, la seua proposta radical planteja una ruptura epistemològica respecte als principals arguments de la medicina, la psiquiatria, el discurs legal i fins i tot el feminisme

clàssic. Un exemple clar d'aquest trencament és la superació del terme *homosexual*, ja que es tracta d'un vocable clínic sorgit de la medicalització vuitcentista que designa una patologia. A més, la teoria *queer* s'oposa a la noció mateixa d'homosexualitat perquè acceptar-la implica legitimar-ne el contrari —l'heterosexualitat— i reforçar el binarisme opositiu que ha marginat tradicionalment els individus no heterosexuales. En general, l'activisme i els estudis *queer* resisteixen qualsevol tipus de categoria identitària que compartimentalitze la sexualitat humana, el desig i la subjectivitat, ja que sovint constitueix la coartada per a estereotipar i discriminar, si no transformar, aquestes categories en segments de mercat en una economia neoliberal. L'etiqueta «homosexual» —o «gai»— serveix al sistema heterocèntric per a unificar, simplificant les diferències, totes les sexualitats «desviades» sota un mateix terme. Ocorre igual amb el gènere binari: reduir-lo a la dicotomia home/dona resulta idènticament simplificador. Per tant, els estudis *queer* han posat en relleu l'enorme diversitat de formes d'estimar, de desitjar i de ser.

D'altra banda, aquesta aproximació ha fet fortuna en els estudis literaris i cinematogràfics sobretot gràcies a l'obra crítica precursora d'Eve Kosofsky Sedgwick, que és autora d'assajos cabdals com *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire* (1985) i *Epistemology of the Closet* (1991). Juntament amb altres estudis, la contribució de Sedgwick a l'anàlisi de la identitat, l'homoerotisme i els afectes no normatius és crucial. Segons l'autora, l'homosexualitat no és, de fet, una preocupació secundària o minoritària, sinó absolutament essencial per a la comprensió de la cultura occidental, fins al punt que qualsevol anàlisi de la cultura que no tinga en compte aquest fet resulta incompleta. La dualitat homosexual/heterosexual es relaciona amb d'altres com secretisme/revelació, coneixement/ignorància, privat/públic o masculí/femení. La tensió entre ocultació i exposició és fonamental per a entendre, per exemple, el conte «La sala de les nines», com comprovarem en l'apartat 3.2. Sedgwick també introdueix el terme *homosocial* en al·lusió al vincle intens entre homes que caracteritza molts col·lectius en les societats modernes —per exemple, en el món de l'esport. Així, convé distingir, encara que a vegades resulte complicat, entre «homosexual» —relatiu a la identitat—, «homoeròtic» —que té a veure amb el desig sexual— i «homosocial» —que al·ludeix als lligams socials entre persones del mateix sexe.

Josep Anton Fernández va ser l'introduïdor dels estudis gais, lèsbics i *queer* en l'àmbit acadèmic català a partir de l'anàlisi de l'obra de Terenci Moix, Lluís Maria Todó i Lluís Fernández en *Another Country: Sexuality and National Identity in Catalan Gay Fiction* (2000). També va coordinar els volums *El gai saber. Introducció als estudis gais i lèsbics* (2000), i, juntament amb Adrià Chavarria, *Calçasses, gallines i maricons: Homes contra la masculinitat hegemònica* (2003). Tampoc no s'ha d'oblidar l'obra crítica de David Vilaseca, que va dedicar diferents estudis al cinema i a les literatures catalana i espanyola des d'una perspectiva *queer*: *Hindsight*

and the Real: Subjectivity in Gay Hispanic Autobiography (2003), *The Apocryphal Subject: Masochism, Identification and Paranoia in Salvador Dalí's Autobiographical Writings* (2005) i *Queer Events: Post-deconstructive Subjectivities in Spanish Writing and Film 1960s-1990s* (2011). La crítica *queer* de la literatura es planteja diferents objectius (Barry, 2005, p. 148-149): en primer lloc, identifica i estableix un cànon literari *queer*, que en el cas de la literatura catalana estaria format per noms com Blai Bonet, Terenci Moix, Biel Mesquida, M. Mercè Marçal, Lluís M. Todó, Josep M. Miró, Guillem Clua, Carles Rebassa, Eva Baltasar, Pol Guasch o Sebastià Portell, entre d'altres. En segon lloc, identifica episodis *queer* en la literatura convencional i els comenta des d'aquesta òptica. En relació amb aquest objectiu, la crítica *queer* subratlla en general tota mena d'aspectes relatius al desig i la sexualitat dissidents en la literatura canònica que havien passat desapercibuts abans; d'això, se'n diu *queeritzar* el cànon i figura, precisament, entre les finalitats d'aquest treball respecte a alguns dels contes de Rodoreda.

En tercer lloc, concep allò *queer* com una metàfora allusiva a la ruptura de límits o a la desaparició de categories. Segons Barry, aquests moments «liminars» reflecteixen el moment d'autoidentificació com a gai o lesbiana i necessàriament suposen un acte de resistència conscient contra la norma. El present treball també adopta aquesta perspectiva sobre allò *queer* com una ruptura de fronteres i com una concepció fluida de la identitat que permet explicar les metamorfosis presents en molts relats rodoredians, algunes de les quals sovint passen desapercibudes, com he remarcat. Per contra, els textos rodoredians no afavoreixen mai una identificació de cap tipus amb cap categoria identitària perquè precisament aquest fet s'oposa a la noció mateixa de *queer* com allò que és inestable, dinàmic, difús, resistent a la normalització, minoritari. En quart lloc, des d'una òptica compromesa, la crítica *queer* denuncia l'homofòbia de la literatura i la crítica convencional, com ara l'ocultació del significat sexual explícit o latent d'obres escrites per autores i autors caracteritzats per l'homoerotisme o bé per una sexualitat heterodoxa. Seria el cas de Caterina Albert / Víctor Català, per exemple, o bé d'Àngel Guimerà. Encara que qualificar d'homosexual una obra o un autor del passat pot representar un anacronisme, detectar-ne les desviacions de la norma sexual i de gènere en el seu context històric sí que resulta del tot apropiat. La crítica *queer* s'oposa a considerar la sexualitat com un aspecte privat que manca de repercussió en la valoració de l'obra artística, sinó que, ben al contrari, resulta molt significativa.⁶

Posaré fi a aquesta breu exposició de les idees clau d'aquesta perspectiva teòrica oferint l'exemple d'alguns estudis que han remarcat la vessant *queer* de l'obra magna de la literatura catalana: *Tirant lo Blanc*. Armengol (2012, p. 1) explica que

6. Per a una proposta més concreta i més detallada sobre el desenvolupament d'uns estudis literaris catalans *queer*, vegeu Maestre (2019, p. 187-193).

les cultures hispàniques o ibèriques s'han associat tradicionalment amb estereotips masculins heterosexuels que són emblema de la virilitat més tradicional: el Cid, el torero, l'*hidalgo*, el *macho ibérico* o Don Juan. En canvi, Tirant lo Blanc, amb un simbolisme anàleg al de Roland en la cultura francesa o al del Cid en la literatura castellana, és, per contra, una figura *queer* o, si es prefereix, ambigua des del punt de vista del gènere i la sexualitat, tal com suggereixen Cartagena-Calderón (2012) i Piera (2012). Cartagena-Calderón (2012, p. 23) indica que Tirant és un heroi que no sempre reflecteix una imatge masculina arquetípica; de fet, esdevé objecte del desig escopofílic del caçador musulmà que observa el seu cos nu en una cova durant l'estada del personatge al nord d'Àfrica. En un altre passatge de la novella, el narrador compara Tirant amb sant Sebastià, icona gai per excel·lència per les connotacions homoeròtiques de les pintures que el representen precisament a partir del segle xv. Piera (2012, p. 350) també ressalta l'homoerotisme d'aquesta escena i altres contradiccions presents en la masculinitat de Tirant i que es palesen, per exemple, en l'episodi en què es vesteix amb la roba de Carmesina. El personatge presenta una vessant notablement femenina com a objecte d'adoració, o bé perquè adopta un comportament poc masculí com la tímidesa, impròpia d'un heroi cavalleresc. Piera també recorda altres canvis de rol o transvestiment protagonitzats per altres personatges com Plaerdemavida o la Viuda Reposada. En definitiva, la masculinitat que representa Tirant lo Blanc, un dels màxims referents culturals catalans, s'allunya de l'arquetip de virilitat més convencional.

3. Els personatges masculins en els contes de Rodoreda

Els dos marits de Natàlia a *La plaça del Diamant* (1962) personifiquen els dos grans models de masculinitat que caracteritzen l'obra rodorediana: d'una banda, en Quimet encarna la masculinitat normativa, mentre que, de l'altra, l'Antoni il·lustra un prototip masculí alternatiu, més femení; no en va és un personatge castrat literalment en la guerra: «el meu esguerradet», li etziba Natàlia en el capítol final, quan s'hi abraça. Es tracta d'un home sensible, dòcil, gentil, generós i empàtic; en definitiva, l'antagonista d'en Quimet. Segons la visió crítica de la masculinitat dominadora que Rodoreda reflecteix en la seua obra, hem d'entendre que aquesta feminització no és un tret degradant, sinó un correctiu que adquireix un significat simbòlic en l'emasculació del personatge. Segons sembla suggerir *La plaça del Diamant*, l'única relació sentimental òptima amb un home és la que suprimeix el sexe perquè, en realitat, sense mantenir relacions íntimes, es tracta més aviat d'una amistat o d'un amor idealitzat o sublimat. De fet, si fem cas dels arquetips, l'Antoni encarna la figura del salvador, que representaria una mena d'heroisme «efeminat» o «del corder» (Guasch, 2003, p. 121), és a dir, un heroisme distint del bel·licós Ulisses homèric i que exemplificarien figures com Jesucrist, Gandhi, Francesc d'Assís o Martin Luther King, ja que prescindeixen de la violència per a lluitar. És significatiu que l'Antoni siga un home madur perquè, a la vellesa, com he subratllat abans, la virilitat s'atenua. De fet, molts personatges del recull *La meua Cristina i altres contes* que s'allunyen del model de masculinitat normatiu són homes grans. Per exemple, el protagonista del conte «Amor» s'aproxima al patró de l'Antoni; es tracta d'un home humil, atent i sensible, enamorat, malgrat els anys, que entra en una merceria perquè vol regalar a la seua dona roba íntima. Així, encara conserva un bri d'atracció per ella i hi manifesta interès i consideració. D'altra banda, mostra la seua pròpia part femenina quan explica, fil per randa, aspectes tradicionalment associats al món femení com és la costura.

Amb referència a *La plaça del Diamant*, Josep A. Fernàndez parla del mite de Sodoma, que apareix juntament amb el d'Adam i Eva. Si aquest últim al·ludeix a la submissió de la dona a l'home, l'altre estableix la prohibició de la desviació, és a dir, l'heterosexualitat obligatòria. La crítica en general ha remarcat la manca de referències concretes a la Guerra Civil en la novel·la, de manera que, per a aquest estudiós, el conflicte que narra és, en realitat, interior: la guerra dels sexes. Natàlia no està, en el fons, afectada per la revolució que té lloc al front, sinó que la lluita s'esdevé dins seu. Fernàndez (1999, p. 108) sosté que el tema de la diferència sexual no es pot resoldre sense tenir en compte les relacions heterosexuals i homosexuals, ja que l'Antoni, l'home amb qui Natàlia troba la felicitat, amb qui s'entén, està impedit, «inútil del mig». En altres paraules, no és possible la reconciliació entre homes i dones i aquestes, tal com suggereix l'obra, tan sols es poden entendre amb els homes emasculats amb qui no mantenen relacions sexuals.

Tanmateix, en Quimet és un personatge complex, una figura ambivalent, perquè, malgrat representar, sobretot, l'emblema de la dominació masculina, hi ha una faceta de la seua infantesa que el converteix en un ésser ambigu: sa mare el vestia de nena, com el protagonista de «La sala de les nines». Probablement, l'ansia de domini que té en Quimet està originada per la feminització a què el va sotmetre la mare durant la infància i, per això, exacerba la seua masculinitat fins a límits insuportables per a la Natàlia, que es revela com el que avui considerariem una víctima de la violència de gènere, especialment psicològica. En el capítol v de la novel·la, aquesta violència esdevé palmària quan en Quimet obliga la Natàlia a agenollar-se «per dintre» després d'haver-se citat amb el Pere, el seu antic promès. L'acte d'agenollar-se, de manera simbòlica, il·lustra l'actitud que haurà de seguir la Natàlia mentre dure la seua relació amb en Quimet. Rodoreda caracteritza el personatge com el típic gallet ben plantat, però enormement sexista: no pot tolerar que Natàlia es queixi perquè ell té sempre més mal; és, per tant, un egoista incapaç de sentir empatia per ella. El matrimoni resulta clarament perjudicial per a la protagonista i l'afecta tant psíquicament com física, ja que, a banda de perdre la seua identitat, tal com la crítica ha posat de manifest (Carbonell, 1994b), també es queda més prima. El patriotisme guerrer —republicà— també reforça aquesta masculinitat normativa, que està, en general, relacionada amb la força i l'agressivitat.⁷ Quan un altre milicià va a casa a informar la Natàlia que en Quimet i en Cintet han sucumbit al front, explica que «havien mort com uns homes» (Rodoreda, 1997, p. 205). Altres característiques pròpies d'aquesta masculinitat hegemò-

7. També resulta significatiu que Natàlia qualifiqui el festeig com una guerra quan es refereix a la relació de la Rita amb en Vicenç en el capítol XLVI. En altres paraules, no sols l'home és un guerrer, sinó que les relacions sentimentals es consideren una lluita entre home i dona. Es tracta, doncs, d'una lògica bel·licista aplicada a les relacions humanes en general.

nica que exemplifica en Quimet són, com recorda Carbonell (1994b), determinades estratègies de manipulació i de poder que posa en pràctica: el seu mal geni, la gelosia i la possessivitat, les malalties imaginàries, una núvia inventada —Maria— i la xerrameca contínua per situar-se sempre al centre d'atenció. No obstant això, com indicava anteriorment, la novel·la insinua que aquesta exhibició intimidatòria de virilitat constant té origen en una mare castradora, igual que ocorre en el conte «La sala de les nines». En el capítol XXIII, a la vetlla per la mort de la mare d'en Quimet, una veïna diu que, a ella, en el fons li hauria agradat tenir una nena. Lluny d'espantar-se, però, en Quimet ratifica les paraules de la dona: «En Quimet va dir que no li explicaven res de nou, perquè la seva mare, quan era petit, per fer-se la il·lusió, el vestia de nena i el feia dormir amb camises de nena» (Rodoreda, 1997, p. 169).

La masculinitat hegemònica, tradicional o ortodoxa també es fa palesa en alguns personatges que perden el desig sexual per les seues dones i desencadenen la crisi de la parella. Per exemple, a «Estiu» —*Vint-i-dos contes*—, el protagonista és un home que s'acosta als quaranta anys i que se sent atret per noies més joves. Dona la casualitat que la seua dona «havia estat molt malalta i s'havia desmillorat molt» (Rodoreda, 1996, p. 35). Per tant, el que provoca la desaparició del desig en l'home és el deteriorament físic de la dona, ja que la cultura patriarcal obliga les dones a estar sempre boniques i atractives. La impossibilitat de poder relacionar-se amb la Carme, una noia més jove que treballa al barri de Gràcia de Barcelona, sumeix el personatge en la tristesa i la frustració i tan sols pot satisfer el seu desig en somnis: «Mai no havia sentit com aquella nit un desig tan precís. Agafar-la i endur-se-la a un bosc. Un bosc que fes olor de pins: i que els pins fossin plens de lluna» (Rodoreda, 1996, p. 34). La pèrdua del desig per la parella li sembla un fet natural, perquè el personatge pensa que al seu fill li ocorrerà el mateix quan tinga la seua mateixa edat.

El tema d'aquest conte és idèntic al de «La sang» —*Vint-i-dos contes*—, encara que, en aquest cas, la protagonista principal és una dona que relata una història semblant de pèrdua progressiva de l'atracció del seu marit per ella i l'encaterinament amb una altra noia, més jove també, companya de la feina. El motiu adduït és idèntic al de l'altre conte: l'envelliment de la dona. Diu la narradora: «Els homes, com més fas, pitjor. Quan et tenen vella i gastada se'n busquen una de jove...» (Rodoreda, 1996, p. 17). De tota manera, el desamor cobra un tint encara més dramàtic en aquest relat perquè insinua que la dona acaba tornant-se boja pel menyspreu i la indiferència del marit. Però, a diferència d'«Estiu», el matrimoni no té fills —en la ment del personatge, les dàlies que cultiva al jardí actuen com a substituïts simbòlics d'ells— i, a més, consumeixen la seua separació al final arran d'un procés imparabile de distanciament. Per descomptat, els textos vehiculen una crítica al matrimoni i l'amor romàntic, que causa desolació i desil·lusió en la parella així que la passió s'esvaeix.

D'altra banda, altres personatges masculins de Rodoreda, especialment en *La meva Cristina i altres contes*, encarnen versions alternatives a la masculinitat hegemònica teoritzada per R. W. Connell. Són homes tímids i apoquits —«Record de Caux», «Un cafè»—, o bé marginats —«La meva Cristina»—, quan no impotents i víctimes de l'autoritarisme paternal —«Un ramat de bens de tots colors». Igualment, es pot tractar d'homes que desplacen el seu objecte de desig i amor cap a animals —una qüestió que ja es manifesta a *La plaça del Diamant* i reapareix a «La gallina»—, joguines —«La sala de les nines»— o nenes —«Un ramat de bens de tots colors» i «L'elefant». Per a acabar, hi ha també homes que apareixen infantilitzats —i, per tant, mancats de virilitat— o bé traumatitzats per la pèrdua d'una mare o un fill. De fet, l'únic personatge que sembla feliç és el que perd la seua condició humana —per tant, alliberant-se de les normes de gènere— i es metamorfosa en peix —«El riu i la barca». Fins i tot, en algunes narracions, aquesta masculinitat és *queer*, com a «La sala de les nines», protagonitzat per un personatge que encarna la figura del «queer child» teoritzat per Kathryn Bond Stockton. Rodoreda feminitza els personatges associant-los simbòlicament amb elements com la lluna —«El senyor i la lluna»— i els àngels —«Semblava de seda»— i, sobretot, convertint-los en éssers fràgils que s'allunyen de la masculinitat convencional —agressiva, forta i autosuficient. D'altra banda, les convencions estètiques del gènere fantàstic i gòtic possibiliten a l'escriptora recrear una subjectivitat i un desig que emergeix del subconscient —traumes, somnis, anhels reprimits— i representar una masculinitat que, a diferència del model predominant, no nega la seua part femenina. En general, la fantasia també permet reimaginar les categories culturals i socials, incloses les múltiples facetes de la identitat.

En aquest treball, examinaré la representació de la masculinitat en els personatges d'alguns contes de Rodoreda a partir de la idea apuntada per Patricia Napierski (2004, p. 44-45) sobre «el rechazo de Rodoreda hacia las dicotomías, hacia el esencialismo de los opuestos binarios, y hacia el aislamiento y la enajenación que producen». En concret, l'autora es refereix a l'anul·lació de l'oposició masculí-femení mitjançant la «feminización de lo masculino», conseqüència de la impossibilitat d'anorrear completament la feminitat per més que l'opressió masculina ho intente. Napierski en posa com a exemple la figura d'en Quimet de *La plaça del Diamant*, ja que, si bé, com a adult, subjuga Natàlia-Colometa reduint-la al paper d'esposa i mare —també, simbòlicament, concebent-la com un ocell tancat en una gàbia—, de petit sa mare el tractava com una nena: «Detrás de su carácter violento se esconde un macho feminizado, víctima de su hipocondría continua» (Napierski, 2004, p. 41).

L'erradicació dels límits entre la masculinitat i la feminitat es pot considerar un aspecte *queer* de l'obra de Rodoreda, ja que aquest concepte fa al·lusió, precisament, com he explicat en la secció anterior, a la invalidació dels binomis relacionats

amb el gènere i la sexualitat —home/dona, masculí/femení, heterosexual/homosexual—, perquè provoquen desigualtats i opressió. Mentre que en Quimet sucumbirà als desastres de la guerra, la Natàlia sobreviurà, gràcies, d'altra banda, a un home feminitzat, l'Antoni. Napiorski anomena «proposta andrògena» [sic] el «fluir» masculí-femení que dona peu a un nou contracte social entre gèneres que s'estableix al final de la novel·la; «andrògina» equival, com deia, al que la teoria sobre sexualitats no normatives denomina *queer*. Carles Cortés (1995, p. 93) concep l'androgínia des del punt de vista de Mircea Eliade, com una fusió de complementaris que evoca la nostàlgia de la situació primitiva humana: «l'enyor del paradís, moment en el qual es tenia la unicitat, transsumpte de l'origen bisexuat diví». Però la proposta de Rodoreda no es limita només al gènere i la sexualitat, sinó que hi involucra el món animal i vegetal, de manera que cobra una dimensió posthumana que també exploraré.

3.1. L'HOME SÀDIC: «UNA FULLA DE GERANI BLANC»

El protagonista masculí d'«Una fulla de gerani blanc», relat inclòs en *La meva Cristina i altres contes*, utilitza la violència per a castigar la seua dona, la Balbina, a causa de la seua presumpta infidelitat amb en Cosme, un company de feina. Comença martiritzant-la psíquicament a les nits, tocant una trompeta que sembla que la torna boja a poc a poc, fins que mor. Llavors, s'acarnissa amb el gat que en Cosme havia regalat a la Balbina. L'animal, finalment, també mor, però sembla ressuscitar per assetjar el viudo, que representa l'arquetip d'un sàdic assassí i torturador. Aquest personatge constitueix un exemple de l'home ressentit; el ressentiment és, des del punt de vista de la ideologia, una de les causes de la violència contra la dona i, probablement, el fonament del feixisme. Nil Santiàñez (2020), basant-se en les obres prèvies dels filòsofs alemanys Friedrich Nietzsche i Max Scheler, descriu el ressentiment com un afecte o una emoció provocada per l'enveja, la fúria, l'odi, la ràbia, la malícia o el rancor, el greuge i la humiliació. El ressentiment provoca un desig irrefrenable de venjança la majoria de vegades, si l'individu es mostra incapaç de perdonar. Per tant, el ressentit esdevé un sàdic que utilitza la violència per apaivagar el seu malestar. Altres vegades, aquesta agressivitat es gira contra un mateix en forma d'autoodi, autoturment o autodestrucció. No és aquest el cas del protagonista del conte, que, ben al contrari, es creu víctima del menyspreu que percep en la presumpta relació o, si més no, l'atracció existent entre la Balbina i en Cosme. En el codi de conducta de la masculinitat ortodoxa, la traïció amorosa es considera el pitjor atac i, en el fons, l'objecte del ressentiment no és tant la dona com l'home que l'arrabassa a un altre. Recordem que, al capdavant, la virilitat s'ha de mostrar sempre davant els altres homes i no tant de la dona, amb qui es pot ser afectuós en la infància —amb la mare— o en la intimitat —amb

l'amant o els fills. En definitiva, segons suggereix Santiàñez (2020, p. 63), el ressentiment expressa una enorme debilitat producte de la impotència o la incapacitat de reaccionar degudament davant el que es percep com una humiliació.

En termes generals, la violència és un dels trets essencials de l'obra de Rodoreda, tal com Eva Bru-Domínguez ha remarcat a *Beyond Containment* (2013). Aquesta investigadora insisteix que la font de la violència no sols és patriarcal, sinó també històrica, política i cultural, producte dels conflictes bèl·lics mundials, la Guerra Civil i el franquisme. Al seu parer, l'agressor s'associaria a l'Estat totalitari i, per tant, a una masculinitat també tirànica o directament feixista. No obstant això, el personatge d'en Quimet de *La plaça del Diamant*, malgrat ser republicà, representa també una masculinitat ortodoxa que l'empeny a oprimir Natàlia. En conseqüència, aquest model masculí agressiu, si bé és una característica intrínseca dels totalitarismes, es pot identificar igualment amb altres doctrines polítiques de signe contrari, ja que el patriarcat constitueix un sistema cultural, no una ideologia. Bru-Domínguez (2013, p. 29) afirma que la violència trenca els límits del cos i destrueix la identitat de la víctima i, basant-se en l'estudi d'Elain Scarry *The Body in Pain* (1985), explica que la violència esborra la frontera entre subjecte i objecte, convertint-lo, consegüentment, en un objecte agredit, cosificant-lo. A més, aquesta violència força la víctima a tornar a un estadi prelingüístic, privant-la de la capacitat de parlar i, així doncs, arrabassant-li la identitat. Parlar de sadisme, al capdavall, remet a l'obra literària del marquès de Sade, que dona nom a una de les perversions classificades per la psicoanàlisi; seguint aquesta línia, la figura complementària del sàdic és la dona màrtir, representada pel personatge de Justine, víctima del masoquisme. Per això, amb el temps van originar una patologia mixta, el sadomasoquisme, basada en el binomi home/dona, actiu/passiu, sàdic/màrtir —o masoquista.⁸

Segons Laplanche i Pontalis (2004, p. 390), el sadisme és una perversió sexual en què la satisfacció està lligada al patiment o a la humiliació infligits a una altra persona. En el seu influent tractat *Psychopathia Sexualis* de 1886 —citat per Michel Foucault com un referent en els estudis moderns sobre sexualitat—, Richard von Krafft-Ebing va incloure el sadisme entre les desviacions sexuals, al costat de l'homosexualitat, el masoquisme, la pederàstia o el fetitxisme. Segons aquest metge, el sadisme descriu fantasies i comportaments que tendeixen a provocar dolor durant les relacions sexuals. Per tant, el sàdic s'excita sexualment amb el control, la dominació, el turment que infligeix i la humiliació del seu objecte de desig. Tanmateix,

8. Seria interessant explorar si les heroïnes rodoredianes encarnen o no l'arquetip que representa Justine. Segons Angela Carter (1981, p. 74), les Justines de la literatura són dones amb la voluntat anul·lada, víctimes de l'autocompassió, incapaces de resistir-se, fràgils, ingènues, òrfenes o sistemàticament abandonades. Potser Cecília Ce és la que més s'ajusta a aquest patró. En un altre lloc (Maestre, 2020) he examinat l'arquetip de la dona màrtir a *La damiseïla santa* de Raimon Casellas.

el que resulta rellevant per a aquest treball és que el sadisme, d'acord amb Krafft-Ebing, constitueix una manifestació de la sexualitat masculina; més encara, revela un «excés» de sexualitat viril: «[...] sadism, in which the need of subjugation of the opposite sex forms a constituent element, in accordance with its nature represents a pathological intensification of the masculine sexual character» (Krafft-Ebing, 1965, p. 85). Tradicionalment, el sadisme, l'agressivitat, el plaer que es troba en la subjecció i la violència s'associen a la masculinitat i es contraposen al masoquisme, vinculat a la feminitat. No obstant això, el sadisme no necessàriament revela la potència masculina; òbviament, l'home sol tenir més força física que la dona, però, com suggereixen les reflexions de Santiañez sobre el ressentiment, en realitat, el sadisme del personatge rodoredià naix del ressentiment que, alhora, expressa la seua profunda feblesa.

Amb un plantejament distint, Terry Eagleton rebutja el sentit que el filòsof Colin McGinn dona al sadisme, que consisteix, segons ell, a causar dolor pel dolor mateix, sense cap objectiu específic; és a dir, es tracta d'un fenomen de crueltat gratuïta, una idea pròxima a la de la banalitat del mal que explica Hannah Arendt en el seu famós llibre *Eichmann a Jerusalem* (1963). Com és sabut, en aquesta obra, la filòsofa retrata el nazi Adolf Eichmann no com un sàdic horrend, sinó com un home corrent que va perpetrar les pitjors atrocitats que es poden cometre contra un ésser humà amb una total impassibilitat. D'altra banda, Eagleton (2010, p. 106) sosté que el sadisme pretén alleujar una aterridora mancança interna. Coincideix amb McGinn que l'efecte del patiment intens és degradar el valor de l'existència humana. Molta gent que experimenta un dolor agut voldria morir i, per això, aquells que estan espiritualment morts es delecten contemplant el turment, ja que confirma el seu propi menyspreu per la vida. Es tracta, al capdavant, d'una mena de sàdic que fa sofrir els altres per convertir-los en còmplices del seu propi nihilisme. L'ofici del marit de la Balbina com a escultor fúnebre podria insinuar l'atracció pel buit i el no-res, per la mort, de què parla Eagleton, perquè, en qualsevol cas, el seu sadisme no és banal, en el sentit que dona a aquest terme Arendt. Com veurem, el final del conte suggereix el turment que continua patint el personatge després de la mort de la Balbina, de manera que la seua desaparició no ha posat fi al ressentiment. En sintonia amb el que explica Eagleton, aquest personatge manca d'energia vital, que absorbeix de la seua dona fins al darrer hàlit de vida que li queda:

La Balbina, quan va morir, no tenia galtes, ni el damunt de les mans carnós, ni els clotets als genolls que m'havien perdut. I el seu últim alè me'l vaig beure, tot abocat al seu damunt, quan els ulls ja li sortien del cap, perquè s'anava ofegant, per robar-li la mica de vida que li quedava i que jo volia per a mi (Rodoreda, 1996, p. 244).

Una altra reflexió d'Eagleton (2010, p. 123) que resulta suggeridora és que, al seu entendre, el mal és un estat transicional del ser, un domini ubicat entre la vida i la mort; per això, està associat als monstres i als fantasmes i al sàdic se'l sol retratar amb els atributs de la monstrositat. Finalment, aquest estudiós afirma que el mal també és avorrit perquè manca d'una substància real; sembla espectacular, però en el fons està buit: els crims teatrals perpetrats per psicòpates sàdics que fan servir una fastuosa aparatositat, les cerimònies militars feixistes o l'extravagant tortura de la trompeta que pateix la Balbina i que diverteix de manera ridícula el marit, que se'n fa un tip de riure en secret, exemplifiquen notablement aquesta visió.

D'altra banda, també es podria vincular el sadisme a l'animalitat, perquè les bèsties, com a dobles dels humans, són el reflex de tota mena de qualitats morals, assignades convencionalment a través de la literatura i l'art al llarg de la història. En aquest cas, però, l'animalitat no s'associa a la petitesa i la indefensió infantils, sinó a la depredació, la força del gran. De fet, alguns sinònims de sadisme i crueltat són ferocitat, salvatgisme i inhumanitat, que són qualitats atribuïdes precisament a les bèsties. Des d'aquesta òptica, el sadisme ocultaria un impuls animal o salvatge de conquesta del cos femení. En altres paraules, el sàdic seria un home metamorfosat en bèstia; aspectes com la violència extrema, la manca d'emoció, l'absència de remordiments, escrúpols o límits morals s'han atribuït de vegades a l'absència de raó —per tant, d'humanitat— i de predomini de la part animal —fosca, irracional, primitiva, visceral, instintiva— present en l'home —més que en la dona, o inexistent en ella. Tanmateix, aquesta reflexió no deixa de ser una interpretació antropocèntrica que concep l'animalitat en termes pejoratius i projecta atributs humans sobre els animals. Per l'imaginari mític i literari pullulen monstres que són híbrids entre bèstia i criatura humana; la monstrositat animal justifica la violència sanguinària més cruenta. Jeffrey J. Cohen utilitza el mite de Licaó per explicar la pèrdua d'humanitat del personatge, convertit en llop per Júpiter per castigar la violació de la llei —intenta assassinar-lo mentre dorm. Per a Cohen, el monstre-animal controla el límit del que és possible, veta comportaments i accions i n'envaeix d'altres. En definitiva, il·lustra la prohibició de travessar la frontera, el tabú (1996, p. 13).

Diferents personatges masculins de la literatura rodolediana encarnen l'home sàdic. A *El carrer de les Camèlies*, el sadisme d'en Marc amb la Cecília resulta encara més extrem que a «Una fulla de gerani blanc», ja que sotmet la dona a tortures tant psíquiques com físiques. La Cecília coneix en Marc, un home casat, que li facilita un pis perquè s'hi puguin veure en secret. Si al principi sembla encantador, a poc a poc es va revelant com un assetjador implacable. Cec de gelosia perquè la Cecília acudeix sola diàriament a un bar —«el bar de les falgueres»—, comença a atemorir-la amb multitud d'activitats cruels que la pertorben fins a gairebé fer-la

embogir. Es tracta de petits detalls que, en un primer moment, desconcerten la Cecília i que, de manera progressiva, aconsegueixen aterrir-la fins a impedir-li dormir a les nits: l'estoreta del replanell de l'escala posada de gairell; cops que provenen de l'altra banda de la paret; el soroll de claus al pany de la porta a mitja nit; un home que treballa de sastre i l'espia des de la finestra del taller, situat enfront del pis; un timbre que sona sense que comparega ningú davant la porta; objectes fora de lloc, i l'Eladi, l'amic d'en Marc, que va a fer-li companyia. Si ens fixem en totes aquestes activitats, al capdavant, el torturador vol convertir en un caos el món ordenat de la víctima, desestabilitzar el seu sentit de la realitat.

L'Eladi també enganya la Cecília quan se l'endú a sa casa i, fent-se passar per amic seu, la rescata suposadament del malson en què s'havia convertit la vida a l'altre pis. Convertits també en amants, l'Eladi comença a alcoholitzar-la fins que un dia la intoxica greument i, amb en Marc i el sastre, li peguen una pallissa i l'abandonen al carrer. Per tant, es revela que la fugida a casa de l'Eladi no era sinó un complot d'en Marc, amb la connivència de l'Eladi, a fi de castigar-la simplement per acudir a aquell bar de les falgueres.

A *El carrer de les camèlies* hi ha, a més, una interpretació de la submissió de la dona inexistent en el conte «Una fulla de gerani blanc». En efecte, la Cecília, que és una nena abandonada als peus del reixat dels seus pares adoptius, s'escapa de casa, se'n va a viure a la zona de barraques de Montjuïc i, finalment, la misèria l'empeny a la prostitució. Els homes que coneix són tots adinerats, disposen de servei domèstic, són caps de família i posseeixen béns materials; una amant és, així doncs, una possessió més, una joguina sexual que prenen i deixen anar a voluntat, una nina tancada en una vitrina com les que té el jove Bearn en l'altre conte, a la qual maltracten psicològicament i físicament amb la màxima crueltat. En definitiva, la lectura sobre la relació entre violència i classe social, vinculada a més al gènere, resulta més que evident: l'home poderós i ric abusa de la dona dèbil i pobra de la manera més atroç possible.

En la novel·la s'estableix, a més, una connexió entre mal i erotisme o sexe pròpia dels llibertins de Sade o de Jean Genet que és inexistent en el conte. De fet, es pot identificar senzillament, sense embuts, un règim de terror sexual a *El carrer de les Camèlies* que potser resulta menys evident a «Una fulla de gerani blanc». El cos abandonat, llançat, violat o assassinat de la dona representa, tant en la novel·la com en tantes altres obres, l'escena paradigmàtica d'aquest terror sexual. Basant-se en l'obra de Foucault, Nerea Barjola (2018, p. 30) defineix la disciplina del terror sexual com una «mesura punitiva» que es porta a terme a través dels relats sobre el perill sexual. Aquest perill sorgeix en històries en què una dona gosa desafiar les lleis patriarcals que la subjuguen i la confinen a espais tutelats per l'home, com ocorre en el cas de les violacions o els segrestos perpetrats fora de la llar. Allò que precisament il·lustra el conte rodoredià és que aquest risc també existeix dins del

suposat espai on la dona s'hauria de sentir protegida: no cal sortir al carrer per a exposar-se al perill, que assetja dins de casa. Barjola afirma que els relats de terror sexual funcionen com a narracions correctives del comportament femení: «Las representaciones sobre el peligro sexual son fórmulas ancestrales de ejercer castigo sobre los cuerpos de las mujeres» (Barjola, 2018, p. 34).

Com comentava al principi, segons l'escala de valors de la masculinitat hegemònica, la infidelitat de la dona constitueix una ofensa gravíssima a la virilitat que s'ha de punir severament. Igual que «La sala de les nines», «Una fulla de gerani blanc» fa servir determinades convencions estètiques de la ficció gòtica: el suspens, el terror, el macabre, que donen forma als desitjos, els temors i les obsessions dels protagonistes. En aquest cas, el relat construeix sobretot el retrat d'un botxí. El marit es delecta amb el martiri subtil, però feroç: «per acabar-la més de pressa, no la deixava dormir» (Rodoreda, 1996, p. 244). En efecte, «per castigar-la dels seus pecats», cada nit toca una trompeta de juguina per mortificar-la amb aquest so estrident; aquesta forma de tortura, realment estranya, il·lustra la típica ment tortuosa del sàdic i la teatralitat que sol desplegar per a atemorir la seua víctima, trastornar-la i assassinar-la. A l'home sàdic, li agrada sentir-se amo de la dona, posseir-la com una presa, dominar-ne la ment i el cos, humiliar-la. Cada nit, la Balbina emmalalteix a poc a poc i ell, estirat al seu costat al llit, contempla amb deler com va tornant-se cada vegada més cadavèrica. La Balbina traça un paral·lisme amb altres personatges femenins dels quals ja he parlat, com ara la Natàlia o la Cecília Ce, assetjades i maltractades, víctimes d'allucinacions i deliris, gairebé boges. Són, com he suggerit abans, personatges basats en l'arquetip de la Justine de Sade.

El marit de la Balbina manca de nom en el conte, un detall que insinua també la seua condició arquetípica; en altres paraules, personifica la versió violenta i opressiva de la masculinitat dominant. Així mateix, la seua personalitat inquietant està accentuada pel fet de treballar com a escultor d'àngels per a tombes; l'àngel personifica una figura andrògina protectora de la dona en les obres de Rodoreda: l'àngel de la guarda o custodi —ho comprovarem en l'apartat 3.4. D'alguna manera, aquest personatge manifesta la dualitat angèlica/demoníaca a què es refereix Terry Eagleton, una tendència a l'idealisme i a l'ordre que, paradoxalment, condueix al caos i a la mort, tal com de manera horripíca van exemplificar els nazis. Així, el desassossec que provoca el seu comportament es deu a la combinació de facetes distintes: si, d'una banda, és un ésser anodí que mena una vida rutinària i exerceix una professió que insinua alhora innocència i un punt tètric com a escultor de tombes, d'altra banda, oculca la identitat esgarrifosa de l'uxoricida. De fet, encarna diferents arquetips de la ficció gòtica: tant l'individu amb personalitat doble —fusió del bé i el mal— com el marit que turmenta i assassina la seua dona; aquest últim està basat àmpliament en el personatge de Barbablava que apareix en

obres famoses com *Rebecca*, de Daphne du Maurier, o *La cambra sagnant*, d'Angela Carter.⁹ El tòpic de l'espòs sinistre, unit al de la muller aterrida, està lligat a la crisi de la masculinitat, que alhora provoca una crisi global del model de civilització, segons Katarzyna Więckowska (2012, p. 110): «The crisis in hegemonic masculinity that the Gothic depicts is also, ultimately, the crisis of the whole culture, its social regulations and politics.»

A banda de sàdic, el marit de la Balbina és fetitxista: quan ella mor, li arranca una dent de la part de dalt amb unes tenalles i la converteix en una mena d'objecte substituït, de joguina macabra, que precisament utilitza per a jugar amb el gat. Així, el personatge respon a la psicologia d'un assassí en sèrie, ja que guarda un trofeu de la seua víctima. El gat que viu a casa —negre com el del relat d'Edgar Allan Poe— també esdevé víctima de la seua violència inhumana quan un dia, jugant amb la dent, l'animal la captura al vol i la llança a terra. Llavors, l'home l'apallissa cruelment. Igual que la dent, el gat també funciona com un succedani simbòlic de la Balbina. Encara que el marit pose el nom de Cosme al felí, en realitat quan l'estomaca és com si agredís la dona per l'ofensa que ha comès contra el seu honor viril. Finalment, després d'estar dies provocant-lo, el gat aconsegueix atrapar la dent i se l'empassa. Per recuperar-la, li dona per menjar l'espina d'un peix i mor ennuegat. Aleshores, l'esventra amb una fulla d'afaitar i li trau la dent dels budells. Per tant, suma una segona mort al seu joc macabre, que sempre consisteix a exercir el control sobre els altres. Obrir el gat en canal no deixa de ser una altra venjança cap a la dona, ja que el gat era d'ella.

Un cop mort, el fantasma del gat torna i assetja l'assassí en un ambient progressivament oníric en què tot al seu voltant esdevé un somni blau, com els ulls de la dona, que suggereix l'obsessió de l'home amb la Balbina. Aquesta atmosfera espectral pròpia del més enllà revela la bogeria del protagonista-narrador, un demòniac sàdic com el protagonista d'«El gat negre» de Poe, que relata un episodi de violència brutal contra la dona, igual que el conte de Rodoreda. En el conte de l'escriptor nord-americà, el protagonista executa la dona en un rampell de ràbia i l'empareda per amagar-ne el cadàver. Quan la policia acudeix a la casa per buscar pistes, sent de sobte uns crits horribles que són els miols del gat que tenien i que havia desaparegut, curiosament, just quan l'home havia perpetrat el crim. Aleshores, s'adonen que els miols provenen de l'altra banda de la paret: sense saber-ho, havia enterrat l'animal al costat de la dona. També el gat del conte rodoredià retorna de l'altre món i pertorba el marit amb els seus miols. Al contrari que el relat de Poe, «Una fulla de gerani blanc» vira cap a un clima oníric que situa la ficció en el terreny indistingible entre la versemblança i la fantasia. El gat, «més negre que la nit de les ànimes», torna cada nit i el viudo li ensenya la dent de la Balbina. Les

9. He explorat també aquest tema en el conte «La clau de ferro» de Pere Calders (Maestre, 2016).

estrelles, a la nit, es fan blaves com les que brodava la dona en coixineres i llençols. En definitiva, encara que el sadisme no siga gratuït, sinó que sempre dispose d'un motiu, tal com suggereix Eagleton, el que ocorre és que, en el fons, provoca una violència inútil, perquè el personatge és incapaç de deslliurar-se del record de la Balbina i del gat, que continuen mortificant-lo una vegada morts.

Pel que fa als vincles entre sadisme i masoquisme, Freud sosté que el primer és una pràctica típicament masculina perquè està basada en l'activitat i divergeix de l'altre, més lligat a la passivitat i la feminitat. No en va la dona es diu Balbina, que recorda l'adjectiu «balb», és a dir, «adormit», «entumit»; també està relacionat amb «balbucejat», que remet a les dificultats per a parlar, per a tenir una veu pròpia i expressar-se. Les convencions socials han normalitzat aquesta relació entre homes i dones (Bristow, 2011, p. 63). Una altra diferència és que el sadisme està relacionat amb el control i el domini del món extern, mentre que el masoquisme es troba quan aquest impuls agressiu es gira cap a l'interior, de manera autodestructiva, contra el propi jo. L'agressivitat satisfà el desig primitiu i infantil d'omnipotència i, per tant, suscita un gaudi narcisista; ho hem vist molt clarament reflectit en el sadisme del marit de la Balbina amb ella i el gat. La cultura, que reprimeix els impulsos primitius, és la responsable que aquesta agressivitat s'interioritze, es dirigeixca contra un mateix i done lloc al masoquisme i, en concret, a les actituds i les pràctiques autodestructives. Per això, la civilització sorgeix de la lluita entre Eros i Tàntos, amor i destrucció (Minsky, 1998, p. 155). Per la seua banda, Angela Carter (1981, p. 42) explica que, per a Foucault, el sadisme no és tant una perversió sexual com un fet cultural, és a dir, es relaciona amb la dominació masculina, associada a la rivalitat i la violència. Les connotacions sexuals, però, es revelen en el sadisme a través de les fantasies que l'home té sobre la dona —o els infants— com un ésser atemorit, dèbil, passiu i subjugat. Òbviament, el *súmmum* de la passivitat és ser morta; la mort dona lloc a la possessió absoluta. A més, el sadisme, en «Una fulla de gerani blanc», està associat a l'escopofília, és a dir, a l'esguard masculí que fetitxitzca el cos de la dona i estableix també un sistema de control i vigilància:

I aleshores va començar la malaltia. Sempre al llit, sempre estirada al llit, amb aquella veu prima que gemegava, estic cansada, estic cansada. I una nit que jo la mirava i la sentia respirar amb molta calma, com deuen respirar els arbres, va obrir tot d'una la boca, va treure una punta de llengua, i amb la llengua i els llavis va fer el so de la trompeta (Rodoreda, 1996, p. 245-246).

Com que l'home observa com pateix la Balbina, el seu gaudi és, sense dubte, sàdic. Segons l'assaig clàssic de Laura Mulvey «Visual Pleasure and Narrative Cinema» (1975), l'escopofília o *voyeurisme* consisteix en el plaer de mirar cossos i objectes, especialment eròtics i femenins, experimentat per un espectador home;

en altres paraules, la mirada que fomenta el cinema clàssic de Hollywood és fonamentalment masculina. L'escopofília també posseeix, doncs, connotacions de gènere en activar l'oposició actiu/passiu: si bé la mirada *voyeur* és activa i masculina, l'objecte desitjat és passiu i femení. Però el que resulta més interessant per a una lectura psicoanalítica del relat rodoredià és la vinculació de l'escopofília i el fetixisme amb el sadisme. En concret, el *voyeurisme* estableix vincles amb les pràctiques sàdiques perquè el plaer consisteix a reconèixer la culpa —associada a la castració—, exercir el control i subjugar la persona culpable a través del càstig o el perdó.

Mulvey (1990, p. 64) afirma que el sadisme requereix una història, depèn de la necessitat que passe alguna cosa, que promogui el canvi en una altra persona, una lluita entre la voluntat i la força, la victòria i la derrota, que té lloc en una temporalitat lineal amb un començament i un final.¹⁰ El sadisme del marit de la Balbina en el relat rodoredià inclou tots aquests ingredients, ja que gaudeix fent-la enfollir i espiant-la a les nits mentre delira i agonitza. El marit és un sàdic macabre: no content amb la seua mort, la mutila, extraient-li la dent, privant-la d'una part del seu cos. També troba un plaer pervers ensenyant la dent al gat, que és un regal de Cosme a la Balbina, vantant-se de la seua victòria, que expressa no sols a través de la força com indica Mulvey —per exemple, quan estomaca el gat—, sinó també mitjançant l'ardit sibilí, el càlcul fred, la diversió cruel i la teatralitat: la trompeta amb què torna boja la Balbina, el joc d'ensenyar la dent per provocar el gat o la dissecció del cadàver un cop mort per extirpar-li-la dels budells.

La seua brutalitat voreja la follia: quan el felí engoleix la dent, el tanca dins de casa i comença a repetir el mateix discurs com una cançoneta: «[...] en Cosme estimava la Balbina, en Cosme estimava la Balbina, i ara la Balbina és morta i, que sigui morta, m'agrada i m'agrada i m'agrada» (Rodoreda, 1996, p. 247). Aquest comportament ofereix un retrat del personatge com algú pueril, un aspecte que l'acosta a altres personatges masculins infantilitzats, és a dir, emasculats o poc virils; en aquest sentit, resulta coherent amb la teoria de Mulvey sobre la relació del sadisme amb la culpa i l'ansietat per la castració o emasculació. Aquesta infantilització o feminització explicaria que la Balbina trobés un amant en Cosme com, efectivament, sospita el seu marit. El marit s'enfureix perquè la infidelitat de la dona es percep com un dels pitjors ultratges que es poden infligir a un home, ja que posa en qüestió la seua virilitat.

10. L'anàlisi de Mulvey és vàlida per al cinema clàssic, si bé el contemporani ha complicat les relacions entre desig, cos i gènere amb la irrupció del cinema *queer* i de l'objectificació sexual masculina. Igualment, la recerca que s'ha dut a terme a partir de la teoria d'aquesta autora insisteix en altres tipus de factors, com ara la identitat racial o nacional, que havien resultat arraconats o oblidats. D'aquesta manera, altres autors han remarcat que la mirada que afavoreix el cinema inclou qualsevol relació de poder entre grups i objectes; en certa mesura, qualsevol cos representat en la pantalla experimenta un procés inevitable de reificació.

Com indicava abans, el sadisme resulta inútil perquè el personatge no es pot alliberar de l'obsessió, el «somni blau», que l'acaba consumint. Al final, un dia que surt de la feina, comença a caminar en plena nit fins que arriba a un fanal. De sobte, apareix un altre gat «gros com tres gats ajuntats» que el desconcerta. Llavors, torna a casa, el gat el segueix, però aviat es fon en la foscor. L'endemà, obsedit com està pel record i potser per la culpa, intrigat pel felí, torna al mateix indret i li ensenya la dent de la Balbina. L'última nit, l'animal comença a fer voltes entorn del fanal on s'havia quedat arraconat:

[...] ell, sense mirar-la, va començar a voltar el fanal i anava fent com una corda i a cada volta m'anava lligant al fanal i, lligant i lligant, a cada volta em lligava més estret i jo sentia com si em lligués la vida per sempre, i el pensament se me n'anava més enllà dels horts, camí del cementiri, i tornava i no acabava de tornar entre els camps i el fanal sense bombeta (Rodoreda, 1996, p. 249)

La narració, doncs, suggereix que aquest gat immens l'asfixia, ja que el narrador explica que se li fa un «nus al coll» i trau «un tros de llengua a fora», precisament com fa la Balbina una nit abans d'agonitzar. Per tant, al final, l'animal es venja de la mort de la Balbina torturant-lo de manera semblant. Precisament, com destacaré en l'anàlisi d'altres contes, hi ha molts exemples de transformacions o metamorfosis simbòliques de la dona en un animal. En aquest cas, es tracta d'un gat, associat en l'imaginari cultural a la feminitat —com els felins en general. Encara que el gat negre té connotacions malèfiques, tant en el relat de Poe com en el de Rodoreda s'associa a la supervivència i la força de la dona, capaç d'assenyalar el seu agressor i de reclamar justícia.¹¹ Com tractaré d'explicar amb altres exemples, les mutacions en animal permeten a les víctimes alliberar-se de la seua opressió i sobreviure —precisament el gat posseeix aquest do perquè, segons el saber popular, té set vides. Per consegüent, igual que en el conte de Poe, la dona contradia la passivitat a què està associada la naturalesa femenina i es venja del seu torturador a través de l'astut i àgil gat.

Per finalitzar, voldria ressaltar una mica més aquesta idea de la venjança, ja que capgira d'alguna manera tota l'anàlisi anterior, en matisar la presumpta debilitat femenina. Nil Santiàñez explica un fenomen interessant en relació amb el ressentiment: la invasió que «l'altre» duu a terme sobre la persona ressentida. En altres pa-

11. Els colors negre i blanc representen models oposats de feminitat, un aspecte que està representat en el conte. Mentre que el blanc de la dent i de la fulla de gerani simbolitza la puresa virginal i la joventut innocent, el gat negre —símbol o reencarnació de la Balbina—, per contra, il·lustra el mal i la vellesa. L'atribució dels dos colors a la dona no fa sinó insistir en la naturalesa dual del personatge. El gat, doncs, esdevé el seu doble; en un conte que comentaré més endavant, és un altre animal negre, el corb, el que representa un personatge femení —«Cop de lluna».

raules, «l'altre» esdevé una presència constant en la ment del ressentit i, per tant, l'*in-corpora*, l'interioritza. Aquesta incorporació es manifesta, segons aquest autor, com una mancança ontològica; el ressentiment «modela» la persona ressentida introduint en la seua ment un espai on només habita «l'altre» (Santiàñez, 2020, p. 31).

En el conte rodoredià, la invasió de «l'altre», és a dir, de la dona, és més una figura tangible que mental, tal com la descriu Santiàñez, ja que la dent o el gat són substituïts metonímics o fetitxes que representen la Balbina i que recorden al marit la seua presència de manera constant. De fet, com veiem, es mostra incapaç d'abandonar-la, i fins i tot mata el gat quan li arrabassa la dent. El turment del marit, al capdavant, resulta infinit i, com sembla insinuar el desenllaç del relat, al final sucumbeix devorat per aquest ressentiment. Per tant, en el fons, aquesta invasió de la ment de la persona ressentida equival a una venjança de l'invasor que revela la debilitat de l'envait; en altres paraules, al capdavant, la Balbina es venja del marit ocupant-li la ment, convertint-se en la seua obsessió, encarnant-se en el gat, conduint-lo a la bogeria blava del final del conte. La Balbina és una mica com les dones venjadores de les pel·lícules d'Alfred Hitchcock, que exerceixen un poder fascinant i il·limitat sobre els seus botxins després d'haver mort. Aquesta tesi, exposada per Tania Modleski (2021) en un estudi feminista sobre el cineasta, suggereix que els homes no són tan poderosos com sembla, sinó que la dona sempre desafia el poder masculí des del més enllà i acaba venjant-se'n d'alguna manera; és el cas, per exemple, de Rebeca o de la senyora Bates, que, transformades en fantasmes, dobles i obsessions, controlen o directament castiguen els seus assassins.

3.2. TRANSVESTISME I TERROR GÒTIC: «LA SALA DE LES NINES»

«La sala de les nines» narra la història d'un avantpassat del protagonista de la novel·la homònima de Llorenç Villalonga —*Bearn o la sala de les nines*, 1961—, a qui està dedicat el conte. Aquesta obra de l'escriptor mallorquí ja conté el germen gòtic que Rodoreda desenvolupa en el relat: la decadència d'una dinastia i els secrets familiars —com il·lustra, per exemple, un dels grans referents del gènere: «La caiguda de la casa Usher», d'Edgar Allan Poe. L'escriptora no sols s'apropia el tema de l'obra de Villalonga, sinó que també en replica les característiques textuais, ja que insereix diferents nivells narratius o diegètics i està escrit amb paraules i girs mallorquins.¹² Des del punt de vista narratològic, es tractaria, en termes genettians, d'una prolongació narrativa, que imita de manera seriosa —no paròdica ni humorística— un hipotext o font originària (Genette, 1989, p. 14). La novel·la de Villalonga està narrada per un personatge, Joan Mayol, capellà de la família i pro-

12. Aritzeta (2002) analitza exhaustivament les relacions entre l'hipotext (Villalonga) i l'hipertext (Rodoreda).

bablement fill il·legítim de don Toni; mossèn Mayol conta la història dels seus senyors.¹³ De manera anàloga, en el conte rodoredià, el primer nivell narratiu respon a la carta que un personatge, Eladi Formentí, envia a aquest mateix capellà per contar-li que ha trobat una carta anònima —segon nivell narratiu— que relata la vida d'un avantpassat de don Toni de Bearn, don Felip, «aquell senyoravi boig». Rodoreda, així, aclareix el misteri que rodejava la sala de les nines en la novel·la de Villalonga, una sala «sempre tancada, que ningú no gosava mencionar tan sols» (Villalonga, 1990, p. 30). En aquesta estança, havia mort don Felip, avi del senyor, dement, «pervers i diabòlic» (Villalonga, 1990, p. 244).

Rodoreda expandeix l'hipotext villalonguà copiant els temes i els recursos formals i potenciant-ne els ingredients més sinistres: el declivi d'una nissaga aristocràtica, els Bearn, que es reflecteix en una sexualitat perversa, desviada o anti-convencional: la bisexualitat o homosexualitat de don Felip, o també en la relació incestuosa entre don Toni de Bearn i la seua neboda, na Xima, amb qui s'escapa al París de *la belle époque*. Dona Maria Antònia, la dona de don Toni, el senyor de Bearn, insinua que la bogeria de l'avi, don Felip, és un símptoma de la degeneració causada per l'endogàmia tradicional de l'aristocràcia mallorquina. La demència empeny el personatge a «vestir *pepes*» perquè «li agradaven molt ses jovenetes» (Villalonga, 1990, p. 200), un fet que Rodoreda reinterpreta en el seu relat com una manifestació de feminitat o d'efeminament. A la sala de les nines hi ha la correspondència d'aquest personatge, l'arxiu de la família i, en conseqüència, els seus secrets. La novel·la insinua com a mínim la bisexualitat de don Felip, que havia mantingut relacions amoroses amb la reina Maria Lluïsa i «molt amistoses» amb don Manuel de Godoy. Aquesta «complexa» figura, relacionada amb la maçoneria i les corts europees, desperta fins i tot l'interès del professor Freud (Villalonga, 1990, p. 245). Finalment, mossèn Mayol bota foc a l'arxiu i les nines perquè el príncep de Bismarck —que cobeja el llegat dels Bearn— no se'n pugui apropiat i, d'aquesta manera, l'honor i la privadesa de la família romanguen incòlumes.

La troballa d'un manuscrit que narra la història és un dels motius gòtics més freqüents en aquest gènere literari, començant per novel·les clàssiques com *El manuscrit trobat a Saragossa*, de Jan Potocki, que Mercè Rodoreda coneixia.¹⁴ El tòpic del manuscrit enigmàtic amagat dins d'un bagul, igual que el motiu de l'habitació tancada, té a veure òbviament amb els secrets inconfessables i els tabús. La carta oculta el nom del redactor i també de l'emissor; sembla més una confessió o una crònica per deixar constància d'uns fets «insòlits». Com que se situen a la part superior de les cases, les golfes simbolitzen, com si l'edifici fos un cos —el de la

13. Rodoreda escriu «Mayols», però en la novel·la de Villalonga és «Mayol».

14. En el pròleg de *Quanta, quanta guerra...* (1980) conta que n'ha vist la versió cinematogràfica de Wojciech J. Has (1963).

família en conjunt—, el subconscient, que alberga els desitjos reprimits. D'altra banda, juntament amb els narradors múltiples o els relats incrustats, els documents escrits expressen la consciència metaficcional pròpia de la ficció gòtica, és a dir, subratllen el seu caràcter convencional i, en últim terme, la impossibilitat de saber si es tracta d'una història vertadera o falsa.

Aquesta carta anònima, com indicava abans, narra la història de don Felip de Bearn, un «serafi» —l'àngel és una criatura andrògina, com veurem en l'apartat 3.4— que sa mare cria com si fos una nena: el vesteix de vellut i el pentina amb tirabuixons. La primera joguina que li regala és una nina i l'anima a parlar-li com si fos viva. En el pas a l'adolescència, però, li furten la nina, la tanquen en una vitrina i a ell l'envien de viatge a l'estranger perquè s'oblidi dels seus jocs infantils. Amb el pas del temps, però, el jove Bearn comença a colleccionar dotzenes de nines de tots els racons del món on viatja i els cus vestits nit i dia, igual que feia la mare amb la primera nina que li havia regalat. Les amaga totes a la sala on hi ha la vitrina amb la primera de totes. La mare, però, tanca amb pany la sala per obligar-lo a abandonar aquesta afició inadequada i malsana. Tanmateix, ell se les arregla per entrar-hi per la finestra amb una escala. Les nines esdevenen una obsessió: passa tot el dia tancat a la sala, els parla, els planxa els vestits, les pentina, les gronxa per a adormir-les. Un dia, convida el narrador de la carta —el nom del qual desconexim, com tampoc sabem exactament quina relació tenen— a entrar a la sala per veure la col·lecció. Mentre són a la sala, la mare fa retirar l'escala i han de passar-hi la nit, en les tenebres, enmig de totes les nines, que sembla que gemeguen. Una setmana després, troben el cos del jove senyor Bearn fora, estès a terra, just davall la finestra de la sala, com si hagués caigut, amb els ulls vidriosos i el ventre perforat, mentre que dalt les nines apareixen ensangonades i amb les cames mutilades. És el narrador l'assassí? Bearn ha destruït les nines després d'embogir i s'ha suïcidat? Com ocorre sovint en els contes gòtics, el desenllaç de la història és ambigu i indesxifrable. L'obra roman, així, oberta a la interpretació, mancada d'un significat tancat i definitiu, oposada al sentit unívoc i, per tant, crítica amb les veritats absolutes i les visions úniques; al capdavall, subversiva.

L'anàlisi que propose del relat se centra en dos aspectes: en primer lloc, exploraré el concepte d'infant *queer* tal com el teoritza Kathryn Bond Stockton i, en segon lloc, em detindré en les preocupacions que la ficció gòtica sol expressar sobre la sexualitat. Convé recordar, com he destacat en el capítol 2, que *queer* no és un sinònim d'homosexual *tout court*. De fet, els relats de Rodoreda no alberguen cap al·lusió explícita al desig homoeròtic dels personatges masculins. Per això, resulta més adequat parlar de *queer*, ja que aquest terme suggereix, com afirma Eve K. Sedgwick (1993, p. 8), «the open mesh of possibilities, gaps, overlaps, dissonances and resonances, lapses and excesses of meaning when the constituent elements of anyone's gender, anyone's sexuality aren't (or can't made to) signify monolithically».

La subjectivitat *queer* és, doncs, excèntrica, desplaçada o marginal, ja que no s'ajusta a cap categoria prefixada. *Queer* és, en definitiva, l'«ambigüïtat sexual» de què parla Carme Arnau (2000a, p. 28) o bé l'«homosexualitat» o la «immaduresa sexual» que indica Margarida Aritzeta (1998, p. 126) amb referència al protagonista de «La sala de les nines».¹⁵

Quant al primer tema, l'anàlisi que Kathryn Bond Stockton fa sobre l'infant *queer* ens ajuda a comprendre altres assumptes relacionats amb el protagonista del conte, com ara l'extravagància de jugar amb nines fins i tot quan ateny l'edat adulta. L'estudiosa explica que el concepte d'infant és retrospectiu i és un adult el que explica què és la infància o com era en la infància. Això resulta encara més adequat en el cas de l'infant *queer*, que naix després que l'adult heterosexual haja mort:

The protogay child has only appeared through an act of retrospection and after a death. For this queer child, whatever its conscious grasp of itself, has not been able to present itself according to the category «gay» or «homosexual» —categories culturally deemed too adult, since they are sexual, though we do presume every child to be straight. The effect for the child who already feels queer (different, odd, out-of-sync, and attracted to same-sex peers) is an asynchronous self-relation (Bond Stockton, 2009, p. 6).

Des d'aquest punt de vista, el nen Bearn és *queer* en el sentit anotat per Bond Stockton: diferent, estrany i, sobretot, dessincronitzat —continua jugant a les nines quan ja ha crescut— i, si bé no se sent explícitament atret per persones del mateix sexe, almenys sí que és aficionat a jocs femenins. Aquesta investigadora remarca el caràcter espectral de l'infant *queer* com a presència oculta fins que, ja en l'edat adulta, se li dona vida; també en destaca l'asincronicitat, ja que no gaudeix d'una maduració semblant a la resta de persones heterosexuales; en definitiva, l'infant *queer* evoluciona de manera obliqua, de gairell —«sideways»—: «The child who by reigning cultural definitions can't "grow up" grows to the side of cultural ideals» (Bond Stockton, 2009, p. 13). L'infant que no creix segons les convencions socials i culturals és estigmatitzat; per aquesta raó, el narrador de la carta titlla el jove Bearn de dement.

Bond Stockton identifica quatre tipus d'infant *queer*: l'espectral —aquell que manifesta clarament, des de sempre, preferència per infants del seu mateix sexe—, l'homosexual infantil —l'adult que té un comportament pueril, immadur, que

15. Em sembla interessant destacar, de passada, l'ús «femení» que el narrador fa de la llengua. A banda de l'estil alambinat (Aritzeta, 1998, p. 125), que és una mostra d'excés —del qual parlaré més endavant—, l'univers literari rodoredià és el reialme dels sentits i el relat de «La sala de les nines» n'és un exemple més. El narrador descriu tota mena de sensacions tàctils, visuals, auditives, olfactives i gustatives a l'espai domèstic, amb una abundància d'adjectius superlativa. Aquest estil profús en detalls, sensual, s'oposa a l'intellectualitzat o abstracte propi d'una dicció o veu narrativa masculina.

sembla haver-se detingut en la infància—, l'infant freudià —sexual i agressiu de manera precoç— i l'infant innocent —que representaria el model normatiu o normal. Cal recordar, a més, que, per a Freud, els adults són infants reprimits. Segons aquesta estudiosa, els tres primers tipus s'han considerat tradicionalment, almenys els dos darrers segles, models antitètics de la infantesa, ja que es relacionen amb el sexe, l'agressió, els secrets, els *armaris* o el que la policia anomenaria «an-ecedents»: «The child is the specter of who we were when there was nothing yet behind us» (Bond Stockton, 2009, p. 30). D'altra banda, l'infant innocent, lluny de resultar problemàtic, també sorgeix com algú estrany, precisament perquè l'atribut que l'identifica, la innocència, és allò que es perd quan s'esdevé adult. Es tracta d'un model normatiu, però al mateix temps, no és com «nosaltres» els adults, afirma l'autora; en definitiva, Bond Stockton qüestiona la imatge predominant de l'infant com algú càndid, pacífic i asexuat per subratllar-ne precisament el caràcter històric i cultural, en absolut natural.

Si ens atenim a la classificació anterior, el protagonista del conte rodoredià correspon clarament al segon model, l'homosexual infantil que encara juga amb nines; reproduceix, doncs, l'estereotip del «desenvolupament atrofiat o detingut» —«arrested development»—, és a dir, d'aquell ésser viu que no ha completat l'evolució «normal» o esperable. El desenvolupament atrofiat és una de les causes que explicaven, en el segle XIX, abans del sorgiment de la psicoanàlisi, els «instints criminals» o violents i que s'atribuïen a «salvatges», infants i animals. De tota manera, Freud concep l'homosexualitat també com una conseqüència d'una aturada en la maduració sexual, si bé no com una perversió o una patologia. El jove Bearn es nega a créixer; com la Maria de *Mirall trencat*, mor per no haver d'abandonar la infantesa perquè té por de fer-se adult. Maria se suïcida llançant-se contra el llorer, símbol de la immortalitat, és a dir, es metamorfosa en un arbre. Bearn es transforma en nina i, com Maria, també muta en una altra criatura. La metamorfosi, per tant, no implica una mort, sinó una evolució o un canvi. El final equívoc del relat no aclareix les circumstàncies de la defunció: una possibilitat, de naturalesa més realista, és que ell mateix se suïcide; l'altra, de caire més fantàstic, és que la nina que apareix abocada a la finestra l'haja llançat daltabaix. En qualsevol cas, Bearn subverteix la idea de creixement segons les convencions socials.

L'asincronicitat i els joguets femenins fonamenten les acusacions de bogeria que llança el narrador de la carta. Quan explica que Bearn havia aconseguit adquirir un centenar de nines, indica que «ja va estar perdut», o bé que té la «sensibilitat exacerbada dels qui tenen el seny un si és no és mancat», «ulls de bruixo» o una veu «que no semblava de persona». A més, el narrador de la carta li té por i creu que li ha «encomanat la bogeria» perquè li sembla com si les nines mirassen Bearn i somriguessen. El narrador insisteix en la demència també a través d'imatges com la descripció que fa del foc que encenen per fer brases i planxar els vestits de les

nines: «vèiem», diu, «aquella bogeria de llengües vermelles que s'enfilaven xiulant cap a la xemeneia» (Rodoreda, 1996, p. 209). L'ambigüitat que impregna les narracions gòtiques queda ben palesa quan fins i tot el narrador creu que la nina de quan era petit es desperta; així, ell mateix sembla haver enfollit igual que Felip de Bearn.

Foucault (2001, p. 62) afirma que les famílies confinen els seus membres malalts a fi d'evitar l'escàndol per tots els mitjans. L'escàndol, en aquest cas, radica en l'extemporaneïtat o asincronicitat de què parlava abans: un adult no pot jugar a jocs infantils i menys encara amb nines si és un home. Allò que en un infant significa un mer joc, en el cas d'un adult esdevé alienació. La demència, evidentment, no es pot separar del caràcter *queer*, desviat, del personatge. La bogeria és, segons Foucault, no un fenomen diabòlic o sobrenatural, sinó privació de facultats, un error (Foucault, 2001, p. 91). Tanmateix, per exemple, els titelles problematitzen la distinció entre animat i inanimat, viu i mort, organisme i mecanisme, ja que són objectes inerts als quals s'atorga una vida artificial durant l'actuació. Un titella no té vida, però està animat (Lorentz, 2016, p. 181). El mateix es pot afirmar respecte de les nines en els jocs dels infants. Això ens porta a identificar el motiu del doble en el conte i, per consegüent, suggereix un trastorn de personalitat doble, suplantació o, en termes mèdics, esquizofrènia: com que és el senyor de Bearn qui anima les nines, en realitat, titella i titellaire es confonen. Jugar a les nines significa jugar amb u mateix (Ung, 2016, p. 209). Els dobles, igual que les metamorfosis, suggereixen un subjecte múltiple que no és patològic com sosté la psicoanàlisi, sinó contrari a l'essencialisme identitari del pensament humanista: tal com explicaré al llarg del treball, la narrativa rodorediana fa una crítica de les identitats monolítiques i dogmàtiques i aposta, contràriament, per identitats múltiples, dobles, fluides i mutables, un aspecte que es pot comprovar fàcilment en les metamorfosis dels personatges, però també en aquesta masculinitat femenina que encarna el protagonista del conte.

En efecte, no sols aquest personatge, sinó la majoria de les figures masculines de *La meva Cristina i altres contes* personifiquen una masculinitat que s'allunya del patró predominant, ja que estan caracteritzats per l'instint maternal, la dedicació a les feines domèstiques o bé la impotència sexual. Arnau (1982, p. 244) considera que «el sexe i la sexualitat desapareixen de *La meva Cristina i altres contes*», evocant el tòpic segons el qual a la vellesa es produeix un retorn a la infantesa —una infantesa asexual, cal entendre. Els protagonistes són homes grans, afirma, «i el problema sexual ha anat desapareixent de llurs vides fins a esvanir-se'n». Tanmateix, tal com intentaré demostrar en aquest treball, més que desaparèixer, la sexualitat es torna més complexa. El que realment ocorre en la vellesa, per contra, és que la virilitat dels personatges s'atenua, ja que la força i l'energia que posseïen de joves —marques del mascle per excel·lència— s'esvaeixen. Des d'aquest punt de vista, sí

que s'assemblen als infants, que també manquen d'atributs virils. L'homenia s'adquireix a través de ritus socials i cobra ple apogeu en l'edat adulta, mentre que va perdent-se a mesura que l'individu envelleix. La infància i la vellesa, al capdavant, són més *queer*, andrògines, menys masculines.

De fet, hi ha lectures alternatives a la d'Arnau que subratllen la manifestació d'una sexualitat «desviada» en aquesta col·lecció de relats, com ara el fetitxisme (Altisent, 1992), la pedofília i l'homosexualitat. Glenn (1987, p. 137-138) explica que els protagonistes de «La sala de les nines», «Record de Caux» i «Un ramat de bous de tots colors» són homes que, quan eren nens, van ser víctimes d'una violència psicològica que els va traumatitzar i feminitzar. També els protagonistes de «Cop de lluna» —*Vint-i-dos contes*— i «Nit i boira» —*Semblava de seda i altres contes*— són homes feminitzats, en el seu cas per l'experiència com a presoners a l'exili arran de la Guerra Civil. Feminització significa pèrdua d'autonomia i mobilitat, assumpció de la seua condició d'éssers inferiors, oblit del propi passat i fins i tot realització de feines considerades pròpiament femenines (Nichols, 1986, p. 408).

Si a «Una fulla de gerani blanc» Rodoreda utilitza les convencions estètiques de la novel·la gòtica per a retratar un sàdic, a «La sala de les nines» el gòtic li serveix per a representar una sexualitat masculina «anormal», *queer*. En tots dos casos, a més a més, les fórmules d'aquest gènere literari són útils per a representar dos éssers pertorbats. Eve K. Sedgwick (1985, p. 91) posa en relleu que la ficció gòtica va ser la primera forma novellística amb vincles estrets amb l'homosexualitat masculina. Rosemary Jackson, autora d'un llibre clàssic sobre literatura gòtica, *Fantasy: The Literature of Subversion*, assenyalava que el tema clau de la ficció fantàstica és la problematització de les categories de realisme i veritat, del que es veu i se sap (1988, p. 49).

De manera anàloga, les sexualitats heterodoxes desestabilitzen les normes, les creences i els esquemes de percepció convencionals. En concret, com hem vist, la teoria *queer* posa en dubte les oposicions tradicionals entre heterosexualitat i homosexualitat, masculí i femení, sexe i gènere, dins i fora de l'armari, centre i marge, conscient i subconscient, natura i cultura, normal i patològic. Com que potencia l'ambigüitat, esdevé un terreny adobat per a les subjectivitats *queer*, que reposen sobre la indeterminació i combaten l'essencialisme identitari que exclou formes alternatives de representar el gènere i de desitjar. En efecte, la literatura fantàstica persegueix un ideal d'indiferenciació, de manera que rebutja les distincions, l'homogeneïtat i les separacions, ja que tendeix a dissoldre estructures (Jackson, 1988, p. 72). Benschhoff (2002, p. 93) va més enllà quan afirma que «[...] queerness disrupts narrative equilibrium and sets in motion a questioning of the status quo»; en altres paraules, com també he destacat anteriorment, el concepte de *queer* no sols es refereix a la dissidència sexual i de gènere oposada a la normalitat —a l'*statu quo*—,

sinó que també transgredeix la ideologia predominant ressaltant-ne les incoherències i els buits en el relat que li dona forma.

Sedgwick sosté que la literatura gòtica ofereix una visió privilegiada sobre la psicologia individual i familiar; recordem, en aquest sentit, que Bearn forma part d'una estirp aristocràtica i que, precisament, aquest gènere retrata la decadència d'aquest estament en una civilització en què la burgesia la desbanca de la cúspide social. Sedgwick, en particular, alludeix als tòpics de la família edípica: les llicències i les prohibicions, la possibilitat de l'incest, la proscripció del sexe i una atmosfera dominada per l'amenaça de la violència entre generacions. Especialment rellevant és, però, la cristallització del rol homosexual aristocràtic devers la fi del segle XIX que es fa palesa en la narrativa gòtica (Sedgwick, 1985, p. 94). El jove Bearn és, en la literatura catalana, l'exemple més eminent d'aquest arquetip. Altres narracions, que se situen en un terreny fantàstic, si bé no reproduïxen una atmosfera macabra, presenten igualment personatges que encarnen una feminitat masculina: el protagonista d'«Un ramat de bens de tots colors» tracta la seua dona com si fos una nena i vol comprar-li nines, mentre que l'heroi d'«El senyor i la lluna» té uns llavis «d'una boca femenina i jove».

En concret, «La sala de les nines», igual que «Una fulla de gerani blanc», s'acosta a l'univers literari gòtic d'Edgar Allan Poe i d'E. T. A. Hoffmann. Rodoreda cultiva l'estètica gòtica no sols en aquestes peces breus, sinó també a *Mirall trencat*, una novella sobre una casa encantada amb fantasmes i secrets familiars inconfessables (Arnau, 2000b). També és inconfessable, —«unspeakable», en termes de Sedgwick— l'afició de Bearn a les nines, com a *Mirall trencat* ho és l'incest entre germans, l'adulteri o els fills extramatrimonials. En tots dos casos, la narrativa gòtica s'ocupa de mostrar les amenaces que fan perillar la institució familiar com a ficció social i cultural. Atès l'interès d'aquest gènere per les sexualitats desviades, la bibliografia sobre l'anomenat gòtic *queer* té ja una tradició llarga en els estudis literaris i culturals, especialment pel que fa als treballs que exploren el monstre com una figura homosexual, ja que és l'antònim de «normal» o «sa»: *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters*, de Jack Halberstam (1995), o *Monsters in the Closet*, de Harry M. Benshoff (1997).

D'altra banda, tal com explica Sedgwick a *Between Men* (1985), el gènere gòtic reproduïx l'estructura paranoica de l'homofòbia —el «pànic homosexual», és a dir, la por de ser titllat d'homosexual— i altres temors sobre la sexualitat. Tanmateix, proporciona igualment un espai procliu a la transgressió i la desviació sexual (Hanson, 2007, p. 175-176). Des d'un punt de vista psicoanalític, el desig inconscient explica l'alienació, la metamorfosi i el doble, temes predilectes del gènere fantàstic; aquest desig sovint és subversiu, però també es qualifica desfavorablement de patològic, una visió que intentaré modificar a través d'aquest treball, tal com he assenyalat abans, des d'un plantejament posthumanista que concep de manera

positiva la hibridació i la diferència. Freud associa el gènere gòtic al concepte d'*unheimlich*, és a dir, el que és estrany, sinistre, inquietant, prohibit, incòmode, desconegut i, consegüentment, ha de romandre ocult i silenciats. L'efecte que el sinistre crea és el dubte i la incertesa (Punter, 2007, p. 131); d'aquesta manera, el narrador del conte de Rodoreda sospita si el protagonista, el jove senyor de Bearn, és boig o assenyat. Aquestes sospites les trasllada al lector. És homosexual? Les nines cobren vida o són inanimades? Gemegen? Parlen? Riuen? Si un enfocament psicoanalític ens convida a percebre els fets insòlits que narra el conte com un exemple de demència i de monstrositat, la perspectiva vitalista del posthumanisme, en canvi, ens pot ajudar a valorar-los com el desig de transformació i reinvençió del protagonista que la seua família —o els imperatius socials, en general— li nega.

La sala de les nines que dona títol al relat rodoredià materialitza aquesta concepció tenebrosa de l'*unheimlich*, l'estrany, no familiar o desconegut i amagat, ja que es tracta d'una habitació de jocs infantils d'un adult home. Les nines són també un tòpic de la ficció gòtica per la seua aparença humana; igual que els autòmats o els robots, *semblen* humanes, però no ho són. És aquest *semblar* el que les converteix en inquietants i sinistres. Per això, formen part també de l'imaginari del decadentisme literari, dels cineastes expressionistes alemanys i dels escriptors surrealistes dels anys trenta del segle xx.¹⁶ Igualment, Bearn *sembla* un home, però en realitat és un «desviat» o un «pervertit» —paraula el significat etimològic de la qual també es relaciona amb el canvi de sentit o amb fer voltes—; *sembla* adult, però en realitat es comporta com un nen; *sembla* equilibrat, però al final embogeix.

Segons Jackson (1988, p. 67), l'estrany o sinistre exterioritza les inquietuds de l'individu. El que és macabre i pertorbador manifesta un tabú que s'ha de reprimir per mantenir l'ordre cultural i social. Anne Williams (1995, p. 18) indica que el gòtic representa constantment l'alteritat, que en la cultura occidental engloba l'«altre» dona, l'«altre» sexual, l'«altre» ètnic o l'«altre» social. Segons Halberstam (1995, p. 21), els monstres i els éssers sobrenaturals simbolitzen les característiques racials, sexuals, nacionals o de classe que una cultura considera abjectes i amenaçadors. El monstre, en definitiva, encarna les diferents figures de l'alteritat que provoquen temor i alhora atracció precisament perquè personifiquen el que és distint. Per això, *queer*, gòtic i sinistre —*unheimlich*— són tots conceptes desestabilitzadors, transgressors: «In this respect, horror stories and monster movies, perhaps more than any other gender, actively invoke queer readings, because of their obvious metaphorical (non-realist) forms and narrative formats which disrupt the heterosexual status quo» (Benshoff, 2002, p. 94). El lector o l'espectador dels gè-

16. Mosse (2000, p. 108) subratlla el paper rellevant dels homosexuals en la redefinició de la masculinitat, especialment en l'anomenat *fin de siècle*. Segons l'autor, la figura de l'androgin exerceix una funció alliberadora dels estereotips de gènere.

neres literari o cinematogràfic de terror gaudeix d'una història que posa en entredit el concepte de normalitat i celebra l'atractiu de la desviació. A més, afirma Benshoff, lectors i espectadors associen els espais tancats típics d'aquestes obres a la seua pròpia repressió, metaforitzada en l'armari, concepte definitori de la subjectivitat *queer*, basada tradicionalment en l'ocultació. Aquesta perspectiva *queer* sobre el gòtic s'allunya de les consideracions patologitzants de la psicoanàlisi i s'aproxima més al gest iconoclasta sobre la mutació i el canvi que preconitza el posthumanisme.

Paulina Palmer, en el seu estudi *The Queer Uncanny* (2012), enumera una sèrie de motius que caracteritzen allò que anomena «gòtic *queer*» i que resulten interessants per a interpretar el conte de Rodoreda. Segons Palmer, el gòtic *queer* fa referència a allò que s'ha de reprimir perquè socialment està prohibit. També desvela el que hi ha d'escassament familiar en el que és conegut, desafia la visió de la realitat com un fenomen unitari i fa que l'individu s'interrogue sobre les versions convencionals dels fets; a l'últim, l'homosexualitat s'associa a l'excés, és a dir, al que sobra, al que s'ha de rebutjar. Seguint la teoria de Palmer, tot seguit examinaré els diferents tòpics que l'autora identifica en aquesta variant del gènere: la prohibició i la repressió, l'excés, la imitació i la *performance*, l'ambivalència i la incertesa i, finalment, la duplicació i la repetició. Malgrat que resulta difícil distingir-los perquè no es presenten de manera aïllada, tractaré d'explorar-los d'un en un.

En primer lloc, la prohibició i la repressió es reflecteixen de manera notable en el conte amb la separació de la nina quan el jove Bearn entra en la pubertat. Paradoxalment, la mare és la figura repressora de la feminitat del seu fill després d'haver-la encoratjat en la seua infantesa; de fet, l'aprenentatge de la masculinitat requereix separar el nen de l'univers femení i del clos matern (Guasch, 2006, p. 39). El pare representa una figura absent i això explica, des d'un punt de vista freudià, la feminització del personatge, massa influït per la mare. La infància és una etapa vital *queer*, ja que els patrons de gènere encara no hi estan fermament establerts; en canvi, el pas a l'adolescència exigeix adoptar una sexualitat i un gènere normatiu i estables. En l'adolescència, els «errors» d'adequació a un gènere o un altre encara es poden tolerar com a temptatives pròpies de tot procés d'aprenentatge; tanmateix, en la vida adulta s'han d'evitar i, si es manifesten, reprimir i castigar severament.

D'altra banda, com deia abans, la repressió està simbolitzada en la sala on hi ha les nines, que reproduïx el motiu gòtic de l'habitació tancada. Es tracta d'una sala oculta, a la qual s'accedeix a través d'una escala secreta que hi ha darrere de l'oratori de la casa. Les sales de les històries gòtiques són sempre presons femenines; els exemples inclouen des de la cambra dels horrors on Barbablava guarda els cadàvers de les seues esposes fins al celler on Norman Bates custodia la

mòmia dissecada de sa mare en la pel·lícula d'Alfred Hitchcock *Psicosi* (1960). L'habitació tancada esdevé el motiu essencial de la ficció gòtica; per a alguns autors, fins i tot la idea de tancament és sinònim de gòtic (Perez, 2004, p. 127). L'espai clos pot ser metàfora de la ment, de la repressió sexual, de tot el que queda fora de la mirada pública: la sexualitat, la violència, el pecat, l'abús, sovint en el si de la família; aquesta violència la solen cometre els homes amb les dones i els infants. Per tant, el gòtic és una fórmula freqüent per a recrear històries de secrets i brutalitat familiar.

A *Mirall trencat*, aquest espai de tabús i violència és la torre barcelonina plena d'habitacions tancades on s'esdevenen històries de transgressions sexuals com l'incest o l'adulteri i pels corredors de la qual deambulen els fantasmes, mentre que a *Quanta, quanta guerra...* (1980) també hi ha una casa gòtica on viu el protagonista. Al seu torn, *La mort i la primavera* (1986) novament relata una història de tabús sexuals com l'incest i transcorre així mateix en un castell laberíntic entre altres espais gòtics, com el bosc (Perez, 2004, p. 130-131). En el conte, la sala és la cambra de jocs de Bearn, reducte de la seua infantesa femenina, que ha de romandre oculta només com un record infantil i s'ha de refrenar en l'edat adulta. El paradís perdut de la infantesa està associat, a banda de tots els atributs que apareixen en la resta d'obres —innocència, jardí, meravella, joc—, a la feminitat. «És el càstig de la meva mare», diu Bearn al seu convidat quan s'adonen que els han tancat a la sala i hi han de passar la nit. La sala és, doncs, tant una habitació de jocs com una cambra de tortura, espai de la vigilància i el càstig masculí infligit a la feminitat i la infància i, des d'una perspectiva més al·legòrica, metàfora de la ment turmentada de la dona i de l'infant.

En segon lloc, el motiu gòtic de l'excés alludeix a allò que ultrapassa les convencions, el que s'exclou, queda fora i esdevé marginal. El mateix narrador del conte explica que Bearn és un ésser excessiu: «Ple de vida, assedegat de vida, es va llençar al món i el món no vol excessos.» Per descomptat, l'excés, en el conte de Rodoreda, remet a la feminitat de Bearn. De fet, quan creix, li arrabassen els dos atributs femenins que li havia concedit la mare: la joguina i els cabells. Perquè es convertesca en un «home», li lleven el que li sobra i l'envien a viatjar per l'estranger. Així, també el separen de la mare, ja que la masculinitat exigeix rebutjar l'excés femení i el vincle maternal. L'estètica *camp* de les nines mostra que la feminitat és una representació cultural; per tant, no és un atribut natural de les dones, sinó que qualsevol la pot adoptar.¹⁷ En altres paraules, les nines il·lustren a la perfecció la

17. L'estètica *camp* es basa igualment en l'excés i en tot el que s'oposa a la «naturalitat»: l'artifici i l'exageració, l'estilització, l'artificiositat, la teatralitat. A cada viatge que fa, el jove Bearn compra una nina de record relacionada amb la ciutat que visita: a París, una reina Maria Antonieta; a Madrid, una princesa d'Èboli; a Londres, una Ofèlia i una Pòrcia; nines mallorquines; una capsa de música amb una nina que giravolta; una marquesa; una amazona; una altra reina. El narrador proporciona

manera com el cos és convertit en dona i se li assigna un gènere femení, a través de tota l'operació consistent a endreçar els vestits i els cabells. Precisament, l'aspecte inquietant i sinistre rau a mostrar aquesta transformació. En resum, les nines i els titelles reflecteixen la construcció ficcional del cos (Lorentz, 2016, p. 181). La feminitat, consegüentment, és artifici, un automatisme, una mascarada social i tecnològica (Halberstam, 1991, p. 449).¹⁸ Els éssers antropomorfs evidencien que la masculinitat i la feminitat són un afegit postís. En general, les nines i els autòmats prefiguren una nova corporalitat mecànica que il·lustren més tard els robots i els cíborgs de la darreria del segle xx. Al principi del conte, la mare vesteix el nen Bearn com si fos una nena; al final del relat, amb els molls incrustats al ventre, també veurà alterat el seu cos, metamorfosat en una nina sinistra; en altres paraules, Bearn practica el transvestisme:

Before Donna Haraway's feminist cyborg and its emphasis on the artificiality of gender distinctions and the political implications of the confusion of nature and nurture, decadent artificial feminine dolls mechanize men to make them play the game of femininity. Cross-dressing practises produce inverted men, contradicting gender norms (Ung, 2016, p. 203).

Si l'estètica *camp* es relaciona amb l'excés i l'exageració, que són motius del gòtic *queer*, també la imitació és un tret que s'hi pot vincular. Com explica Susan Sontag (1990, p. 279), el *camp* «is the love of the exaggerated, the 'off,' of things-being-what-they-are-not». L'androgín és *camp* perquè, segons Sontag, l'homosexualitat també ho és:

Here, Camp taste draws on a mostly unacknowledged truth of taste: the most refined form of sexual attractiveness (as well as the most refined form of sexual pleasure) consists in going against the grain of one's sex. What is most beautiful in virile men is something feminine; what is most beautiful in feminine women is something masculine (Sontag, 1990, p. 279).

Per això, són *camp* les estrelles de cinema que exageren la seua feminitat o virilitat i també ho són les nines. Curiosament, Susan Sontag també atribueix a les

tota mena de detalls dels vestits de les nines, que representen una feminitat excessiva per la sofisticació dels pentinats i el vestuari. Susan Sontag va teoritzar sobre l'estètica *camp* en el seu famós assaig titulat «Notes On "Camp"» (1964).

18. Així mateix, la masculinitat femenina està feta amb les «sobralles menyspreables» de la masculinitat ortodoxa, reservada exclusivament als homes, que la posseïren de manera «pura». Encara que en una societat patriarcal, sexista i homòfoba es considera una degradació, Halberstam (2008, p. 31) en subratlla el caràcter iconoclasta, ja que aquestes representacions, *performance* o categories de gènere són *queer* en el sentit que desafien els models hegemònics, és a dir, són fluides i ambigües, inestables, borroses i, per tant, els qüestionen i els desgasten.

novelles gòtiques un segell distintivament *camp*, igual que la pintura prerafaelita, el decadentisme o l'Art Nouveau.

Per a acabar, el poder ha modelat el cos masculí homosexual com a sexualment excessiu, precisament per l'adopció d'elements vinculats a la dona (Reeser, 2010, p. 96). L'excés, en aquest cas, resideix en la indumentària femenina i les molles de les joguines, que apunten a un cos artificial i artificios allunyat de la «naturalitat» i la «senzillesa» vinculades a la masculinitat corporal. A més, la tradició cartesiana, després d'instituir el dualisme entre cos i ment, va associar el primer a la feminitat i el segon, a la masculinitat. Vist des d'aquesta òptica, tot canvi corporal, tota metamorfosi, deixa entreveure una feminització dels personatges. Si el cos masculí tenia uns límits rígids i uns atributs precisos —línies rectes, penis, pèl corporal—, les metamorfosis en sentit més metafòric i les pròtesis com a element més material trenquen aquesta estabilitat i el transformen en un cos femení, que es considera més fluid, obert i sense contorns. Per això, afirma Reeser (2010, p. 176), existeix una semblança evident entre el cos masculí i el cos de la nació, ja que tots dos estan estrictament delimitats per unes fronteres.¹⁹

El motiu de la imitació i de la *performance* també es relaciona amb el de l'ambivalència i la incertesa. El caràcter *queer* i, alhora, inquietant del conte rau en la reproducció dels trets humans en les nines, el seu caràcter gairebé animat, quasi viu, que el narrador aprecia en «la mena de presència que hi havia darrera de les coses: lluïssors que s'apagaven de seguida que hi girava els ulls, començaments de xiuxiueig que es fonien tot d'una quan hi anava a parar l'orella» (Rodoreda, 1996, p. 208). Les nines són figures liminars que se situen en una zona difusa entre el somni i la realitat. Segons Mirfendereski (2016, p. 19), la fantasia no s'oposa a la realitat ni és un sinònim d'irrealitat, sinó que constitueix una forma de realitat primera. Com que estan relacionats amb el subconscient, la fantasia i la màgia, les nines i els titelles abunden en l'obra dels artistes surrealistes o d'altres com Marc Chagall o Paul Klee, que és precisament una de les influències de l'obra pictòrica de Mercè Rodoreda. La fantasia, òbviament, també connecta les nines amb la infantesa; de fet, en la psicoanàlisi, la creativitat és un substitut dels jocs infantils. L'infant s'expressa a través del joc i de la fantasia, mentre que l'adult ho fa a través de l'escriptura o la pintura. La perspectiva infantil i els records de la infància constitueixen fonts d'inspiració per als surrealistes i els titellaires.

19. Respecte a la relació entre metamorfosi i infància, Carme Arnau afirma que implica un alliberament que permet recuperar aquesta primera etapa de la vida (citada per Bolo, 2020, p. 57). Es tracta d'una òptica interessant, perquè planteja un assumpte relatiu al temps segons el qual la metamorfosi s'oposaria a la temporalitat lineal que concep l'existència convencional com una evolució i n'afavoriria una altra de caràcter retroactiu, reversible o circular. La temporalitat circular remet al cicle de naixement, mort i resurrecció propi de la natura i es relaciona amb la metamorfosi com a mite palinogenètic o de renaixement (Bolo, 2020, p. 70).

Finalment, el motiu gòtic de la duplicació i la repetició es materialitza sovint en el tema del doble. Basant-se en l'obra crítica de Sandra M. Gilbert i Susan Gubar, Kathleen Glenn (1987, p. 138) indica que «La sala de les nines» podria ser una manifestació del que aquestes autores anomenen «doble boig» i que irromp en l'obra de moltes escriptores. Aquest doble expressa la ràbia continguda que les narradores han acumulat en les seues vides. Rodoreda va haver d'abandonar la seua carrera literària i cosir durant el seu exili a França per guanyar-se la vida. El protagonista del conte seria un doble seu perquè també cus i arregla les nines. La violència sanguinària final contra les nines i contra ell mateix mostraria la insatisfacció de l'escriptora.²⁰

A més dels paral·lelismes que es poden assenyalar entre el personatge i l'escriptora i entre la feina de cosir i l'escriptura, les nines són clarament el doble de Bearn, la seua part femenina, que era aquella «nena» que la mare hauria desitjat: «I ella, llagotera, deia que volia una nena com una nina. Li va néixer un fill i va semblar que ni se n'adonés...» Al final del conte, el narrador descriu el protagonista mort amb els ulls oberts «de vidre de nina» i els molls clavats al ventre. Paral·lelament, una de les nines també té els ulls del jove senyor Bearn; per tant, el personatge ha esdevingut una nina. El narrador de la carta insisteix en la culpa de la mare, que va «espatllar» i «malmetre» el nen Bearn. De petit, la mare asseia a taula la nina que li havia regalat i l'animava a parlar-li perquè, encara que estava privada del llenguatge, «escoltava». Així, l'infant li parlava i li besava la mà abans d'anar-se'n a dormir i fa el mateix amb la resta de nines: les acarona, les besa, les adorm.²¹

Podem comprendre el desdoblament com un transvestiment i també com una transformació. En efecte, don Felip es vesteix de nina, és a dir, de nena, de dona idealitzada. Tal com hem vist en el capítol 2, segons la teoria de la performativitat de gènere de Judith Butler, el transvestiment fora de l'escenari teatral està governat per convencions regulatòries i punitives; en altres paraules, està censurat. Des del punt de vista de les categories rígides d'home i dona, es pot argumentar que algú «vestit» de dona és en realitat «un home», marcant una distinció entre la «realitat» del gènere i l'aparença, *performance* o representació. Tanmateix, el transvestit, en el fons, no *expressa*, sinó que més aviat *desafia* aquesta diferenciació, ja que la «rea-

20. A més, cal recordar la metàfora que concep l'escriptura com una feina de cosir un teixit, és a dir, un «text». Així, Rodoreda faria al·lusió al sofriment que implica la tasca d'escriptora.

21. Una lectura alternativa a la del motiu del doble consistiria a concebre les nines com a objectes sexuals del jove senyor de Bearn. La novel·la de Villalonga ho suggereix així per boca de dona Maria Antònia quan parla d'aquest avantpassat del seu marit, de qui afirma que tenia passió per les jovenetes. En aquest sentit, les nines exercien un paper anàleg al de l'autòmat que apareix a la pel·lícula *Casanova* de Fellini, en què la feminitat es redueix a un objecte bell que només es mou, però que no parla ni té voluntat, que existeix només per a satisfer la libido de l'home. En el cas de Bearn, la sala de les nines seria una mena d'harem i el personatge sublimaria el seu desig eròtic cosint-los vestits i pentinant-les.

litat» del gènere, el gènere «real», està conformada per la representació mateixa; en altres paraules, la representació crea el gènere: «Gender reality is performative which means, quite simply, that it is real only to the extent that it is performed» (Butler, 1988, p. 527).

El gènere no és un rol que expressa o disfressa una identitat interior, sinó un acte que construeix la ficció social d'aquesta interioritat psicològica. Per consegüent, el personatge, quan es vesteix de nina, no és un home que es disfressa de dama, sinó que crea el seu gènere, que és femení. El fet que es tracte, més precisament, d'una nina, que constitueix una representació d'un ideal de dona, accentua aquest caràcter performatiu, artificios, teatral o ritual del gènere. El cos esventrat, ferit o descompost de Bearn assenyalava també la discordança entre sexe i gènere que molts individus trans viuen com un drama personal. El concepte de «cos desordenat» o «cos equivocat» explica el malestar del protagonista, no ja amb el seu cos, sinó amb les rígides normes de gènere (Missé, 2019). Aquestes normes institueixen una relació estricta entre genitals i gènere, de manera que molts individus que no experimenten com a propi aquest vincle normatiu acaben transformant el cos per a adequar-lo a les expectatives socials per mitjà de la cirurgia. Així, sembla que Bearn es practica a si mateix una cirurgia rudimentària que li provoca la mort; per això, se'l troben mort amb el ventre perforat per molls.

El desdoblament es pot comprendre com una transformació, una metamorfosi; un tòpic literari que apareix en altres relats de *La meua Cristina i altres contes*. Es tracta de la conversió d'un ésser viu en un ésser artificial. Novament, torna a aflorar el significat del gènere com una representació il·lusòria que té poc a veure amb el sexe biològic. En l'univers gòtic, el desdoblament, l'antropomorfisme i l'automatisme són formes que adopta el sinistre (Punter, 2007, p. 131). L'home-nina d'aquest conte podria constituir un exemple dels «tecnomonstres» de què parla Braidotti (2002, p. 214-215), forjat per la imaginació «tecnoteratològica» de la cultura popular i literària contemporània i resultat d'una «metallmorfosi» o «esdevenir-màquina». La nina, a banda de ser una joguina infantil, també representa una dona objecte, inerta, passiva, sense òrgans ni veu, voluntat o consciència; un element decoratiu o, a tot estirar, un fetitxe o artefacte sexual. La nina personifica brillantment l'ideal femení en una societat masclista. Per tant, Rodoreda juga en el relat amb els arquetips masculins, però sobretot femenins, ja que, fins i tot l'home que busca una identificació amb la feminitat, l'associa a un objecte infantil, sexual o decoratiu. Curiosament, la seua inutilitat i improductivitat l'associen a la classe aristocràtica a la qual pertany Bearn; així, la nina cobra múltiples significats simbòlics que revelen diferents aspectes de la subjectivitat del personatge, des de la seua pertinença social fins a la seua sexualitat. De manera paradoxal, també apunta a un futur tecnològic en què sembla que l'aristocràcia no tindrà raó de ser, ja que està associada a l'edat mitjana i moderna. En aquest sentit, el relat de Rodo-

reda reproduiria un dels significats atribuïts al seu hipotext, és a dir, la novella de Llorenç Villalonga, que retrata la decadència de la noblesa en una societat burgesa.

Aquest futur tecnològic alludeix a la proliferació de cossos amb transplantaments, implants i pròtesis en els quals es torna difícil distingir entre el que és natural i el que és artificial, eliminant així l'ideal de puresa i autenticitat vinculat a la carn i la naturalesa. Bearn-nina esdevé un *collage* de peces i òrgans, de metall, ossos i teixits; com el monstre de Frankenstein i els autòmats, està marcat per l'ambigüitat i la polivalència derivada de l'eliminació de les fronteres entre les categories que representa i alhora qüestiona: no és humà ni artefacte, no és home ni dona, no és adult ni infant. Els autòmats —i hi podríem incloure les nines— posen de manifest la crisi del dualisme cartesà del cos i l'ànima, ja que precisament són cossos sense ànima o ment. Igual que els monstres, desafien els binomis sobre els quals reposen el racionalisme i el pensament il·lustrat.

Finalment, a més de la perspectiva psicoanalítica sobre la metamorfosi i la duplicitat —que les concep com un fenomen sinistre associat als desitjos subconscients reprimits—, abans destacava que la visió posthumanista sobre els canvis corporals és de naturalesa ben distinta. Encara que exploraré més detingudament aquesta línia en l'anàlisi d'«El riu i la barca», val la pena avançar que, segons el posthumanisme, els cossos són processos, contràriament a la tradició cartesiana o humanista, que afavoreix la separació de la persona en dualitats com ara cos i ànima, animal i humà. Per això, el cos posthumanista s'imagina en termes totalment oposats, és a dir, basats en la fusió, el contagi i la contaminació, vistos com a fenòmens positius, ja que permeten la reinvençió constant i la relació amb la resta d'organismes vius i inerts:

Estem parlant d'un cos «molecular» per tant fet de fragments, un assemblatge constituït de parts transferibles i traslladables; es tracta d'una relació oberta que es pot compondre i descompondre mitjançant les interaccions amb tot el que l'envolta (Martí, 2017, p. 31).

El posthumanisme està molt influït per la filosofia de Deleuze i Guattari, cosa que explica l'ús de conceptes com el de molecular. Al capdavant, encara que Rodoreda utilitza una estètica macabra per a relatar aquesta transformació, en el fons es pot comprendre com l'afany del personatge d'experimentar amb el seu propi cos, transitar noves rutes i convertir-se en allò que desitja i que la societat li prohibeix. Ho explorem més detalladament en l'apartat següent.

3.3. L'HOME I LA BÈSTIA: «EL RIU I LA BARCA»

En aquest apartat examinaré la relació entre home i animal a partir del relat «El riu i la barca», un objectiu que exigeix abordar també el tòpic de la metamorfosi. Primer de tot, exposaré la noció de metamorfosi basada en les teories de Deleuze i Guattari i de Rosi Braidotti. En segon lloc, explicaré breument les principals aportacions dels estudis animals. Després d'aquesta introducció més teòrica, analitzaré «El riu i la barca» centrant-me en tres aspectes: el vincle entre animalitat i infància, la relació apuntada per Jacques Derrida entre animal i territori i, finalment, la visió posthumanista que reflecteix el relat, que no sols narra la transformació d'un home en un peix, sinó el desplaçament de l'home del centre de la creació, la fusió total de tota mena de vida, el contínuum de la natura. De fet, la senzillesa argumental no és el més interessant de la narració, sinó el caràcter subversiu de la metamorfosi i el futur posthumà que apunta.²² La bellesa del conte rau en la profusió de detalls amb què el narrador relata la seua metamorfosi, amb certs ingredients de suspens narratiu.

Hi ha diferents plantejaments sobre la metamorfosi: en primer lloc, els que es basen en la narratologia, el simbolisme, el mite i la psicoanàlisi —adoptats per Carme Arnau (1990) o Laura Bolo (2020), per exemple—; en segon lloc, els que recorren a la teoria sobre la monstruositat —o teratologia— i, en tercer lloc, els que apliquen un enfocament posthumanista; aquests dos últims estan presents en l'estudi d'Eva Bru-Domínguez (2013). Si bé les perspectives simbòlica i mítica poden aclarir determinats aspectes sobre la metamorfosi, els exemples que els estudiosos sovint aporten són extrets de la mitologia o de la literatura clàssica. A més a més, l'objectiu d'aquests treballs consisteix a establir una classificació que, com sol ocórrer en qualsevol proposta taxonòmica, sovint deixa fora exemples que no s'ajusten als models proposats. Per exemple, Bolo (2020, p. 32) descarta les metamorfosis que no impliquen alteracions físiques, sinó psíquiques, i que anomena «transformacions», ja que considera que els individus experimenten canvis físic-nòmics, però no interiors. Tanmateix, Rodoreda mateix (1980, p. 41) contradiu aquest supòsit —que, a més, té un biaix dualista perquè recolza en la tradicional dicotomia cos-ànima, exterior-interior— quan afirma, en el pròleg a *Mirall trencat*, haver presenciat la metamorfosi de l'ànima de moltes persones —si bé no del cos. Per tant, no es pot prendre literalment el significat del terme *metamorfosi* quan examinem els relats rodoredians. Bolo (2020, p. 55) sosté que, en general, la metamorfosi, en els contes rodoredians, «entronca amb els mites palingenètics», és a dir, es tracta de personatges que renuncien a la seua vida i en comencen una de

22. De fet, Carme Arnau (1990, p. 100) suggereix que, en *Viatges i flors* (1980), els regnes vegetal i animal tenen més importància que els humans.

nova; en conseqüència, es tracta d'un mecanisme d'alliberament i de renovació, una idea que també subjau en la visió posthumanista que Braidotti reflecteix sobre aquest fenomen a *Metamorphoses* (2002). Igualment, resulta interessant la combinació d'elements «incompatibles» que propicia la metamorfosi, és a dir, la simbiosi amb el que és diferent o contrari (Bolo, 2020, p. 36). En efecte, al meu entendre, la metamorfosi afavoreix, especialment, la fusió amb l'alteritat.

El treball de Braidotti és deutor de l'obra filosòfica de Deleuze i Guattari que, en *Mille plateaux* (1980), parlen d'«esdevenir» per subratllar el caràcter fluid i mutant de la identitat; d'aquesta manera, en el fons, la metamorfosi és certament intrínseca a la noció d'identitat. En comptes de «dona», aquests autors parlen d'«esdevenir-dona», o, en comptes d'«animal», diuen «esdevenir-animat». La identitat es concep sempre com un procés, mai com un resultat ni com una essència. «Esdevenir» no significa evolució en el sentit d'ascendència i filiació, sinó aliança; aquest significat es relaciona amb la seua famosa noció de rizoma, una metàfora conceptual que s'oposa al sentit jeràrquic i genealògic, classificatori, de l'arbre:

A rhizome as subterranean stem is absolutely different from roots and radicles. Bulbs and tubers are rhizomes. Plants with roots or radicles may be rhizomorphic in other respects altogether: the question is whether plant life in its specificity is not entirely rhizomatic. Even some animals are, in their pack form. Rats are rhizomes. Burrows are too, in all of their functions of shelter, supply, movement, evasion, and breakout. The rhizome itself assumes very diverse forms, from ramified surface extension in all directions to concretion into bulbs and tubers. When rats swarm over each other. The rhizome includes the best and the worst: potato and couch grass, or the weed. Animal and plant, couch grass is crabgrass (Deleuze i Guattari, 2015, p. 5).

El rizoma està relacionat amb l'evolució multidireccional, sense un sentit únic ni una meta determinada, amb el fluir constant, la continuïtat i la ruptura, la combinació amb altres elements i la disgregació, en un procés permanent de canvi, d'esdevenir. Esdevenir no significa retrocedir i evolucionar, produir una filiació o afavorir correspondències, sinó moviment sense una direcció concreta: «Becoming is a verb with a consistency all its own; it does not reduce to, or lead back to, “appearing,” “being,” “equaling,” or “producing”» (Deleuze i Guattari, 2015, p. 279).

El gest polític —és a dir, d'alliberament d'identitats monolítiques i estanques i d'aliança amb altres subjectivitats minoritàries—, subjacent en la noció d'esdevenir de Deleuze i Guattari, ressona també en la visió que Boria Sax (2017) dona sobre el gest subversiu de les faules literàries protagonitzades per animals. Per a començar, el folklore, que ha sigut la manifestació cultural tradicional en què han aparegut els relats animalístics, no constitueix un discurs antropocèntric. L'autor atribueix a les faules —que configuren, juntament amb les rondalles, el principal

gènere al qual s'adscriuen aquest tipus d'històries— un origen antiquíssim: la literatura sumeroaccàdia del segon mil·lenni abans de Crist. De fet, explica que el zocentrisme primigeni es perd amb el pas dels segles per donar protagonisme als humans a través de les religions, tant la grecoromana primer com la cristiana després. Un altre aspecte especialment rellevant per a la tesi d'aquest treball és que tant les faules com les rondalles s'han atribuït sovint a grups socials marginals: els esclaus en el cas de les faules i les dones pel que fa a les rondalles. També resulta interessant la idea de l'existència, en el folklore, de figures com els *shape-shifters*—mutants—, que travessen les fronteres estrictes que separen el món estructurat rígidament sobre oposicions com ara home/dona, natura/cultura, terra/cel o plebs/monarquia. Per tant, aquest tipus de paradigma que segrega la cultura —producte de l'autonomia humana— de la natura —determinada per l'ordre absolut i la necessitat— afavoreix éssers híbrids, encara que tendeix a ubicar-los en una banda o l'altra: «Western culture at times perceives women, “savages”, children, early civilizations, and “lower” social classes as living close to this border, although on the “human” side, and occasionally crossing over to the domain of nature» (Sax, 2017, p. 467).

Per la seua banda, la visió de metamorfosi de Rosi Braidotti es fonamenta en el seu conegut concepte de subjecte nòmada, que descriu com un ésser dividit, en desenvolupament, minoritari, perifèric, no unitari i rizomàtic, dotat de capacitat de canvi i transgressió de les normes (Braidotti, 2002, p. 5). A més, aquesta filòsofa apunta una idea força interessant sobre l'esdevenir, ja que per a ella està estretament vinculat al procés d'escriptura, a la creativitat. En efecte, Rodoreda crea esdevenirs, nous vincles identitaris, noves subjectivitats, noves possibilitats de vida a través de la ficció gràcies a les nombroses metamorfosis que tenen lloc en totes les seues històries. Tenint en compte l'objectiu d'aquest treball, una forma de combatre la masculinitat hegemònica i totes les identitats essencialitzades és precisament la metamorfosi.²³ Braidotti es mostra crítica amb la noció que Tzvetan Todorov elabora sobre la metamorfosi en el seu famós estudi *Introduction à la littérature fantastique* (1976), ja que interpreta la transformació i l'eliminació de límits i distincions com un fenomen amenaçador i perillós, i consolida així l'estructuració normativa, legitimada, de la realitat:

He has a moralistic purpose and is much more concerned with containing the potential damage made by these texts, rather than in interrogating their complex interaction with social realities where changes, transformations and

23. En termes més aviat existencialistes, Gregori (1998, p. 296) considera que, si tenim en compte que el tòpic de la metamorfosi suposa una reflexió sobre la condició humana, tots els relats sobre metamorfosis revelen el «fracàs d'una idea de l'individu com a ésser superior», «totpoderós, centre i senyor de l'univers i del propi destí». Aquesta condició «humana», però, és en realitat «masculina».

mutations are ubiquitous. Politically, this is a very conservative position that aligns neo-humanistic beliefs with a nostalgic denial or distaste for historicity (Braidotti, 2002, p. 142).

La visió de Todorov s'aproxima a la diagnosi patològica que la psicoanàlisi fa de la ficció gòtica, tal com ja he indicat a l'apartat anterior en parlar de «La sala de les nines». Enfront d'aquestes explicacions, hi ha l'enfocament vitalista del post-humanisme.

Pel que fa a la mutació d'home en peix que Rodoreda narra a «El riu i la barca», cal començar destacant que, d'acord amb Braidotti (2002, p. 121), l'animal representa l'«altre» metafísic de l'ésser humà; des d'aquest punt de vista, podem parlar d'alteritat animal. Per això, a «El riu i la barca», el protagonista humà es fon amb el seu «altre» bestial; en aquest cas, un peix. Mitjançant la metamorfosi, el cos masculí, impenetrable, dur i fred, esdevé un cos alteritzat, híbrid. No n'és l'únic exemple: el mariner es converteix en una perla a «La meva Cristina» —una joia, és a dir, un ornament femení—, i a «Un senyor i la lluna», l'home esdevé un bocí d'aquest satèl·lit —també lligat a la feminitat en la nostra tradició cultural. Tots aquests personatges perden les característiques corporals masculines per a adoptar una corporalitat femenina, animal o vegetal. La metamorfosi insinua, també i des de l'òptica del gènere, una dissolució de la dicotomia masculí-femení, ja que els animals en què es converteixen alguns personatges —salamandra, peix— poden ser mascles o femelles, però no han desenvolupat cap identitat social fonamentada en el sexe biològic com sí que han fet les societats humanes. D'acord amb la teoria nòmada de Braidotti, els humans no estan dissociats de la resta d'éssers vius, sinó que, ben al contrari, resten immersos en una xarxa de vincles no humans animals, vegetals i virals. En general, el concepte d'esdevenir-animal implica el major desafiament a l'antropocentrisme plantejat per una generació de filòsofs que, amb Deleuze i Guattari al capdavant, han desplaçat l'home i l'humà del centre de la creació.

Una altra autora que ha jutjat l'antropocentrisme de manera vehement és Donna Haraway, una de les teòriques més prestigioses en el camp del pensament post-humà. Afirmar en una de les seues obres més famoses, *A Cyborg Manifesto*, que a la darreria del segle xx la separació entre humà i animal és insostenible i, de fet, s'ha trencat (Haraway, 2004, p. 10). Aquesta ruptura il·lustra el descrèdit del binomi natura/cultura i reconstrueix una simbiosi humà/animal que se suma a una altra de nova: la simbiosi humà/màquina —que la filòsofa anomena específicament *cíborg*.

En definitiva, la metamorfosi és un recurs literari emprat per Rodoreda a fi de desestabilitzar les fronteres entre la condició humana, animal i vegetal; animat i inanimat; femenina i masculina. D'aquesta manera, qüestiona l'antropocentrisme,

que està, a més, intrínsecament unit a l'androcentrisme. Segons Gregori (1998, p. 289), els personatges mutats adquireixen «la seua autèntica identitat a través de la metamorfosi»; aquesta identitat, com constatarem, és heterogènia i fluent. En el pròleg a *Mirall trencat* (1974), Rodoreda afirma que la metamorfosi significa una fugida i un alliberament; de fet, com recorda Bru-Domínguez (2013, p. 140), les lectures feministes sobre la metamorfosi en la ficció rodolediana suggereixen que es tracta d'una eina per a denunciar la condició d'exiliades de les dones en societats patriarcals. D'una manera més interessant, Bru-Domínguez sosté que aquests processos d'*alter*-ació que viuen els personatges els empenyen a l'«espai fèrtil» de l'intermedi —«in-between». Al meu parer, hi inclouria no sols els personatges femenins, sinó també els masculins i, a més a més, hi afegiria que aquest fecund territori intermedi, fronterer i heterogeni, que s'ajusta perfectament a la noció de *queer*. Encara que l'autora no n'especifica més detalls, podem entendre que aquest alliberament s'esdevé respecte dels diferents tipus d'opressió que afecten els éssers humans, entre els quals figuren, òbviament, les estrictes normes de gènere, ètnia, nacionalitat, sexualitat o classe social.

Pel seu cantó, els estudis animals coincideixen amb el feminisme en la denúncia de l'objectificació dels éssers vius no humans i altres característiques que defineixen tots els individus subalterns: la manca d'autonomia i de capacitat d'actuació i la reducció de la seua subjectivitat a meres parts corporals (Kalof, 2017, p. 10), ja que només sembla que tenen cos aquells subjectes que ocupen un lloc subsidiari i subordinat en el sistema cultural i social. La tradició filosòfica, sobretot el racionalisme i el pensament il·lustrat, amb figures com Descartes i Kant, ha definit l'humà, en oposició a la resta del gènere animal, com un ésser racional; així, n'ha esborrat tota animalitat, paral·lelament a la supressió de qualitats presumptament «humanes» en els animals: el llenguatge, la cultura, la tècnica, el riure, els plors, el dol o la sepultura (Derrida, 2008, p. 19).

Margalida Pons (2018, p. 3-4) explica que els estudis animals «revelen la insuficiència de criteris com l'autonomia i la racionalitat a l'hora de distingir les espècies, i evidencien l'ansietat que provoquen les formes mixtes o indeterminades de vida a qui pretén catalogar-les». Aquestes «formes mixtes» apunten directament als personatges metamorfosats, com el de l'home-peix d'«El riu i la barca», que conserva la facultat humana del llenguatge i, per això, pot contar en primera persona la seua transformació. Òbviament, es tracta d'un recurs retòric, el de donar veu a una bèstia en un text literari, però el cas és que aquest fet el converteix, per més literari que siga l'estratagema, en una criatura híbrida. A més, el seu significat simbòlic ens remet al caos primigeni del món, les aigües primordials, el magma amorf de la indistinció —com també, per descomptat, al líquid amniòtic en què flota el fetus. Aquest origen mític, en resum, apunta a l'absència de jerarquia entre éssers, causa de submissió i violència. D'altra banda, les qualitats d'«autonomia» i

«racionalitat» que Pons remarca es refereixen suposadament a la noció universal d'èsser humà, però, com la crítica postestructuralista ha evidenciat, en el fons alludeixen a la idea de subjecte masculí occidental, definit per les seues alteritats femenina, salvatge, vegetal, ètnica, discapacitada i *queer*. En aquest sentit, els estudis animals poden ser, juntament amb la teoria sobre la monstrositat, una altra aproximació crítica que pot contribuir a explicar la complexitat del fenomen de la metamorfosi.

Jacques Derrida problematitza els límits de la naturalesa humana i animal en diferents obres; de fet, la qüestió animal travessa tota la seua obra filosòfica. En el seu seminari *La bête et le souverain* (2010), l'autor considera que aquestes dues figures, aparentment tan distintes, en realitat estan vinculades per ubicar-se més enllà de la llei: en el cas de la bèstia, perquè desconeix el dret i, pel que fa al sobirà, perquè té el poder de suspendre'l. Derrida es basa en la teoria del filòsof anglès Thomas Hobbes (1588-1679), defensor de la monarquia absoluta, que exposa en el seu *Tractat sobre el ciutadà* —escrit originalment en llatí amb el títol *De cive* (1642). Segons Hobbes, la societat es configura de manera jeràrquica: al cim, hi ha el sobirà —l'amo, el rei, l'home, el marit, el pare—, mentre que davall, sotmesos i al seu servei, se situen l'esclau, la bèstia, la dona, l'infant i, en general, tots els individus subalterns i subjugats (Derrida, 2010, p. 51). Tal com explica Halberstam (2020, p. 127), no hem de comprendre la bèstia i el sobirà com a termes literals, sinó com a pols d'un sistema de govern en què alguns ho tenen tot i d'altres, res; és a dir, el sobirà és l'amo, i la bèstia, el desposseït. Així doncs, l'obra hobbesiana justifica i consolida les relacions de dominació d'allò que es considera humà —associat, com indicava abans, a la masculinitat, la racionalitat i l'ètnia occidental— sobre allò animal —condició equiparada al que és femení, racial, esclavitzat, natural o oriental. Com és sabut, Derrida denomina fal·logocentrisme aquesta tradició de pensament, que qüestiona a través de la seua teoria de la desconstrucció.

En un altre assaig, *L'animal que donc je suis* (2008), el pensador francès posa en dubte el caràcter antropocèntric de l'humanisme per mitjà de la tasca desconstructiva del binomi home/animal. El pensament humanista concep l'animal com a *alagon*, és a dir, és aquell que està privat de la paraula i que, per tant, no es pot anomenar a si mateix ni anomenar els altres²⁴. S'oposa, doncs, a l'humà, que sí que posseeix la facultat del llenguatge —*logon*—, una mancança que s'utilitza com a argument per a sotmetre'l. D'altra banda, dubta de la divisió entre animals i humans adduint la impossibilitat que ambdues natures tenen d'evitar el dolor, la capacitat

24. En aquest sentit, Halberstam (2020, p. 143) explica les reflexions d'un altre filòsof, Giorgio Agamben, sobre el vincle entre animalitat, infància i llenguatge. Basant-se en el pensador italià, Halberstam afirma que l'infant salvatge ho és perquè encara no ha esdevingut un subjecte de la ideologia i, per tant, no se'l pot restringir, incorporar o fins i tot conèixer amb els paràmetres del món adult.

de patir, a més de compartir la vulnerabilitat que els caracteritza davant la finitud de la vida (Derrida, 2008, p. 44). Finalment, l'autor denuncia l'essencialització del concepte d'animal destacant-ne la pluralitat d'éssers que s'engloben sota aquest terme i que no es poden homogeneïtzar; així, a través del terme *animot* —homòfon del plural d'animal en francès, *animaux*—, expressa una pluralitat singular, la qual cosa cal concebre com una reivindicació de la diversitat:

[...] en (el) lugar de «El Animal» o de «La-Vida-Animal», ya hay ahí una multiplicidad heterogénea de seres vivos, más concretamente [...] una multiplicidad de organizaciones de relaciones entre lo vivo y lo muerto, unas relaciones de organización y desorganización entre unos reinos cada vez más difíciles de disociar dentro de las figuras de lo orgánico y lo inorgánico, de la vida y/o de la muerte (Derrida, 2008, p. 47-48).

En definitiva, afirma Derrida (2008, p. 67), qualsevol que diu «jo» o es planteja com a «jo» és un ésser viu animal. La teoria derridiana resulta interessant per a la comprensió del conte «El riu i la barca» en tots els sentits que acabe d'exposar: d'una banda, tal com explica a *La bèstia i el sobirà*, al capdavant, l'animal s'alinea amb la feminitat i la resta de condicions minoritàries, subalternes o subjugades que Rodoreda expressa no sols per mitjà d'aquest relat, sinó en general en tota la seua obra —resulta encara més evident en el cas de «La salamandra» perquè té una protagonista femenina. Com sostinc al llarg d'aquest treball, les posicions minoritàries són totes intercanviables perquè se'ls assigna la condició d'objectes enfrontats al subjecte: l'home. D'altra banda, com a fruit d'aquesta condició compartida, animal i humà estan units per la vulnerabilitat, el dolor i la mortalitat, amb la qual cosa la separació que l'antropocentrisme ha establert entre els dos és més feble del que aparenta, tal com la ficció representa a través del tòpic literari de la metamorfosi.

Després d'haver exposat les complexes teories postestructuralistes que s'ocupen de descentrar l'home de la seua posició hegemònica sobre la resta d'éssers alteritzats i subordinats, m'agradaria cridar l'atenció sobre alguns aspectes concrets d'«El riu i la barca». La primera qüestió és el vincle que hi existeix entre animalitat i infància, la qual cosa permet relacionar-lo amb altres relats del recull. Halberstam (2020, p. 128) considera que els termes *infant* i *animal* són intercanviables; afirma que, a mesura que els adults accedeixen al regne del matrimoni, la reproducció, la feina, el conformisme i la docilitat, alhora renuncien a un altre territori: el de les emocions salvatges, la rebel·lió i el refús. És obvi que, per a aquest autor, el terme *salvatge* té connotacions clarament subversives de l'ordre masculí, humà i adult. La metamorfosi, en aquest relat, expressa el desig d'un retorn als primers anys de vida a través dels records —els banys a casa, els dies de pluja, les fonts, nadar al riu— i dels somnis «de l'aigua dolça». Una nina amb el cap esberlat amb la roba podrida, llançada enmig dels jocs de la vora del riu on hi ha la barca, remet sim-

bòlicament als primers anys de vida. Resulta prou evident que la joguina, igual que ocorre amb el relat protagonitzat pel jove Bearn a «La sala de les nines», evoca la infància, una infància que en els dos relats està retratada com una època —l'única associada a la felicitat al llarg de la vida— no tant perduda com, en el fons, abandonada a contracor, com aquell paradís perdut del qual els personatges són expulsats, no sols en aquestes dues històries, sinó en tota l'obra rodorediana, tal com Carme Arnau (1982) va explicar en l'estudi seminal sobre Rodoreda.

Per un altre costat, al començament del conte, el narrador explica la joia que experimentava amb l'aigua quan era menut: «Recordo la mamà, explicant, amb una mena de precipitació angoixosa que, de molt petit, quan em banyaven reia; i que quan m'escorrien l'esponja per sobre obria la boca com un peix» (Rodoreda, 1996, p. 228). En aquest sentit, podríem parlar també del concepte de Kathryn Bond Stockton de «creixement atrofiat» que he comentat en relació amb l'infant *queer* a «La sala de les nines». Aquesta vinculació entre animalitat i infantesa existeix també en altres contes com «L'elefant» i «Un ramat de bens de tots colors», en els quals els protagonistes, precisament, semblen nens immadurs que s'han aturat en una certa fase del desenvolupament personal; sens dubte, l'arquetip de Peter Pan, el famós personatge creat per James Matthew Barrie, ressona fortament també en els protagonistes rodoredians. Bond Stockton és clara respecte a l'associació entre infantesa i animalitat: «Children are flooded with animal figures. In the stream of stories expressly told to them, in the toys and movies directly aimed at them, there is an obvious abundance of animals» (2009, p. 89). Una altra prova de l'analogia entre infants i animals és que els adults solen parlar a aquests últims com si fossen nens, amb una entonació característica i una expressivitat i afectivitat inusuals en les converses que estableixen entre ells.

Un altre assumpte que crida l'atenció rau en la importància de la corporalitat durant la infància, que es perd progressivament fins a arribar a la racionalitat adulta; en altres paraules, la seriositat i la distància emocional de l'adultesa s'oposen a l'afectivitat de l'infant tant a «El riu i la barca» com en els altres dos relats. Rosi Braidotti (2002, p. 143), de fet, afirma que l'esdevenir està emmarcat pel desig i l'afectivitat, un punt de vista que s'adapta a la perfecció al protagonista del relat, que es deleix per tornar a jugar amb l'aigua com ho feia quan era sols un nadó. Els protagonistes conserven aquesta emotivitat, sensibilitat i tendresa infantils, expressades sovint devers els animals —literalment l'elefant i, més metafòricament, els peixos i els bens. Aquestes qualitats els allunyen, de manera molt evident, de la masculinitat ortodoxa, que és distant, racional i esquerra.

Si durant la infància, la relació amb els animals és amorosa, en l'edat adulta moltes vegades esdevé més distant i fins i tot es transmuta en un vincle de domini de l'home sobre l'animal; per exemple, el protagonista de «Record de Caux» confessa que el metge li recomana sortir a caçar per distraure's, recomanació que

accepta, però que no li serveix de res perquè no aconsegueix atrapar mai cap presa. Recordem que representa un home força sensible i introvertit incapaç d'expressar els seus sentiments a la dona de qui s'enamora. Finalment, una altra qüestió que Bond Stockton ressalta respecte a la vinculació entre animalitat i infància és que la mascota —concretament, parla del gos de la família— manifesta l'estranyesa característica de l'infant: «It is the child's companion in queerness» (2009, p. 90). D'acord amb aquesta estudiosa, el gos —encara que podríem estendre-ho a qualsevol animal que acompanye els personatges en la ficció— té a veure amb el creixement desviat o oblic que caracteritza l'infant *queer*. En efecte, com hem vist en els tres relats en què apareix aquest nexa entre animals i infants, els protagonistes són homes que han seguit unes trajectòries vitals gens convencionals, fins i tot fracassades o, si més no, poc o gens convencionals: si bé en un cas el personatge es converteix en un peix —seria l'exemple més extrem d'estranyesa, desviació i fins i tot degeneració, ja que adopta una naturalesa bestial—, en els altres dos casos es tracta d'un home amb problemes per a relacionar-se amb dones —el protagonista d'«Un ramat de bens de tots colors» tracta la seua esposa com si fos una nena i finalment es divorciem— o d'un pare que ha perdut la seua filla, a qui l'unia un lligam força estret —«Era la meua reina», afirma (Rodoreda, 1996, p. 226)— i que en cap moment no esmenta la mare de la nena i probablement esposa seua.

Un altre dels aspectes significatius a «El riu i la barca» és la connexió entre els animals i el territori. Si a «La meua Cristina», un altre relat vinculat al medi aquàtic i a les espècies marines, hi ha l'aigua salada del mar, en aquest són el riu i l'aigua dolça els que cobren protagonisme: «No m'agrada l'aigua de mar. La meua aigua és l'aigua dolça [...]» (Rodoreda, 1996, p. 228). És important subratllar —com el narrador fa— que les metamorfosis, en els dos relats, tenen lloc en dos hàbitats naturals diferents, de manera que la immensitat de l'oceà, la força terrible de les onades i el vent contrasten amb la tranquil·litat i la seguretat del riu, els joncs, les fulles dels arbres, «l'aigua poc profunda, transparent, amb palets al fons» (Rodoreda, 1996, p. 228). L'hàbitat té conseqüències sobre els personatges: si en el cas del mariner de «La meua Cristina», el deambular pels oceans li pot provocar angoixa, desesperació i por, per al d'«El riu i la barca», nadar al riu li reporta felicitat. A més a més, el riu discorre per dintre d'un bosc, un espai màgic i misteriós que, a mesura que avança la narració, esdevé fins i tot inquietant, de manera que el relat adquireix una dimensió que l'acosta a la ficció gòtica com ocorre en altres peces del recull. La descripció de l'espai crea aquesta atmosfera misteriosa, amb els crits dels ocells esparsos que, de sobte, despleguen les ales i s'enlairen; la il·luminació de clarobscur, més aviat tenebrosa; la barca, que és vella i amb la pintura que ha saltat; l'aigua estancada i espessa, «no pas una aigua jove», que reverbera una llum «fosca i penosa»; les fulles mortes dins del riu; algun adjectiu inesperat com «her-

bes violentes» que suggereix tensió i, sobretot, introdueix un element torbador en un entorn en principi plàcid.

Per a finalitzar, la qüestió del conte que considere més rellevant té relació amb la condició posthumana, que es manifesta en la idea del contínuum de la natura, en la qual l'home ha quedat desplaçat del centre de l'univers. La metamorfosi s'insinua en la narració com una mort lenta; quan el protagonista puja a la barca i comença a remar, tot d'una sent «com si alguna cosa em digués adeu» (Rodoreda, 1996, p. 229). Aquesta lentitud instilla suspens narratiu en el conte, afavorit per un temps discursiu pròxim a l'escena —que, en narratologia, significa que el temps del discurs és igual o gairebé igual al temps de la narració—, sumada als petits canvis que el personatge observa al seu voltant i dins seu. La metamorfosi d'«El riu i la barca» suggereix el cicle de la vida, és a dir, el curs constant de mort i resurrecció de la natura: «el lent giravoltar de totes les coses, la terra i l'aigua, l'illa de blat i roques i arbres aguantada per onades de llum i de nit» (Rodoreda, 1996, p. 229). De fet, tant el peix com l'aigua constitueixen un símbol del naixement (Bolo, 2020, p. 68). A més, resulta simptomàtic que l'espai on té lloc precisament el cicle vital siga directament la natura. Damunt la barca, el protagonista sembla avançar devers la mort, ja que rema sota una volta de fullatge i el riu cada vegada s'estreny més, com si entrés en un túnel o un forat que evoca el ventre matern. El paralelisme amb l'úter és, novament, indefugible en aquest conte i, de fet, l'aigua, igual que ocorre a «La meva Cristina», remet al líquid que envolta l'individu dins el ventre abans de nàixer.

La mort també propicia un aliatge de tots els elements o, si més no, una dissolució en l'aigua de la barca, els remes, els arbres i les fulles. El passat es mescla amb el present i desapareix: «sentia la veu de la muller del meu amic, però no em recordava gens de com era i gairebé hauria jurat que no ens havíem conegut mai» (Rodoreda, 1996, p. 230). Finalment, el personatge experimenta la transformació com una mort —«aquella mort que em creixia per dintre, de pressa, com una herbota verinosa»—, però, un cop acabat el procés, renaix. En definitiva, el relat descriu el cicle de la vida —naixement, mort i resurrecció—, però ni tan sols com un procés lineal, sinó com una fusió de temps —passat i present—, d'estats —sòlid i líquid—, condició —viu i inert—, espècies —humà, vegetal i animal. No en va, Arnau (1990, p. 47) subratlla que l'aigua és símbol de l'eternitat. En conseqüència, posa en dubte, com la resta de relats que examina aquest treball, la classificació i la jerarquització de la realitat en què es fonamenta la civilització i que és la font de les desigualtats i les agressions que pateixen la natura, els animals i els éssers humans subordinats. És en aquesta confusió, en el caos i no en l'ordre, en la barreja i no en la distinció imposada per la cultura, que l'enorme multiplicitat de vides pot prosperar. Deleuze i Guattari (2015, p. 291) sostenen que les multiplicitats són simbiòtiques i vinculen animals, plantes, microorganismes, partícules; en definitiva, «tota una galàxia» — «a whole galaxy».

En resum, el conte posa de manifest que la natura és un conjunt en què tots els elements estan interconnectats: espai, cossos, matèria i temps. Deleuze i Guattari (2015, p. 296) sostenen que cada individu és una multiplicitat infinita i que tota la natura és una multiplicitat de «multiplicitats perfectament individualitzades». Per tant, cada criatura està configurada per una multitud; l'ésser humà, com recorda Martí (2017, p. 32), està compost per deu vegades més bacteris que cèl·lules, de manera que el mite de la unitat perd tot fonament. El protagonista del conte és home, però també és peix, riu, barca, fulla i llum. Rosi Braidotti segueix l'estela de Deleuze i Guattari quan advoca per allò que anomena «interdependència simbiòtica» per a definir la seua noció de cos posthumà:

This points to the co-presence of different elements, from different stages of evolution: like inhabiting different time-zones simultaneously. The human organism is neither wholly human, nor just an organism. It is an abstract Machine, which captures, transforms and produces interconnections (Braidotti, 2002, p. 226).

Aquest cos posthumà, a més, està també entrelaçat amb el territori, una característica precisament dels animals, tal com comentava abans. Per això, el protagonista del conte no sols es torna peix, sinó que es dilueix i es barreja amb l'aigua, el riu, la barca, els remos i, en general, amb tot l'entorn del qual forma part. Des del punt de vista del gènere, la feminitat es defineix per la connexió i els llaços, mentre que la masculinitat es forja per mitjà del refús i les fronteres; si bé les dones estableixen vincles íntims i enriquidors, els homes refermen la seua autonomia i consideren la dependència un signe de debilitat (Reeser, 2010, p. 119). En definitiva, sota aquesta concepció holística de la natura subjau la idea de la mare terra, del principi femení de la fertilitat i la creació, oposada a la destrucció masculina.

3.4. L'ÀNGEL: «SEMBLAVA DE SEDA»

«Semblava de seda» relata la història d'una dona que, arran de la mort del seu estimat, l'enyora tremendament. Encara que li veu el rostre en una paret de sa casa, necessita preservar-hi un contacte més íntim i directe. Com que els germans enterraren el difunt al seu poble natal, que és molt lluny, li costa massa diners desplaçar-s'hi. Per això, decideix acudir a un altre cementiri i buscar una tomba qualsevol que li proporcione aquesta connexió més estreta, tangible. Un dia, al cementiri, creu sentir batecs d'ales i veure ombres que assenyalen una presència, fins que, al remat, efectivament se li apareix un àngel, al qual s'abraça en un gest que podria simbolitzar la mort o la fusió amb l'ànima de l'estimat.

Segons la crítica (Arnau, 1983; Saludes, 1983), l'àngel és una figura cabdal en l'obra rodorediana. L'autora mateixa hi va dedicar atenció en el pròleg a *Mirall*

trencat, associant-lo a una figura protectora de la infància: l'àngel de la guarda o àngel custodi. Invisible, producte de la seua imaginació infantil, confessa haver-se enamorat del seu quan era una nena. De fet, malgrat que se sol remarcar el caràcter incorpori i eteri de l'àngel, el títol del relat posa èmfasi en tot el contrari: la carnalitat, la matèria, la suavitat de l'ala; en suma, el sentit del tacte, accentuat al final amb l'abraçada amb què la protagonista es fon amb l'ésser celestial que irromp al cementiri. Així, el conte problematitza el significat habitual d'aquesta criatura etèria, volàtil, ja que la protagonista, quan mor el seu estimat, busca precisament un substitut palpable que li permeta prolongar el contacte amb el seu amor perdut. Per això no la satisfà el rostre que es perfila a la paret de la casa i que sols pot contemplar, sinó que desitja una làpida, una estàtua, un objecte substitut material, que pugui tocar. L'àngel, al final, reemplaça el difunt com una figura encarnada que pot abraçar, acaronar, friccionar. Per tant, Rodoreda erotitza l'àngel en aquest conte, com ja ho havia fet a *El carrer de les camèlies*. A més a més, si la masculinitat està vinculada al sentit de la vista a través de l'escopofília —que objectifica el cos femení, com hem vist a l'apartat 3.1—, la feminitat té més a veure amb el tacte afectuós, el freu, l'escalfor dels cossos que es toquen, la proximitat i l'aproximació. Mentre que el cos masculí es defineix per la rigidesa i per marcar la distància —si no és per lluitar o per mantenir relacions sexuals—, el cos femení és elàstic i proper, expressa afectivitat per mitjà del tacte i empatia mitjançant l'acostament.

D'altra banda, l'àngel simbolitza un amor ideal que és androgín. Segons Arnau (1990, p. 164), els àngels no sols remetent a la infància, sinó que «són figures emblemàtiques i fonamentals en el misticisme Rosa-Creu». Arnau (1990), Cortés (1995) i Contrí-Contés (2000) han examinat *Quanta, quanta guerra... i La mort i la primavera* des de la perspectiva del simbolisme esotèric, basant-se també en la informació biogràfica sobre Rodoreda, que s'hauria convertit en una adepta de l'orde místic de la Rosa-Creu en els darrers anys de la seua vida. Al seu torn, Josep A. Fernández (1999) ha analitzat el paper de l'àngel en *La plaça del Diamant* a partir de les reflexions de Walter Benjamin, que parla de l'àngel de la història en un famós assaig de 1940 titulat precisament *Tesis sobre la filosofia de la història*. Segons Fernández, el personatge de Natàlia és com l'àngel de la història de Benjamin, ja que mira cap al passat, però no comprèn el que hi veu i, així doncs, no ho interpreta o ho converteix en un continuu; per contra, mira cap al passat, no per entendre'l, sinó per alliberar-se'n. A «Semblava de seda», també hi ha un àngel imponent d'ales negres i bufa constantment el vent del futur que esmenta Benjamin; un vent que impedeix a l'àngel de la història reparar les injustícies del passat —«reajustar tot el que ha estat trossejat» (Benjamin, 2020, p. 165)—, ja que l'empeny cap al futur, cap al progrés. En efecte, el vent del temps tot ho agrana. Aquesta interpretació de l'àngel que fa Fernández a *La plaça del Diamant*, basant-se en

Benjamin, també resulta útil per a desxifrar una figura tan enigmàtica com és aquesta criatura celestial.

En primer lloc, el passat també és problemàtic en el conte, perquè la protagonista es resisteix a abandonar-lo; de fet, busca desesperadament un contacte amb el seu estimat mort, de manera que s'inventa una fantasia segons la qual una tomba qualsevol en un cementiri pròxim a casa fa la funció de monument fúnebre recordatori seu. Per això, s'enfureix quan algú diposita un ramell de flors a la tomba que considera seua. L'àngel del relat és, segons «una veu» que li parla, el seu mort estimat, que al final del conte l'abraça entre les seues ales enormes. Així, al contrari de l'àngel de la història de Benjamin, el de Rodoreda sí que repara la injustícia del passat, la catàstrofe de la separació entre els dos enamorats. De tota manera, la protagonista està contrariada perquè, alhora que sent la necessitat de protecció —se sent sola i desamparada sense el seu amor—, també descriu amb la paraula *empresonada* —l'última del conte— la sensació que experimenta quan l'àngel l'abraça. Per tant, sembla que no té clar si deixar enrere el passat i avançar cap al futur empesa per la força del vent del progrés o romandre atrapada en l'ahir. En altres paraules, si l'àngel de la història serveix com a instrument de redempció del passat, la protagonista no està segura de sentir-se alliberada; més aviat al contrari. Al capdavall, el conte presenta el tema del trauma com una ruptura o una esclatxa dolorosa del temps i la creació de fantasies consoladores. Si a *La plaça del Diamant* Natàlia s'allibera del pes de la història al final de la novel·la, a «Semblava de seda» la història esclafa, amb les gegantesques ales negres, l'heroïna del relat.

D'altra banda, també és possible explorar altres significats relacionats amb l'àngel com ara l'animalitat i l'androgínia. Efectivament, basant-se en Carme Arnau i Joaquim Molas, Carles Cortés (1995, p. 78) indica que l'àngel suposaria «una evolució lògica del referent animal». En concret, es refereix als animals que, com el gat d'*Aloma*, acompanyen els personatges humans; al meu entendre, no sols els acompanyen, sinó que, com he explicat abans amb referència a «Una fulla de gerani blanc», en realitat funcionen com el seu doble. Tant la dualitat com la metamorfosi, recordem-ho, són mecanismes per a transformar-se en un altre ésser, per a fondre's amb l'alteritat, en aquest cas, teriomorfa. Cortés (ibídem) també remarca el significat espiritual i religiós de l'àngel, que, segons ell, expressa el «desig constant d'immortalitat, de perennitat davant el pas del temps». Aquest investigador argüeix que els àngels rodoredians, d'acord amb la classificació convencional d'aquestes criatures religioses, serien guardians o guaites. D'altra banda, explica que l'àngel de «Semblava de seda» té un caràcter femení, ja que, segons les descripcions de la narració, s'equipara a l'arcàngel Gabriel, encarregat de les anunciacions, que tradicionalment s'ha representat amb faccions de dona. Cal tenir en compte, com també assenyalava aquest estudiós, que la feminitat del relat està manifestada no sols en la protagonista, sinó també en l'androgínia de l'àngel i en la presència

de la lluna, ja que l'acció transcorre de nit i el satèl·lit és un símbol igualment femení, com tindrem ocasió de comprovar en l'apartat següent.

Així doncs, l'àngel és una criatura andrògina que no exerceix realment un rol paternal o maternal de protecció d'algú que se sent desvalgut, com ara la Cecília Ce o bé la protagonista de «Semblava de seda», desolada arran del traspàs del seu estimat. En el fons, l'àngel encarna un amor idealitzat; potser això s'observa millor en el conte. El personatge busca alguna figura tangible, però, com indicava al començament, rebutja la simple imatge lúgubre que es dibuixa a la paret de casa i prefereix una tomba qualsevol del cementiri que li serveix de lloc de culte, que són espais on contactar amb la divinitat o els difunts; a més, la protagonista toca la tomba «per fer-me-la meva». En definitiva, a més d'il·lustrar el seu afany de possessió o d'apropiació de l'indret, prefereix allò físic al que és merament representacional; per això s'acaronen i es besen els retrats dels éssers estimats o de sants: la visió és adoració, mentre que el tacte significa afecte. La dona protagonista de «Semblava de seda» cerca desesperadament qualsevol substitut del seu objecte d'amor perdut, pel qual sent una irreprimible melancolia; com que no pot anar a visitar-ne la tomba a l'indret on la família l'ha enterrat perquè és massa lluny, primer s'aferra al rostre fantasmagòric dibuixat a la paret, després al nínxol d'una altra persona al cementiri i, finalment, a l'àngel que li farà l'abraçada que tant necessita per a mitigar el seu profund desconhort.

En certa mesura, l'àngel i les seues ales de seda qüestionen la diferència entre carn i esperit, el règim visual que només permet adorar coses o éssers i el règim hàptic o tàctil, que afavoreix el contacte, la fusió i el contagi. Una estudiosa del cinema, Laura Marks, ho expressa en aquests termes: «haptic visibility does imply a critique of mastery, the mastery implicit in optical visibility» (2000, p. 184).²⁵ Encara que el seu objecte d'estudi siga el cinema, aquestes reflexions permeten comprendre perfectament l'anhel del personatge de Rodoreda de tenir un contacte físic amb el seu estimat més enllà de la mort. En aquest sentit, l'àngel, l'esperit, l'ànima o la divinitat equivaldrien a allò que, en tot cas, es pot veure —venerar—, però no tocar. A *Touching Feeling*, una obra dedicada precisament al sentit del tacte i l'afectivitat, Eve K. Sedgwick (2003, p. 14) afirma:

Even more immediately than other perceptual systems, it seems, the sense of touch makes nonsense out of any dualistic understanding of agency and

25. Tant a *The Skin of the Film* (2000) com a *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media* (2002), Marks analitza l'experiència sensorial tàctil en el cinema, diferenciant entre visualitat òptica —«optic visibility»— i visualitat hàptica —«haptic visibility». Marks es refereix a un tipus de cinema que reproduïx una impressió palpable i en el qual la vista esdevé un òrgan del tacte, ja que afavoreix una forma de mirar que, en certa mesura, acarona la superfície, tant pel caràcter granulós de la imatge com pels primers plans de rostres o mans i les escenes de contactes físics.

passivity; to touch is always already to reach out, to fondle, to heft, to tap, or to enfold, and always also to understand other people or natural forces as having effectually done so before oneself, if only in the making of the textured object.

En altres paraules, l'autora considera que el tacte elimina el binomi entre capacitat d'actuació i passivitat, que es correspon, en el fons, amb la supressió de la diferència entre subjecte i objecte i, per tant, òbviament, entre masculinitat i feminitat. Sedgwick també destaca la vàlua sentimental que tenen els objectes, que toquem per a reconèixer-los i establir-hi un vincle. També posseir: qui posseeix l'objecte el pot tocar; altrament, només el pot observar.²⁶ En general, tal com suggereix el títol del seu assaig, tocar, acariciar, sospesar o teclejar o accions més violentes com colpejar expressen sentiments d'amor o, al contrari, d'odi. No obstant això, la textura dels objectes, matisa Sedgwick —que es basa en un altre autor, Renu Bora—, no sols es relaciona amb el sentit del tacte, sinó també amb els altres: l'oïda —per això, la seda *cruix*—, òbviament la vista —la seda *resplendeix*—, l'olfacte —l'olor de la seda, els teixits planxats— i el tacte —la suavitat; sols el gust roman-dria fora d'aquesta allau de sensacions. Al capdavant, l'àngel és, en el conte, una criatura carnal que la protagonista percep no sols a través de la fe, sinó també mitjançant els sentits.

Sedgwick (2003, p. 17) indica que hi ha una intimitat particular entre textures i emocions; en efecte, l'abraçada entre la dona i l'àngel afavoreix el contacte cutani, corporal, que, sumat a la textura de les ales, expressa els sentiments d'enyorança, soledat, desesperació i nostàlgia per l'amor desaparegut que experimenta l'heroïna de la narració. No es pot ignorar, així mateix, que el tacte i l'afectivitat remetent a l'amor en totes les seues formes, però també al desig eròtic i el contacte sexual. A més, com destaca Constance Classen (2012, p. xvi), el contacte a través dels sentits, l'experiència sensorial, s'erigeix com una alternativa a la comunicació lingüística —i, per tant, cognitiva, racional— entre els individus. En definitiva, el tacte exerceix un paper cabdal en els estudis afectius, que tracten de superar la concepció dels cossos com a entitats autònomes i hermètiques per impulsar noves perspectives que posen èmfasi en la intercorporalitat i la transsubjectivitat. El tacte té a veure no sols amb el retorn a la materialitat —en oposició als paradigmes d'allò mental i racional—, sinó també amb l'obertura a l'alteritat (Kinnunen i Kalehmainen, 2019, p. 35). Així, el trauma de la protagonista té a veure també amb la pèrdua del cos de l'estimat, a qui ja no pot tocar, sinó sols veure'n la cara retratada a la paret, i, presa per un fort anhel, converteix l'àngel, que és una criatura etèria, en un cos palpable.

26. Aquesta idea també mostra el lligam existent entre el tacte i el fetitxisme dels objectes; a «Semblava de seda», però, aquest punt de vista és irrellevant, precisament al contrari d'«Una fulla de gerani blanc», tal com ja hem comprovat.

Pel que fa als aspectes relatius al gènere i la sexualitat, fins al segle XIX, la representació artística dels àngels és predominantment la d'uns éssers asexuals, andrògins o masculins (Grubb, 1995, p. 7). Si lliguem l'androgínia a la textura, al tacte, la seda remet a un món femení de teixits, a l'ofici de modista que exerceixen alguns personatges femenins com la protagonista de «Fil a l'agulla» —*Vint-i-dos contes*—, o a l'espai de la botiga de vetesifils que apareix en «Amor» —*La meva Cristina i altres contes*. El món de la moda és absolutament sensual, un univers de textures, teixits, flaires, colors i formes. Com destacava abans, la creativitat de la costura és equiparable a la labor literària i, de fet, l'arrel etimològica de *textura*, *teixit* i *text* és la mateixa. Com sabem, Rodoreda va cosir per a sobreviure durant l'exili a França. D'altra banda, la representació artística de l'àngel fa palesa l'androgínia d'aquestes criatures divines. La pintura de l'època victoriana, en canvi, els associa clarament al gènere femení, representat per l'arquetip literari de l'àngel de la llar, símbol de l'esposa idealitzada, virginal i bondadosa.

La Cecília es compra tota una col·lecció d'àngels de diferents formats que repliquen la seua cort d'amants, però en aquest cas andrògins, amorosos i inofensius; l'àngel, com després comentaré, és l'antagonista del sàdic destructor. A *Quanta, quanta guerra...*, Adrià Guinart, el protagonista, s'assimila també a la figura d'un àngel i, com ressaltava en la introducció a aquest treball, contrasta amb el personatge masculinitzat d'Eva. Fins i tot quan està representat en forma de talla, una túnica vaporosa li cobreix el cos i dificulta concebre'l com a dona o home; els cabells llargs i l'absència de pèl facial —al contrari que Jesucrist o alguns sants—, és a dir, la manca de marques de gènere, en reforça l'ambigüitat sexual. Igual que els àngels de *Mirall trencat*, el de «Semblava de seda» bàsicament es redueix a una figura alada totalment indeterminada: «Els àngels no tenien cara, no tenien peus, no tenien cos. Eren ales amb una ànima vaporosa com una boira enmig de tanta ploma d'amor» (Rodoreda, 1980, p. 406). Cal subratllar en aquesta descripció la naturalesa dual de l'àngel, que oscil·la entre la immaterialitat —«ànima vaporosa»— i la carnalitat —«ploma d'amor».

L'àngel, personificació de la bondat humana oposada a la maldat i la crueltat, és el revers de l'home sàdic que apareix a «Una fulla de gerani blanc». Enfront de la violència del depredador, l'àngel encarna una figura protectora. Precisament Terry Eagleton reflexiona sobre l'oposició entre angèlic i demoníac en l'assaig titulat *On Evil* (2010). El crític parteix de la idea del novel·lista Milan Kundera segons la qual el terme *angèlic* fa referència a ideals vacus i grandiloqüents i a discursos idealistes plens de clixés ampul·losos, mentre que el seu antònim expressa una burla sobre precisament el contrari, la manca de sentit de tot allò que té a veure amb l'humà (Eagleton, 2010, p. 74). La natura angèlica es relaciona amb l'ascetisme i la plenitud del significat, mentre que la diabòlica té a veure amb el nihilisme; els uns són idealistes i els altres, burletes i cíncics. Aquesta visió sobre el binomi

àngel-dimoni no s'ajusta del tot al conte de Rodoreda. Si bé és cert que simbolitza l'esperit del seu estimat o, més aviat, un amor idealitzat, en canvi l'àngel és una criatura sensual, amb ales de seda que cruixen, més carnal que espiritual. La relació entre els dos es fonamenta en la visió i el tacte i, per tant, és un ésser força sensual. Potser, en tot cas, hi podem observar una certa atracció mòrbida per la mort, si considerem l'àngel un missatger fúnebre. És possible, igualment, que la vida de la protagonista perda tot el seu significat arran de la defunció de l'estimat i que l'àngel, la tomba i el cementiri siguin una forma d'aferrar-s'hi per fugir del buit total en què ha quedat sumida. El caràcter ambivalent sensual-ideal, carn-esperit, ordre-caos, significat-buidor és present, segons Eagleton, en la figura mateixa de Satanàs, que és un àngel convertit en dimoni que representa, d'aquesta manera, una naturalesa religiosa dual.

D'altra banda, l'arquetip femení de l'àngel de la llar característic de la literatura del segle XIX encarna una figura beatífica i innocent associada als valors maternals de dolçor, abnegació i sacrifici, d'acord amb una mentalitat patriarcal burgesa. La concepció de la dona com un àngel en realitat amaga una operació d'infantilització, de transformació en un ésser asexual i candorós que no escapa a interpretacions més perverses. El protagonista masculí d'«Un ramat de bens de tots colors» descriu la seua dona com un àngel, igual que les criatures. Igualment, la Balbina, la protagonista d'«Una fulla de gerani blanc», turmentada pel seu marit fins que mor, apareix en la sàdica imaginació d'ell transfigurada en un dels àngels que ell mateix esculpeix per a les tombes que li encarreguen al taller de marbre:

[...] la Balbina aviat seria només ossos, que tot el vestit nou, de color de rosa, que li havia posat per enterrar-la i que ella s'havia fet per enamorar en Cosme, no trigaria un any a estar ple d'ossos blancs de color de marbre d'àngel amb les ales esteses i els tirabuixons ben pentinats (Rodoreda, 1996, p. 247).

Per tant, resulta evident la condició femenina de l'àngel, el lligam amb els infants i també amb els animals, com veurem, tot manifestant, novament, el caràcter intercanviable de totes aquestes subjectivitats minoritàries, subalternes.

D'altra banda, l'àngel irromp en un espai ple d'ambigüitat, liminar, com és el cementiri. Anna M. Saludes el descriu com un espai on precisament se superen les fronteres:

La tenacitat de la protagonista supera les fronteres socials, els conflictes, els compromisos amb les estructures econòmiques, les exigències de les famílies i les relacions de classe. Els obstacles externs a la unió de dues ànimes bessones es fan evidents per un creïble lligam etern a través d'una prova: el passatge al regne d'Hades. En aquell territori fora del món, en el no-res, enlloc, on ningú no podrà separar mai més els amants (Saludes, 2003, p. 96-97).

De tota manera, en realitat, els dos amants —la protagonista i l'àngel, que és segons l'autora la seua encarnació— es troben al cementiri. L'àngel i el cementiri són elements característics de la ficció gòtica, al costat d'altres que han aparegut en els relats anteriors. Segons Saludes (2003, p. 89-90), el text palesa la influència d'alguns autors referents de la narrativa gòtica com ara Gérard de Nerval, Théophile Gautier, Guy de Maupassant o Henry James. L'ambientació tètrica o la necrofilia propis del gènere sorgeixen, en efecte, a «Semblava de seda» igual que en altres contes. De fet, la narradora-protagonista descriu el lloc com el «cementiri de l'herba», que evoca un cementiri típic de la cultura anglosaxona, semblant a un parc o jardí amb les làpides i panteons, si bé aclimatat al paisatge mediterrani perquè la narradora també es refereix a la presència d'atzavares. L'androgínia de l'àngel i el caràcter fronterer del cementiri intensifiquen l'ambivalència que envolta l'atmosfera onírica d'aquest conte, introduint-hi precisament connotacions *queer*. Per a Saludes (2003, p. 102), «Semblava de seda» constitueix una «allegoria del dubte».

Segons Michel Foucault (2010, p. 21), el cementiri és un exemple d'heterotopia, contraespai, espai diferent o utopia situada, un indret fora de tots els indrets; per tant, constitueix un espai d'alteritat. També són heterotopies els jardins, els asils, els bordells o les presons. Foucault en classifica diferents tipus segons la funció que compleixen: hi ha les heterotopies biològiques —desaparegudes pràcticament; per exemple, els col·legis per a nens o el servei militar— i les de desviació —reservades als individus amb un comportament marginal, com ara les institucions psiquiàtriques, les presons o fins i tot els geriàtrics, si considerem la vellesa com una desviació biològica, és a dir, una degeneració. El cementiri, al seu torn, constitueix l'heterotopia per antonomàsia, ja que representa l'alteritat espacial absoluta, l'*altre* lloc, el lloc de la no-vida, el no-res, el no-lloc. De fet, l'heroïna del conte afirma que es queda literalment «enlloc» al final, quan l'àngel l'abraça. Si bé a l'edat mitjana els cementiris s'ubicaven dins de les ciutats, al costat de l'església, més tard els van desplaçar extramurs, a l'extraradi, encara que una expansió urbana gran pot haver-los recol·locat, actualment, dins del nucli urbà. Paradoxalment, explica Foucault, els cementiris cobren rellevància a mesura que la societat es torna atea i el cadàver s'individualitza i es diposita en nínxols i sepulcres separats, i deixa enrere els ossaris on anaven a raure tots els esquelets barrejats. Atès el seu caràcter liminar o fronterer, el cementiri és un espai molt present en la literatura fantàstica i la ficció gòtica, que elimina les barreres entre les dicotomies en què es fonamenta la noció convencional de realitat.

Precisament el final del conte «Semblava de seda» proporciona un exemple perfecte d'aquesta ambigüïtat derivada de la supressió de límits: «L'àngel, que devia endevinar-ho, em va embolcar amb les seves ales, sense estrènyer, i jo, més morta que viva, les vaig tocar per trobar la seda i em vaig quedar allí dins per sempre. Com si no fos enlloc. Empresonada...» (Rodoreda, 1996, p. 335). D'acord

amb aquest passatge, la protagonista és viva o morta? És al cementiri o no és enlloc? Al món terrenal o al més enllà? L'àngel la té atrapada o la protegeix? De fet, potser l'interrogant més inquietant de tots és el que es formula Anna M. Saludes (2003, p. 110) en el seu estudi sobre el relat: «[...] de quin lloc, ens arriba el seu monòleg. És morta? Parla des del Més Enllà? S'ha tornat immortal? O bé encara està somiant? Les preguntes queden sense resposta». Al capdavant, si Rodoreda transgredeix la frontera entre animal i humà o home i dona en altres contes, en aquest relat subverteix l'oposició entre vida i mort. No és l'únic narrador fantasma de la narrativa rodorediana; sense anar més lluny, no resulta clar si el narrador-protagonista d'«Una fulla de gerani blanc» és mort o viu. La indeterminació en què se situa aquesta història i d'altres pot tenir a veure amb la dislocació pròpia de l'individu minoritari, marginal, com a dona, catalana i persona exiliada que va ser Mercè Rodoreda. Precisament el que proposa la filosofia afirmativa de Deleuze i Guattari o de Braidotti és negar el caràcter dramàtic d'aquesta desorientació o desplaçament per concebre-la com una possibilitat de moure's entre diferents posicions, de fluir i de mutar.

Les heterotopies estan associades, així mateix, a les heterocronies; per això, els cementiris són l'indret d'un temps que ja no transcorre, d'un temps acumulat o de l'eternitat, com també ho són els museus i les biblioteques. Es tracta, doncs, de no-llocs vinculats a un no-temps. Una altra idea característica de l'heterotopia que resulta significativa per a comprendre «Semblava de seda» és l'obertura: tothom hi pot entrar, però, una vegada dintre, l'individu s'adona que és una il·lusió i que no ha entrat enlloc (Foucault, 2010, p. 28). Finalment, el cementiri, com a heterotopia, és un territori on l'individu és i no és, la qual cosa ens remet a la indeterminació pròpia dels relats fantàstics i gòtics que comentàvem abans. El cementiri constitueix l'«altra ciutat», edificada a imitació de «la ciutat», amb carrers, cases familiars —els panteons— on viuen els parents; en definitiva, un doble espacial. Per tant, som novament davant una narrativa que no proporciona significats monolítics ni homogenis, sinó perspectives múltiples i diverses, ambivalents, imprecises, que s'oposen al sentit inequívoc i unívoc que imposa el poder. Contra el sentit únic i la identitat anquilosada, l'escriptora planteja duplicitats o multiplicitats i identitats mutables que permeten reinventar-se constantment.

Per a finalitzar, abans deia que una altra possibilitat interpretativa sobre l'àngel és tenir en compte les representacions artístiques que, al llarg de la història, l'han concebut com una mena d'híbrid entre humà i animal. Les cultures antigues han representat éssers alats que en la Bíblia s'anomenen àngels, però que en altres religions han encarnat deïtats diferents, com la Victòria romana. En aquest sentit, l'àngel seria el resultat d'una combinació entre humà i ocell. Els híbrids deriven d'una metamorfosi que dona lloc no a un ésser pur, sinó mixt, heterogeni, empeltat, intermedi. La salamandra del conte homònim no és un amfibi, sinó una amal-

gama dona-amfibi; el peix d'«El riu i la barca» continua sent un home després de la transformació; Felip de Bearn esdevé un home-infant-nina. De manera anàloga, l'àngel és un infant-ocell, sense distinció de gènere masculí o femení ni tampoc humà i animal, diví o mortal, matèria o esperit. A més a més, Carme Arnau (1990) explica que l'àngel s'associa als insectes com les papallones i les abelles que apareixen en *La mort i la primavera*, ja que es tracta d'éssers alats vinculats a l'aire, un dels elements naturals. La papallona simbolitza l'ànima i l'àngel és el seu correlat religiós i espiritual.

Al cap i a la fi, l'àngel concentra l'essència del punt de vista minoritari rodo-redià: una figura dual o múltiple que suggereix la fusió de diferències entre passat i futur, matèria i esperit, home i dona, adult i infant, humà i ocell, visual i tàctil, adoració i contacte, espiritualitat i erotisme, vida i mort.

3.5. EL LLUNÀTIC: «EL SENYOR I LA LLUNA» I «COP DE LLUNA»

Elizabeth Rhodes (1994, p. 173) afirma, en relació amb la protagonista de «La salamandra», que els amfibis —i les aranyes— es caracteritzen, com tots els animals lunars, per períodes d'aparició i desaparició, creació i destrucció; per aquest motiu, estan associats a la resurrecció. La lluna simbolitza la feminitat, que està vinculada al color blanc —emblema de la virginitat— i al temps cíclic —oposat al temps lineal. A més, hi ha nombroses deesses lunars en multitud de religions —Isis, Àrtemis, Diana, Hècate, Ixtar—, la qual cosa dona compte de la importància que té aquest satèl·lit en la història de la humanitat.²⁷ Així mateix, es considera un símbol femení perquè la llum que irradia no és pròpia, sinó un reflex del sol; per tant, representa la dependència de la força masculina, la subordinació i la inferioritat. Òbviament, es tracta d'una visió pejorativa de la dependència, que també pot estar associada a l'empatia, la cura, l'atenció, la connexió i la solidaritat amb els altres, si bé és cert que tots aquests valors són també tradicionalment femenins.

La lluna cobra protagonisme en dos contes de Mercè Rodoreda: «El senyor i la lluna» —dins del recull *La meva Cristina i altres contes*— és un relat amb un significat alegòric molt més ric i complex que «Cop de lluna» —inclòs en *Vint-i-dos contes*. El primer abunda en imatges líriques i metàfores relatives a la blancor que el narrador empra per a descriure el satèl·lit: «[...] les muntanyes de la farina i les muntanyes nevades, que també n'hi ha, els prats de les gardènies sense fulla verda i els grans estanys de llet, amb els cignes adormits; les esteses dels llençols de la bugada...» (Rodoreda, 1996, p. 233). Per tant, la vinculació amb aquest cos celeste feminitza el personatge masculí, com hem vist que ocorre en altres relats: «Era

27. En les cultures semítiques, però, curiosament la lluna és de sexe masculí i el sol, de naturalesa femenina (Chevalier i Gheerbrant, 1995, p. 660).

un home ja vell, molt alt, prim i amb uns peus com barques. Begut de galta, amb els ulls petits i enfonsats, els llavis tendres, molt estrany, com els llavis d'una boca femenina i jove» (Rodoreda, 1996, p. 233). Cal remarcar també l'adjectiu «estrany», que reforça el caràcter androgin, *queer* —un dels significats d'aquest concepte en anglès. A més a més, com que la lluna és un satèl·lit nocturn, s'associa al subconscient, la imaginació i la màgia; per contra, el sol significa raó i objectivitat; aquestes qualitats també es vinculen a la feminitat i a la masculinitat, respectivament.

Així doncs, la història se situa en un cert estat d'inconsciència que suggereix un viatge a l'interior, metafòric. De fet, insinua que el que ha viatjat a la lluna ha sigut una mena de doble seu. Com també he comentat anteriorment, la duplicitat qüestiona, en termes generals, les versions úniques dels fets i afavoreix la diversitat de perspectives. Si el tòpic del doble en la literatura fantàstica s'ha interpretat com l'existència d'una subjectivitat oculta enfront d'un «jo» públic, en el fons el doble també es pot concebre com l'amalgama de facetes, versions o identitats que componen l'individu i que, així mateix, com suggereix la metamorfosi, poden canviar perquè estem immersos en un procés constant de reinvençió. D'altra banda, com que la lluna representa la feminitat, el significat allegòric del viatge podria insinuar tant una incursió en la naturalesa femenina del personatge com un retorn a l'úter matern que simbolitza la balena a «La meva Cristina». De fet, com que també està lligada a la nit, la psique i el subconscient, el llunàtic no seria tant un pertorbat com algú que entra en contacte amb els seus pensaments i desitjos reprimits, els seus fantasmes, somnis i fantasies; així, en un home, pot tractar-se perfectament de la seua part femenina, que, a més, es pot identificar amb la mare.

El personatge conta al narrador la història dels seus viatges a la lluna cada nit; primer, recorrent un raig lunar que travessa el jardí de sa casa i, més tard, a través d'una xarxa intricada de fils invisibles que broten d'una mena de llavors que cauen del satèl·lit i s'enlairen o bé d'altres fils que en pengen. Igual que a «Una fulla de gerani blanc», el somni justifica el caràcter irreal i oníric dels fets, la frontera difusa entre realitat i fantasia que dota d'ambigüitat les històries i que, com comentava en el cas d'«El riu i la barca», al capdavant, posa en dubte les representacions culturals, les narratives, els discursos i els significats convencionals que modelen allò que es considera «la realitat». A «El senyor i la lluna», el personatge afirma que somia «despert» i, a més, puntualitza al narrador de la història que tant li fa si s'ho creu com si no. Cap a la fi del conte, també indica que no està segur de si vertaderament ha estat a la lluna, insistint així en el fet que la veritat de les coses, la realitat, és un relat. Si «La sala de les nines» fa servir la carta trobada com un recurs de metaficció, en aquest cas és el mateix protagonista qui adverteix que el seu relat pot ser o no veritat, tant hi fa. Al cap i a la fi, la literatura gòtica qüestiona, entre moltes altres dicotomies, les de veritat/artifici, fets/ficció o realitat/invençió.

Al cap d'un temps, els fils que s'havien ajuntat formant la xemeneia es trenquen i el raig de claror s'esfuma. La interrupció dels viatges sumeix el personatge en la desesperació. Finalment, el raig reapareix i pot tornar a la lluna, però el camí que dibuixa la llum el condueix a un precipici negre que li impedeix avançar. El personatge pensa que el precipici és probablement la mort: «I tot d'una vaig arribar on, ara que hi penso sense il·lusions, em sembla que és allà on tots, un dia o altre...» (Rodoreda, 1996, p. 235). De fet, al final de la narració, confessa que dintre seu «[...] no hi ha res. Només les coses tristes que hi ha a dintre de tothom. Sí. Només les coses tristes que se't queden a dintre estirades i planes com els morts a dintre de la terra... Cementiris i cementiris...» (Rodoreda, 1996, p. 236). El relat insinua, doncs, que els viatges a la lluna han sigut travessies al més enllà, és a dir, a la mort, o bé que el fet de revelar el seu «secret» l'ha deixat buit. La blancor extrema de la cara i el cos, a banda de la vellesa de l'home, corroboraria aquesta idea segons la qual el personatge experimenta la vivència de la mort. No obstant això, a més a més de representar la feminitat, la lluna és un símbol dual que també simbolitza la mort i la resurrecció, és a dir, el temps cíclic de la natura, compost per fases successives i regulars, igual que els períodes de fecunditat de les dones i dels animals femelles. Els diferents viatges del protagonista al satèl·lit afavoreixen la repetició, la recurrència del temps natural associat a la lluna i, en última instància, representen la reproducció i la maternitat. Igual que el món subterrani, la lluna és el lloc on es produeix el pas de la vida a la mort i, en sentit invers, de la mort a la vida. En definitiva, igual que en altres contes, Rodoreda destaca la naturalesa híbrida i dual que, com la lluna, uneix els contraris.

Els viatges lunars del personatge són un «secret» que fa «riure» el protagonista, perquè se sent un privilegiat en possessió d'una informació que la resta desconeix, o bé un afortunat que gaudeix d'un honor. Per això, en general, tot el conte constitueix una confessió que, de fet, elimina el secret: «i si he explicat la meua felicitat antiga ha estat potser perquè necessitava fer-me una mica més de mal, però sobretot per acabar de matar el meu secret, perquè un secret explicat és un secret mort» (Rodoreda, 1996, p. 235). Igual que a «La sala de les nines» i a «Una fulla de gerani blanc», el secret és un tòpic literari de la ficció gòtica, que expressa diferents aspectes relacionats amb la identitat: la transgressió, el doble, el sinistre, el que està reprimat o les aparicions (Wieckowska, 2012). El secret està relacionat amb la identitat personal i sovint es localitza en un recipient hermètic que custodiat el protagonista de l'obra: un armari, un bagul, una urna o una cambra. Els documents que contenen un secret s'oculten perquè revelen una informació vetada o tabú que cal deixar al marge del relat oficial de la història d'un individu, d'una família o d'una població i, així, ajustar-se als paràmetres de normalitat imperants. Aquesta informació desconeguda només en possessió d'un individu fa referència a un enigma, un coneixement prohibit o un tabú. El coneixement prohibit és una prerrogativa

del poder masculí opressor i saber-lo està castigat amb la mort. De fet, l'autoritat masculina es fonamenta en el secret inaccessible, sovint vinculat a un passat vergonyós que manifesta les febleses d'un home. Mitjançant el secret, l'home pot conservar el seu misticisme i el seu poder. La literatura gòtica precisament mostra una identitat masculina víctima de l'ansietat que li causa un conflicte interior. Des d'aquest punt de vista, una vegada revelat el secret a través de la confessió, el protagonista perd el seu poder i el seu misticisme i, per tant, la seua masculinitat es veu debilitada. Si recordem les paraules anteriors del personatge, afirma que «necessitava fer-me una mica més de mal», una declaració que revela una personalitat masoquista, la qual cosa intensifica encara més la feminitat del personatge; recordem que el sadisme, per contra, està lligat a la masculinitat.

Al cap i a la fi, en aquest conte, igual que a «La sala de les nines», Rodoreda insinua la fusió dels gèneres, l'androgínia, a través del simbolisme lunar. Com hem vist, es tracta d'un home amb atributs físics femenins —la boca— i masculins —l'alçada, els peus—, marcat pel temps cíclic lunar de la reproducció, la sexualitat femenina —la menstruació— i la maternitat. El caràcter multiforme i canviant de la lluna, que suggereix igualment la fluïdesa, la transitorietat, la metamorfosi i el canvi propis de les subjectivitats nòmades i *queer*, contrasta amb la rigidesa de les identitats homogènies i rígides. El protagonista d'«El senyor i la lluna» es torna un home «llunàtic», és a dir, permeable a l'influx del satèl·lit, i combina qualitats masculines i femenines. Es tracta d'un individu solitari, fadrí i que posseeix un cert aire de *dandy*: és presumit —es vesteix amb pantalons ratllats, botines, barret i mocador al butxacó—, molt net i endreçat, pertany a la petita burgesia —era botiguer i, en jubilar-se, se'n va a viure a una torre, és a dir, una casa típicament barcelonina amb jardí— i es caracteritza per uns hàbits extravagants: es passeja mudat pel jardí i pren banys de lluna tot nu; en definitiva, no reuneix les qualitats típiques de la masculinitat tradicional, sinó que resulta més aviat un individu afectat. En altres paraules, és un excèntric que s'uneix a la llarga galeria de personatges rodoredians dislocats, desplaçats, situats als marges, invisibles. El desenllaç de la història —la impossibilitat de viatjar més vegades a la lluna— sumeix el personatge en la tristesa més absoluta i, de fet, se sent com si estigués buit i mort.

L'home havia treballat per a ajuntar els fils que penjaven de la lluna i els que havien brotat de les lleties que també n'havien caigut, és a dir, havia aconseguit unir els dos mons superant, així, un altre binomi —el món celestial i el terrenal— o afavorint la connexió i la comunicació en comptes de la separació i l'isolament. Al final, però, els fils es trenquen i ja només se li ofereix l'oportunitat d'anar una vegada més a la lluna a través del camí que traça el raig lunar. Per tant, es trenca el lligam entre diferents plans simbòlics: el conscient i el subconscient, la realitat i el somni, la filiació i la maternitat, la masculinitat i la feminitat. La mort significa precisament aquesta ruptura entre tots aquells parells complementaris que confi-

guren la persona. L'embull de fils remet a la idea de rizoma de Deleuze i Guattari, que aquests pensadors contraposen al model jeràrquic i arborescent. El rizoma està associat a les formes entortolligades i tortuoses que no segueixen una direcció concreta i que es diversifiquen en múltiples trajectòries. El trencament dels fils que uneixen el jardí del protagonista i la lluna suggereix la supressió del camí recte que porta d'una categoria inferior a una altra de superior, literalment i simbòlicament: de la terra al cel, de dalt a baix, de la humanitat a la divinitat. L'eliminació d'aquesta via impedeix la connexió, l'experimentació i el nou inici que s'havia plantejat al personatge (Deleuze i Guattari, 2015, p. 5-12); en altres paraules, la possibilitat de reinventar-se.

Si «El senyor i la lluna» està protagonitzat només per un personatge —a més de l'oient o narratori a qui relata la història—, «Cop de lluna», un altre relat de línies gòtiques, reflecteix la influència màgica del satèl·lit en una parella d'homes, Michel i Pere. Mentre que la transformació que propicia la lluna en el primer cas és literal —el protagonista esdevé una mena de selenita amb la pell blanca, com si estigués cremada i plena de forats—, en l'altre relat l'influx lunar fa embogir un dels personatges, Pere, un noi català. El relat conta la història d'aquest jove que la policia francesa envia a treballar a la masia d'un home francès ja vell, Michel, que viu amb un gos, Marcel, a més de la resta d'animals de granja que té: conills, oques, gallines, cavalls. Encara que no hi ha cap referència històrica concreta, hem d'entendre que Pere és un refugiament de la Guerra Civil espanyola —esmenta un amic seu que ha mort a la batalla de l'Ebre— i que la masia se situa al sud de França. El noi és silenciós i el vell, desconfiat i manaire, aprofita qualsevol ocasió per vigilar-lo i renyar-lo, com si fos de la seua propietat i no un treballador. Michel posseeix el valor màxim del treball, que en una societat conservadora constitueix un dels trets definitoris més importants de la masculinitat. L'home és el nodridor i proveïdor de la família —*breadwinner*—, funció que li atorga el control sobre la resta de membres, esposa i fills, que li deuen respecte i obediència per aquest motiu. Així, perdre la feina i estar a l'atur comporta la pèrdua també del privilegi de dirigir la família, la qual cosa mina el poder masculí. Per això, Michel es comporta amb Pere com si fos un esclau; encara que no té família —la dona ha mort i no té fills—, la seua moral continua sent la d'un *pater familias* autoritari que basa el seu dret en la funció laboral i proveïdora. Michel exerceix el control no sols a partir d'una situació de privilegi inicial —és un home gran, té bens materials, viu en un país en temps de pau—, sinó mitjançant la vigilància i les ordres. Per contra, Pere esdevé una figura emasculada, no en termes específicament sexuals —com l'Antoni de *La plaça del Diamant*—, sinó precisament per la pèrdua de l'estatus laboral, social i fins i tot polític; en altres paraules, representa una masculinitat inferior, la de l'exiliat o immigrant:

I define emasculation as a transitional or more permanent social position by which certain men perform devalued forms of masculinity. These men are oppressed by structurally more powerful men, who relegate them to inferior locations among the hierarchies of masculinities. These less powerful men experience a loss of manhood and even a crisis in their identity as men. Emasculation is always contested and refers to particular contexts and social relations. In other words, emasculation is not a fixed position or identity, but rather is a lived experience defined by tensions and struggles and always in relation to other men and women (Vasquez del Aguila, 2014, p. 136).

En efecte, Pere és un exiliat de guerra, un desposseït, més jove, que es veu obligat a treballar en un país hostil a canvi de satisfer necessitats bàsiques: allotjament i menjar. En conseqüència, està oprimat per «homes més poderosos», com afirma Vasquez del Aguila, que el releguen a una posició subordinada, ni tan sols com a assalariat, sinó atorgant-li unes condicions pràcticament d'esclavatge. Així doncs, en aquest conte, Rodoreda no solament està interessada a explorar les connotacions simbòliques de la masculinitat i la feminitat com a «El senyor i la lluna», sinó que directament parla dels efectes concrets i tangibles que causa també una situació política —la guerra i l'exili— en la configuració de gènere, ja que les persones es converteixen en botí de guerra, en mercaderia, per als opressors i els privilegiats.²⁸ En definitiva, com sosté Vasquez del Aguila, a «Cop de lluna» la masculinitat s'equipara amb el domini sobre les dones i sobre altres homes i les relacions entre homes estan modelades per històries de poder i d'impotència; en aquest cas, és fàcil identificar els personatges amb aquestes dues posicions: si bé Michel ocupa una situació de poder, Pere es caracteritza per la debilitat.

El noi viu immers en un clima d'hostilitat generat a parts iguals pel vell i la naturalesa: «havia dormit com si fos un tronc de fusta, però li semblava que només havia dormit una meitat d'ell en un món d'ombres agitades mentre l'altra meitat contemplava aquell rectangle d'estrelles» (Rodoreda, 1996, p. 91). Una nit també es lleven per a fer una batuda, ja que Michel afirma que hi ha «forasters». Com que no troben ningú, els forasters romanen com una sospita, una presència espectral, com una de les «ombres agitades» dels somnis de Pere i els arbres que gemeguen «com una mar secreta». La mateixa nit que fan la batuda, quan tornen a soltar el gos que el vell havia tancat en una gàbia al celler, li conta un secret macabre: el taüt de fusta que hi ha conté el cos de la seua dona.

28. El conte també reflecteix, evidentment, les connotacions més simbòliques i rituals de la masculinitat. El vell exerceix la seua supremacia mitjançant la censura en el noi de comportaments que considera femenins, com raspallar-se les dents. És a dir, la higiene personal és una mostra de refinament que no pertoca en una cultura agrícola de treball i esforç intens ni s'adiu a la rudesia dels pagesos.

Li explica que havia fabricat dues caixes iguals i que, en morir la dona, se'n van endur una, plena de terra: «ella es va quedar a fer-me companyia, que bé prou que ho necessitava. Que la busquin!» (Rodoreda, 1996, p. 96). Si a «Una fulla de gerani blanc» és un gat negre la bèstia que representa la dona morta, en aquest cas es tracta d'un corb. Com Barbablava, el vell necrofilic guarda el cadàver de la seua esposa en una cambra sanguinolenta; la dona, per descomptat, és una possessió més, com la granja o l'or que custodia. En un altre passatge, Michel havia volgut que el noi matés un corb que apareix de sobte a la masia, però ell s'hi nega. Per tant, el vell té por de l'ocell, que personifica la mort o, més aviat, la dona. Confessa a Pere que al principi pensava que els corbs venien per la dona, però després es va convèncer que ho feien per ell. De fet, ja havia matat un altre corb que ara està penjat damunt del capçal del llit del noi. Resulta rellevant que els animals de pelatge o plomatge negre simbolitzen el mal presagi, la mort i, sobretot, la dona. Fixem-nos que, a més, tant a «Una fulla de gerani blanc» com a «Cop de lluna», la dona deambula lliure en forma de gat o vola també lliure en forma de corb. Es tracta, doncs, d'exemples de metamorfosis de personatges secundaris. A més, la dona, metamorfosada en animal de mal averany, amenaçador, torna per venjar-se de l'home en tots dos relats, un aspecte ja comentat a l'apartat 3.1.

Al final, Michel revela al noi que la casa està encantada: abans, quan la dona encara vivia, una flama blava apareixia al dormitori i ballava damunt del llit, davant seu. L'endemà ocorria alguna desgràcia a la masia; normalment moria un animal i, al final, també la dona. Flama primer i corbs més tard representen una mena de mal averany, d'amenaça o presència fantasmal que acudeix a empaitar el vell, des del seu punt de vista. Podria ser simplement producte de la por del personatge mateix, que tem que algú li robe els béns, concretament les monedes d'or que desa a la caixa on hi ha enterrada la dona i on ell també voldrà enterrar-se. Ho confessa al noi després de la nit que surten a fer la batuda, probablement a causa de la por que l'atenalla. De fet, li permet dormir en una màrfega als peus del seu llit. Tanmateix, l'endemà l'acusa d'haver-li furtat les monedes i dubta si avisar el Grup de Treballadors —l'entitat que li havia buscat la feina a la masia— perquè l'envien a un altre lloc adduint la bogeria del masover. Finalment, decideix quedar-se.

Després de la treva que el vell li havia concedit, torna a desconfiar-ne i a tractar-lo malament. Una nit, mentre bat la palla, el noi comença a sentir malestar, com si estigués malalt. A la claror de la lluna, Michel sembla una ombra fantasmal i Pere, pres de la ràbia, l'ataca amb la forca, però el vell para el cop amb el peu. No obstant això, les pues el fereixen. De sobte, s'havia adonat que Michel era el causant de la seua desgràcia, que li impedia gaudir de l'estiu, del cel, dels arbres i dels animals i, en definitiva, de la llibertat, aquella «cosa difícil de dir», però «meravellosa». El vell era una ombra, «fràgil», «com un mur que no el deixava arribar a la pau, al repòs» (Rodoreda, 1996, p. 101). Mentre intenta curar l'home, Pere s'excusa culpant la

lluna del rampell de ràbia que l'ha impulsat a l'atac. En canvi, l'altre considera que la causa és la casa encantada: «Em pensava que tu aguantaries més, però t'han caçat de pressa... Massa aviat. Potser la culpa és meva. T'he explicat massa coses. Però t'han ben encantat» (Rodoreda, 1996, p. 103). Supersticiós, pensa que són una mena d'esperits els que provoquen totes les desgràcies. Al capdavant, tant si es tracta d'una flama com dels corbs o d'un immigrant exiliat, l'important és que encarnen els temors del granger a allò desconegut, forà, aliè. En efecte, l'«altre» és aquell o allò que escapa a la comprensió i és vist com un perill. La desconfiança del vell envers el foraster fa que el culpe de tots els mals —la desaparició de diners, l'escopeta i els ous del galliner—, si bé arriba a dubtar, momentàniament, de la possibilitat de llegar-li la fortuna i la masia, davant l'absència de fills propis.

El paper de la lluna en la història és obvi: el conte insinua que fa embogir els personatges convertint-los en «llunàtics». Si bé és cert que el vell es comporta com un home recelós, autoritari i hostil, Pere també amaga instints agressius: a més d'intentar matar l'home que l'ha acollit —que el tracta vertaderament com un esclau— li venen ganes d'esclafar un pollet entre els dits als covadors. El text dona una explicació irracional a la inquietud del personatge en termes de «polpa misteriosa» que el captura i que es pot interpretar com l'influx pertorbador de la lluna. Pere pensa en la possibilitat de marxar de la masia, però dubta que algú l'espere enlloc i, de sobte, l'assalta una sensació de llibertat. El conte ofereix un final obert i ambigu: a banda d'aquesta sensació que experimenta el personatge de ser lliure treballant en un règim pràcticament d'esclavitud, sorgeix la imatge de la forca, l'instrument assassí, que Pere aparta per a arregar el boll. El desenllaç, en conseqüència, resulta totalment dramàtic: el noi es queda amb el vell perquè no té cap altre indret on acudir, és un exiliat en terra estrangera a expenses dels autòctons. Es veu obligat a acceptar una nova pàtria —on hi ha els diners i les riqueses que els oriünds protegeixen amb avarícia i zel— que l'esclavitzava i el torna violent per a defensar-se, ja que no pot tornar a casa. El conte, així, reflexiona sobre la ira que engendra l'agressivitat, la humiliació, la marginació i l'abús que pateixen les persones refugiades i exiliades; uns sentiments que, a més, s'afegeixen a l'enyor de la llar i al patiment que arrossegueu per la situació bèl·lica, la fam o la persecució als seus països.

En resum, com que «Cop de lluna» s'emmarca en un context de guerra i d'exili, el significat simbòlic esdevé més polític que a «El senyor i la lluna». Rodoreda utilitza tota una imatgeria gòtica —els corbs, la flama, el caràcter sinistre del vell, la polpa misteriosa, la nit— per a especular sobre la possessió i la despossessió, és a dir, sobre aquells que ho tenen tot i els que no tenen res. L'agressivitat dels personatges masculins recorda altres contes com «Una fulla de gerani blanc» o altres novel·les en què els homes fan servir la violència per a imposar-se. Si en el primer conte analitzat, l'embogiment que ocasiona la lluna reforça la feminitat del personatge, en aquest

segon potencia la fúria del vell i del xicot, que en el fons lluita per sobreviure en terra estrangera. Al final, tan sols la dona, metamorfosada en corb, reinventada o renascuda, aconsegueix escapar d'un règim de vigilància masculina, sospita i brutalitat. En comptes de fonamentar la seua relació en la cooperació, els dos homes esdevenen rivals que sempre estan a l'aguait, en un estat d'alarma permanent, esperant prendre el monopoli i el control. Per descomptat, aquest tipus de masculinitat és la causa i alhora la conseqüència precisament del període de bel·licisme intens en què s'emmarca aquest relat i, en general, l'obra de Mercè Rodoreda.

3.6. L'INFANT: «GALLINES DE GUINEA», «LA GALLINA», «UN RAMAT DE BENS DE TOTS COLORS» I «L'ELEFANT»

En el fons, no hi ha altre País que el de la infantesa.
(Roland BARTHES, *Incidents*)

En aquest apartat examine una sèrie de contes protagonitzats per homes adults infantilitzats —«Un ramat de bens de tots colors» i «L'elefant», inclosos en *La meva Cristina i altres contes*— o bé directament per un nen —com «Gallines de Guinea», de *Vint-i-dos contes*, i «La gallina», de *La meva Cristina i altres contes*. A aquests relats, s'hi hauria d'afegir «La sala de les nines», analitzat a l'apartat 3.2, ja que la infància exerceix un paper primordial en el Bearn adult, encara que la complexitat i la singularitat que el caracteritzen —l'ús d'una estètica gòtica, per exemple— recomanaven un tractament diferenciat.

En general, la innocència de l'infant contrasta amb el sadisme de l'adult, estudiat a l'apartat 3.1. A «Gallines de Guinea», Rodoreda suggereix que adonar-se de la crueltat del món forma part del procés de creixement de l'infant. El nen protagonista adquireix aquest aprenentatge en un espai quotidià, un mercat, on contempla, amb una barreja d'horror i admiració, com la mestressa de la parada de la carnisseria sacrifica les gallines. En aquest conte, per tant, Rodoreda equipara la infantesa amb la candidesa i la bondat, oposades a la maldat dels adults. El sacrifici està descrit amb profusió de detalls perquè, precisament, el sadisme consisteix a trobar delectació en el dolor aliè. Es tracta, al capdavant, d'una visió idealitzada de la infantesa que defineix tota la seua producció literària, vinculada també a un punt de vista minoritari com el de la dona, l'animal, els ancians o els homes femens, com tracte de demostrar al llarg del treball. De fet, les posicions de l'animal —en aquest cas, la gallina— i el nen són intercanviables, com la resta de posicions minoritàries i, d'alguna manera, l'infant experimenta el dolor de l'animal dessagnant-se o, si més no, hi empatitza. Aquesta empatia del nen es perd quan esdevé un home adult.

Empatia, recordem-ho, té el significat general d'identificació amb l'altre, de solidaritat, compartició, connexió. Més concretament, el terme està construït a partir de la paraula grega *pathos*, que vol dir 'afecció, patiment, sentiment, malaltia'. D'aquesta manera, ser empàtic significa compartir el dolor i, en general, qualsevol sentiment que experimenta l'altre; en altres paraules, l'individu introdueix en si mateix el que un altre sent. Es diferenciaria de la simpatia en el sentit que aquest vocable remet a la idea de compartir, d'experimentar amb algú. Tradicionalment, s'ha considerat que dones i infants són més empàtics que els homes, és a dir, que l'empatia és un atribut més propi de la feminitat i la puerícia.

Des del punt de vista dels estudis afectius, Brian Massumi i Laurent Berlant, dos dels referents teòrics d'aquesta aproximació crítica, consideren que els afectes suposen trobades entre cossos, subjectes, el món físic i el món social (Langlotz i Soltysik Monnet, 2014, p. 14). Els individus són relacionals i els afectes els lliguen els uns als altres, afecten i són afectats. Per a Sara Ahmed, una altra teòrica de l'afectivitat, les emocions no es troben en el subjecte o l'objecte, sinó que resulten del contacte entre els dos (Delgado, Fernández i Labanyi, 2016, p. 3). El contacte és una noció que ha aparegut abans en la lectura de «Semblava de seda» per a explicar precisament la importància de la corporalitat, dels sentits, dels afectes i de les relacions. Segons aquests autors, els sentiments i les emocions tenen a veure amb la manera com els altres ens afecten, ens toquen —de fet, en anglès, «to touch» vol dir 'tocar' i també 'commoure'. Són, en definitiva, fenòmens provocats per la fricció, el contagi i la fusió entre cossos. Mentre que la cultura burgesa relega els sentiments a l'esfera domèstica i íntima i la vincula a la feminitat i la infància, la psicoanàlisi fa de la repressió de les emocions un element constitutiu de la subjectivitat. A la darrereria del segle xx, sentiments, afectes i emocions cobren una renovada importància per a concebre la cultura, la política i la subjectivitat —sense oblidar, paral·lelament, l'explotació econòmica que en fa el règim neoliberal a través del discurs terapèutic d'autoajuda, la publicitat i les xarxes socials.

Tornant al conte, el nen protagonista s'identifica amb les aus que veu degollar al mercat, amb la víctima. El que resulta més interessant, però, respecte a l'equiparació de la víctima amb les gallines sacrificades, són les implicacions que desperta si es té en compte l'associació de l'animal amb la feminitat. La gallina s'ha identificat tradicionalment amb la dona, tal com corroboren expressions com ara «ser una lloca», és a dir, parlar molt i de manera estrident, o comportar-se una mare com una lloca amb els seus fills, equiparats amb els pollets. Per dir-ho directament, la víctima s'associa a la feminitat. Encara que pugua resultar una anàlisi aberrant, el conte posterior, «La gallina», encara fa més explícit aquest vincle entre dona i au, com després veurem. D'altra banda, quant al vincle que l'animalitat també estableix amb la infància, fixem-nos, per exemple, en la grandària de tots dos éssers. Tal com

suggereixen Deleuze i Guattari (1986, p. 37), el regne animal té a veure amb la petitesa i les coses imperceptibles; en definitiva, amb tot allò que és «molecular», un concepte que en la filosofia d'aquests autors alludeix al que és minoritari, fluid, diminut i s'oposa a la noció de molar, és a dir, majoritari, essencial, sedentari i gran; una idea que ja he abordat a l'apartat 3.4.

Curiosament, en el recull de contes posteriors apareix l'au de corral de nou. «La gallina» està narrat en primera persona directament per un vailet, que relata la curiosa translació de la figura de la mare a l'animal domèstic del títol que fa el pare. Resulta força interessant que novament un personatge femení es transforme en una bèstia o, si més no, crida poderosament l'atenció el paralelisme existent entre dona i gallina. Recordem que si la salamandra del conte homònim exemplifica una metamorfosi literal, ja hem vist que el gat negre d'«Una fulla de gerani blanc», encara que no és resultat d'una transformació en sentit estricte, simbolitza la Balbina, l'esposa torturada i finalment morta; aquesta dona híbrida, la dona-gat, reapareix a «Cop de lluna» en una altra versió, la dona-ocell, ja que els corbs que apareixen en el conte també apunten la presència espectral d'una altra esposa morta, la del granger protagonista de la història. En conseqüència, es tracta de personatges que muten literalment en altres éssers o bé s'hi desdoblen o hi estableixen un paralelisme simbòlic. L'important és la naturalesa híbrida, les duplicitats dels personatges, tant femenins com masculins, que manifesten la seua capacitat de reinvençió, si bé no sempre amb resultats reeixits, com potser «La sala de les nines» o «La salamandra». Aquestes transformacions no s'han de comprendre necessàriament des d'una perspectiva religiosa com una reencarnació, sinó que poden simbolitzar la renovació constant de la vida. Des d'una òptica feminista, es poden interpretar com una operació de connexió i solidaritat en contra de les identitats excloents i rígides pròpies de la masculinitat —o de qualsevol grup social dominant—, mentre que, en termes posthumanistes, mostren la desaparició del subjecte unitari i l'arribada del subjecte col·lectiu (Braidotti, 2020, p. 83). Fins i tot, una altra lectura des dels estudis animals ens permetria parlar de convergència d'espècies. En qualsevol cas, és obvi que Rodoreda aposta per identitats heterogènies capaces d'alliberar-se i renàixer.

En aquest conte, la reversibilitat de rols s'estén no sols a la gallina, sinó també a la barraca on viu la família, que el pare anomena «la lloca». Aquest personatge, doncs, equipara llar, gallina i muller a partir d'una sorprenent associació entre maternitat, uxoritat, feminitat, llar, aliment, escalfor, capacitat reproductiva i companyia. D'alguna manera, el galliner, el covador i la llar són espais equiparables i, a més a més, estan gestionats per la dona; gestionats, no presidits, perquè l'home continua representant el paper de *pater familias*. S'ha de destacar també l'ambient i els personatges marginals del conte, situat en un barri de barraques probablement

barceloní, igual que part de la història d'*El carrer de les camèlies*.²⁹ Fixem-nos també que la cultura urbana i burgesa desplaça al camp les bèsties domèstiques —els rucs, les gallines, els conills, els coloms—, que esdevenen un emblema de la ruralitat, el passat i allò primitiu.

Quan la dona mor, primer, el pare convida el fill a ocupar el lloc de la mare al llit matrimonial, però el xiquet té angoixa de dormir en el «sot» que el cos maternal ha deixat al matalàs després de tants anys d'ús. De tota manera, la funció femenina que sí que assumeix és preparar els menjars al pare. En conseqüència, la gallina substitueix la figura materna i fins i tot li diu pel nom d'ella: Matilde. El narrador explica que un dia intenta matar l'au tancant-la a la barraca amb el gat dintre, però finalment se'n surt. El conte acaba amb la manifestació del desconcert, la tristesa i la ràbia que l'actitud del pare genera en el fill. Tampoc és clar si el fet de viure en barraques i, per tant, pertànyer a l'estament més baix de la societat té alguna cosa a veure amb la concepció de la gallina com un membre més de la família, ja que en aquests àmbits la convivència entre humans i animals, igual que en el medi rural, és més estreta. És possible, també, que Rodoreda inocule ironia en un conte de tall realista —al contrari dels altres del recull, que penetren en un territori més sobrenatural— per a narrar una altra història sobre la complexitat de les relacions entre pares i fills o el comportament ridícul, estúpid i absurd dels homes respecte a les dones, ja que, en el seu imaginari, una gallina pot reemplaçar el lloc que ocupa una mare i una esposa.

El cas és que, a diferència de «Gallines de Guinea», en aquest conte el nen vol posar fi a la vida de la gallina perquè ha reemplaçat la funció i fins i tot literalment el lloc de la mare. Si en l'altre relat l'estupefacció de l'infant indicava el salvatgisme amb què els adults tracten els animals, aquí, per contra, és el nen qui adopta un punt de vista adult, racional, en censurar la intimitat que el seu pare estableix amb la gallina. En qualsevol cas, al capdavant, Rodoreda posa de manifest la complexa i paradoxal aliança que els humans estableixen amb els animals: en uns casos es fonamenta en la subordinació i, en d'altres, resulta més igualitària, encara que les convencions culturals no sempre aproven tota forma de relació; «La gallina» insinua precisament aquest to zoofílic que subjau al lligam entre el pare i l'au i, per això, el fill hi reacciona amb estupor. Rodoreda parla aquí d'identitats híbrides i subalternes, de formes alternatives d'intimitat i de desig que generen rebuig, condemna i estigmatització.

Els altres dos contes incorporen, com deia al començament, no un infant protagonista, sinó més aviat homes adults infantilitzats. Cal tenir en compte que la

29. Aquest caràcter marginal s'estén també als estudis de l'obra de Rodoreda, que han ignorat aquest relat encara que conté ingredients interessants com precisament el context en què es desenvolupa la història, la figura híbrida de la dona-gallina o la relació entre pare i fill.

representació de la infància té tothora arrels ideològiques, ja que sempre és un adult qui l'escriu i la interpreta. L'infant no disposa d'accés al discurs públic, manca de mitjans d'expressió de la seua pròpia veu; és, doncs, un individu subaltern que no pot parlar per si mateix, tal com Gayatri C. Spivak va explicar en el seu famós assaig *Can the Subaltern Speak?* (1988). Els contes protagonitzats per personatges infantils expressen, per tant, les imatges convencionalment assignades a la infància. Igualment, quan parlem d'adults «infantilitzats», atribuïm de manera subjectiva un significat al comportament d'un adult que busca ridiculitzar-lo i estigmatitzar-lo perquè, en realitat, l'infant ni és una figura homogènia ni pot autorepresentar-se.

Els protagonistes d'aquests dos relats alberguen un sentiment paternal distint de l'ortodox i tradicional que es caracteritza per l'afecte, la tendresa i la cura dels fills. Aquest model de paternitat present a «Un ramat de bens de tots colors» i a «L'elefant» es correspon amb un dels trets que defineixen actualment les anomenades «noves masculinitats», ja que difereixen de l'autoritarisme i el distanciament emocional del pare convencional. Un altre tret que comparteixen rau en el fet d'haver tingut relacions difícils amb els seus pares respectius. El protagonista d'«Un ramat de bens de tots colors» es deixeu per les criatures, li hauria agradat tenir «una taulada de nens i nenes». Frustrat per no haver-ho aconseguit després d'un matrimoni fallit, deambula pels parcs per observar els infants que hi van amb les mairaderes a jugar i passar l'estona. Certament, es tracta d'una imatge una mica pertorbadora, perquè invoca la imatge arquetípica del pedòfil. Com és habitual en l'obra de Rodoreda, l'ambigüitat envolta els personatges. De fet, aquest tracta la primera dona com a una nena de tres anys, li compra nines, utilitza amb ella l'apel·latiu «petita» i la descriu en la narració com «aquell àngel de Déu», «molt jove i molt innocent» (Rodoreda, 1996, p. 219). La dona se separa d'ell finalment perquè no suporta aquest tracte. Aquesta fallera pels infants és vista com una patologia; els metges, afirma el narrador-protagonista, culpen el seu pare d'aquesta afecció, de tenir «l'ànima ferida». Quan relata la seua història, el personatge ja és a la vellesa i expressa la seua frustració per la ineficàcia dels metges que, malgrat haver-li diagnosticat aquesta «dolència», no l'han sabut guarir. Així, sempre que va a algun parc, en surt «amb els ulls humits», perquè «és com una malaltia...». De fet, la malaltia no sols és psicològica, sinó que també provoca efectes físics, ja que el personatge és impotent i, per això, no ha sigut pare.

Els metges no poden sanar la malaltia perquè es tracta d'un mal estructural, social, producte d'una educació autoritària i patriarcal. L'home conta que, quan era nen, un dia li van posar orelles d'ase a l'escola i que el seu pare el va castigar durament. Amb ira i un menyspreu absolut, el va confinar a la seua habitació de dalt de casa i li va cridar que no el volia veure mai més. Per tant, és un personatge ridiculitzat i humiliat en la seua infància, amb un pare que també el rebutja, igual que el protagonista de «Record de Caux», amb qui comparteix altres similituds,

com ara ser homes sensibles, solitaris, introvertits i somiadors. Tots dos, de fet, tenen relacions sentimentals fracassades i són incapaços de formar una família, ja que s'han quedat estancats en la infantesa, no han madurat, pateixen el trauma d'haver sigut infeliços en aquesta etapa de la vida, tan rellevant en l'obra rodorediana. Aquests personatges matisen, doncs, la imatge que la crítica i l'escriptora mateixa han oferit de la infància com un paradís perdut.

De fet, no és així en tots els casos: ni per a aquests dos personatges ni per al Jaume de *Mirall trencat*. La infància també és sinònim de dolor en la literatura de Rodoreda. Si a «Un record de Caux» i a «Un ramat de bens de tots colors» apareix la figura del pare repressor, «La sala de les nines», protagonitzada per un altre personatge atrapat en la infància que juga amb *pepes*, atribueix a un pare absent la causa de la seua immaduresa; absent des d'un punt de vista figurat, encara que, literalment, el conte tampoc no esmenta la mare. Per tant, es tractaria, en el fons, d'un orfe, d'algué que ha crescut sense l'amor dels seus progenitors. Rodoreda sembla que culpa novament la família edípica dels traumes que, d'adults, arrossegueu molts dels seus personatges: mares mortes, pares absents o autoritaris, incests, desafecte, odi, enveja, caïnisme. Una frase de les *Confessions* de sant Agustí confirma el dolor que sent el protagonista d'«Un ramat de bens de tots colors» per una infància desapareguda: «Et ecce infantia mea olim mortua est et ego vivo.» Reclòs a la planta superior de la casa familiar quan son pare el castigava, el protagonista d'aquest relat fantasieja amb un ramat d'anyells que surten dels vidres de colors de la galeria. Els bens representen, evidentment, infants, amb la qual cosa proporcionen un nou exemple d'identitat híbrida humà-animal; igual que els àngels, simbolitzen puresa i mansuetud en contrast amb l'home sàdic. Probablement, a banda de fills, en aquells dies de la infància els animals encarnen els amics que no té.

En la imaginació del personatge, els infants exerceixen el mateix rol que les nines del conte corresponent o de la gallina lloca i els pollets que també esmenta en el text, i fins i tot de la gata i els gatets, traçant un nou paralelisme entre humanitat i animalitat, esborrant la frontera que separa les dues espècies i afavorint el contagi i la fusió. La imatge evocada dels nens que, com gatets, li puguen damunt i hi juguen, expressa també l'anhel de tocaments i carícies que el pare distant no li va donar. Recordem, a més, com he comentat en els apartats anteriors, que la masculinitat està associada a la vista i al domini sobre les dones que exerceix —el control visual; és a dir, la resta de sentits estan associats a l'animalitat, la corporalitat o la feminitat. El tacte, per a l'home ortodox, igual que la vista, és eròtic, no afectuós; el tacte aproxima cossos i dona escalfor, però la masculinitat es fonamenta en l'isolament i la immobilitat —els homes adults no es toquen a causa del «pànic homosexual». En definitiva, la «malaltia» del personatge indica la nostàlgia de l'amor patern que no va tenir mai. En aquest sentit, correspondria a l'arquetip que Recalcati (2014, p. 122) anomena fill-Telèmac, és a dir, aquell que anhela el

regrés del pare absent, si bé aquest autor matisa que, en realitat, el que ansieja és el restabliment de l'autoritat i de l'ordre en una llar usurpada i devastada. Aquest punt de vista no s'ajusta ben bé al conte rodoredià, ja que precisament el pare constitueix l'origen dels problemes del protagonista, no la solució. Potser l'hauríem d'associar més aviat al mite d'Èdip, perquè, en aquest cas, també es tracta d'un fill abandonat pel pare, encara que no s'hi enfronte ni cometa parricidi, literalment o figurada. Al capdavant, el relat posa de manifest la importància del referent paternal en el desenvolupament de la masculinitat.

Des de l'òptica de la psicoanàlisi, l'obsessió amb els infants dels protagonistes d'«Un ramat de bens de tots colors» i de «L'elefant» tenen a veure amb l'anhel de retrobar la unió amb la mare, de qui el subjecte se separa dolorosament mitjançant l'autoritat paterna en la teoria lacaniana. En concret, més que *re-unió* amb la mare, en el fons podríem parlar de nostàlgia per una maternitat reprimida en els homes, és a dir, la maternitat entesa com el nodriment dels fills, la cura, la protecció i l'afecte; la paternitat, en el sentit tradicional, simplement implica autoritat i obediència. Per això, aquests protagonistes masculins reflecteixen un instint paternal que, en realitat, té molt més de maternal. Com indicava abans, la figura paterna exerceix aquesta repressió forçant la separació de la mare, que, segons Freud, és tan important que constitueix l'origen de l'ordre social (Carbonell, 2013, p. 53). Aquesta repressió fundadora de la civilització dona lloc precisament als tabús —l'incest— i provoca el que Freud va anomenar malestar en la cultura. Lacan denomina la repressió paterna la «Llei del pare», que substitueix el «Desig de la mare». En qualsevol cas, per a la constitució d'una masculinitat tradicional, el fill ha d'alliberar-se de la mare i, per extensió, de tot signe de feminitat.

Pel que fa a «L'elefant», l'amor i la tendresa paternals es desplacen als animals del zoo que visita habitualment el narrador-protagonista del conte. Igual que a «Un ramat de bens de tots colors», es tracta d'un home que ja ha entrat en la vellesa. La feminització del personatge, el fet que resulte més aviat una figura materna pel seu caràcter gentil i afectuós, està accentuada per l'absència en el relat de la dona, és a dir, la mare de la Mariona, la filla que ha perdut. Per tant, en la seua figura es concentren els dos progenitors; és, per expressar-ho novament a través d'un compost híbrid o dual, un home-mare. És curiós que, en el conte anterior, els bens simbolitzen els infants —fent palès, de nou, el vincle entre animalitat i infantesa—, ja que aquest animal representa la petitesa, la innocència i la tendresa. En aquest cas, és un animal ben distint —per les dimensions colossals que el caracteritzen— el que representa la nena filla del protagonista. De tota manera, no és del tot extravagant que siga així si tenim en compte les qualitats associades al paquiderm, com ara el caràcter pacífic, la parsimònia, la tranquil·litat o la malaptesa dels moviments. Aquest conte intensifica el trauma per la pèrdua i la manca de la feminitat —l'afectuositat maternal, la sensibilitat, la placidesa, la solidaritat, la cooperació, la cura i

la protecció dels infants— que senten molts personatges masculins en els contes i novel·les de Rodoreda per mitjà del sentiment de culpa i recança que experimenta el protagonista:

Pobreta! De vegades em penso que me la vaig estimar poc. Ja m'ho deien els amics: un home no serveix per a pujar una nena. Quan ja va ser morta vaig llegir no sé on que les persones grans no entenen les criatures perquè elles encara van amb el cel que els vam posar a dintre en fer-les, i que nosaltres ja no recordem... (Rodoreda, 1996, p. 226).

No obstant això, com he apuntat anteriorment en aquest treball, la masculinitat es veu atenuada en els darrers anys de vida i, per això, els ancians poden expressar més lliurement afecte sense ser acusats d'efeminats. A més, existeix el tòpic d'un suposat i paradoxal retorn a la infància en la vellesa que alludeix a l'atenuació de la virilitat, és a dir, la força, la competitivitat, l'agressivitat o la rivalitat.

Un aspecte interessant d'aquests contes és la concepció de la temporalitat que manifesten els personatges infantils, diferent de l'adulta. Aquest aspecte ja ha aparegut en examinar «La sala de les nines» i «El riu i la barca» i ara val la pena tornar-hi. Si bé, en el cas d'aquest darrer relat de l'home-peix, sembla clar que la narració proposa una temporalitat circular característica dels cicles de la natura —i que s'allunya de la linealitat cronològica adulta—, els personatges puerils d'«Un ramat de bens de tots colors» i «L'elefant» viuen en el que, des d'un punt de vista adult, seria una temporalitat «estancada», igual que ocorre al protagonista de «La sala de les nines». Es tracta del que Kathryn Bond Stockton (2009, p. 52) qualifica, com destacava també abans, de «creixement oblic» —«growing sideways». Recordem, a més, que la paraula *queer*, en anglès, té un significat afí, ja que vol dir «tort», «de gaidó», «desviat». També Rosi Braidotti (2002, p. 1) associa la temporalitat lineal —lligada sovint a un pensament teleològic— al model conceptual hegemònic i, en sintonia amb els postulats teòrics de Deleuze i Guattari, advoca per formes de pensament rizomàtiques, és a dir, entortolligades, sense jerarquia ni ordre predefinit. La temporalitat adulta és, per tant, progressiva i encaminada a la consecució d'un objectiu —feina, bens materials, família o el que la cultura dominant estipule.

En el paradigma de la masculinitat ortodoxa, exhibir un comportament acriaturat no és gens viril; de fet, el ritu de pas de la infància a l'adolescència exigeix abandonar hàbits, objectes, activitats, rols i estils discursius tipificats com a infantils —per exemple, les joguines o sortir a passejar amb el pare i la mare. La masculinitat, així, es defineix com a eminentment adulta i es construeix en oposició a la infantesa i la feminitat, que són objecte de menyspreu; per a ser un home com cal, s'ha de renunciar a les qualitats femenines i puerils, que esdevenen el primer gran «Altre» en la vida, inferior i desdenyable, causant de vergonya. Un altre assumpte

vinculat al creixement oblic que Bond Stockton subratlla és el retard: els adults frenen i ajornen l'accés dels infants a la sexualitat, la feina i el mal o el dolor. Precisament, tal com Carme Arnau (1982) va explicar en el seu estudi inaugural sobre Rodoreda, els personatges de l'escriptora sembla que es resisteixen a créixer i la sexualitat sovint és una font de conflictes que els causa dolor:

Hi ha, doncs, un antagonisme radical entre la infantesa i l'edat adulta, la primera sinònim de felicitat, la segona caracteritzada per la seva radical infelicitat. Aquest antagonisme és la causa que alguns herois i heroïnes de l'autora es plantegin, al llindar de l'edat adulta, el dilema de la vida o de la mort; és a dir, conèixer el patiment i la dissort, o bé ignorar-los per sempre més: ser un adult o romandre un infant (Arnau, 1982, p. 302).

En el cas dels personatges femenins, resulta força evident: enganys, maternitats no sempre desitjades, prostitució, gelosia, abandó, soledat i una llarga llista de problemes que els porten a enyorar una infantesa idealitzada que evocuen com un paradís perdut. Per la seua banda, els protagonistes masculins dels contes estudiats també mostren dificultats amb les relacions sentimentals i sexuals, o, millor dit, amb la sexualitat adulta i les formes de relacions amoroses socialment instituïdes, que a més estan força influïdes pels patrons de gènere predominants. Els personatges de «Record de Caux» i d'«Un ramat de bens de tots colors» són els que millor ho exemplifiquen, ja que encarnen homes sensibles, tímids, que han sigut objecte de burla i de desdeny per no ajustar-se als guions de gènere establerts i que, precisament per aquest motiu, sembla que han quedat estancats en la infància, una edat en què no existeix la pressió social d'aconseguir una parella. En el cas d'«Un ramat de bens de tots colors», el seu deliri pels infants significa més un anhel de retorn a la seua pròpia infància que de paternitat.

3.7. L'HOME PARÀSIT: «LA MEVA CRISTINA»

«La meva Cristina» és, juntament amb «La salamandra», un dels contes més analitzats del llibre a què pertanyen. Conta la història d'un mariner engolit per una balena arran d'un naufragi. Tan sols quan el cetaci mor al cap d'uns anys, el mariner pot eixir-ne i arribar a terra ferma. Unes monges l'acullen i el cuiden en un poble. Durant els anys de captiveri dins de la balena, la pell se li ha recobert d'una crosta nacrada que el fa semblar una perla; amb aquest nom, «la perla», la gent del poble l'assenyala amb sorpresa i desdeny. Convertit en una mena de pària expatriat, el funcionari de torn es nega a tramitar la documentació que acredite la seua condició de ciutadà.

Fins ara, s'han proposat interessants i complexes lectures del conte «La meva Cristina» des de diferents angles, la qual cosa dificulta afegir-hi idees noves. La

interpretació basada en els estudis de gènere de Geraldine Nichols (1986, p. 414) planteja que la balena representa l'úter matern; aquest seria, segons l'estudiosa, el nivell universal, que se situa al costat de dos nivells interpretatius: el fantàstic —el mariner en el ventre de la balena— i el particular —un expatriat immers en una cultura estrangera o un exiliat interior en un país hostil. Segons Julia Kristeva (2004), cal reprimir la mare perquè l'individu puga desenvolupar-se; per això, la mare és «abjecta», s'associa a les despulles corporals i provoca repugnància. Basant-se en aquesta autora, Barbara Creed (1993, p. 29) considera que, en les pel·lícules de terror, el principal temor per als personatges és que siguin reintroduïts en el ventre matern, devorats de nou per la figura de la mare; per això hi ha ingents quantitats de sang, vísceres i cossos mutilats. En aquest sentit, la balena que engoleix el protagonista de «La meva Cristina» representa l'úter matern i expressa tant el pànic envers la mare com, alhora, un desig intens de retornar-hi. Aquesta explicació està en consonància amb la visió que sosté Carbonell (1995, p. 80), situada en un pla més general, sobre l'eliminació de límits que hi ha en el relat, alguns exemples de la qual inclourien tant la transgressió de tabús culturals —el canibalisme, per exemple— com la supressió de la frontera que separa l'humà de l'animal i, des d'una perspectiva psicoanalítica, com he destacat, el fill de la mare. En general, aquesta estudiosa suggereix que la història del mariner i la balena gira al voltant de l'alteritat i, més concretament, «la història de silenciament de l'Altre que apareix representat en el cos femení: el claustre matern de la balena i l'esposa repudiada» (Carbonell, 1995, p. 87). L'home-perla, però, és un híbrid humà-balena —el nacre que recobreix el seu cos és producte de la saliva del cetaci—, amb la qual cosa la història esdevé un exemple de «la irreductibilitat de la diferència» (ibídem).

En un altre treball, Rueda (1994, p. 203) argüeix que la història de l'home engolit per un monstre marí s'estructura a l'entorn del mite de l'agressor —cap a la figura d'un déu patern— que inicia un viatge de recerca amb l'objectiu d'unir-se amb un Altre absolut encarnat en la balena. Aquest viatge s'origina a partir de la voluntat d'assolir una unió del jo amb l'altre; per consegüent, la balena s'identifica amb el Pare. Aquesta història arquetípica es materialitza en el relat bíblic de Jonàs; *Moby Dick*, de Herman Melville (1851), i *Les aventures de Pinotxo*, de Carlo Collodi (1881). La transformació dels protagonistes d'aquestes narracions posseeix un caràcter redemptor. Tanmateix, continua Rueda, a «la meva Cristina» no representa el temple del Pare, sinó el de la «Mare terrible», ja que el protegeix, però alhora vol apoderar-se'n, cobrint-lo amb una crosta que el converteix en una perla. La lectura de la narració que fa Eva Bru-Domínguez s'alinea amb les anàlisis que se n'han fet des d'una òptica de gènere. Segons aquesta autora, el cos de «la perla», igual que el dels «homes sense cara» i «el pres» de *La mort i la primavera*, ha entrat en contacte amb la diferència —l'alteritat— i, com a conseqüència, ha estat trans-

format i ha renascut (Bru-Domínguez, 2013, p. 202). Aquesta investigadora recorda que el ventre no sols és un espai infecte portador de mort —el monstre que es cruspeix la víctima—, sinó també generador de vida i, en el cas del mariner del conte, de renovació i renaixement (Bru-Domínguez, 2013, p. 156).

Igual que els protagonistes d'«Un ramat de bens de tots colors» i «Record de Caux», el de «La meva Cristina» és objecte de ridiculització pel fet de ser «distint». En aquest cas, el motiu rau en el seu aspecte, el seu cos recobert de nacre com a resultat del captiveri dins del mamífer marí, de manera que la seua diferència té a veure amb la corporalitat; en resum, té faccions monstruoses. D'altra banda, el mariner es comporta amb la balena com un home brutal i dominant perquè li provoca ferides i la devora. Així, agredeix l'ésser que, al capdavant, l'ha salvat de la mort que li hauria provocat probablement el naufragi del seu vaixell. Per contra, en els altres dos contes no sabem quina és la causa concreta de la humiliació dels personatges, més enllà de ser homes sensibles, apoquits i poc virils.

Un cop revisades algunes de les lectures que s'han fet sobre aquesta narració, m'agradaria insistir en un altre argument iniciat per Ana Rueda, segons la qual, «[t]he story places us in a realm of integration and undifferentiation» (1994, p. 217). Si bé és cert que es tracta d'una visió feminista que remarca la idea de la maternitat, en el sentit que la mare i la criatura formen un sol ens, en el meu cas l'enfocament que adopte està més en la línia dels estudis de Donna J. Haraway, que ha treballat sobre la intersecció entre humans i animals i entre humans i màquines des de postulats feministes i posthumanistes. En altres paraules, al meu entendre, aquesta integració i indiferenciació té a veure amb la fusió de naturaleses, éssers o espècies, a més d'oposar un model masculí de rivalitat i independència a un paradigma femení de connectivitat i cooperació. Concretament, allò que Haraway (2019, p. 99) anomena *simpoiesi* —«creació amb»— és una noció que permet engendrar mons de manera conjunta. Per tant, amb aquest conte i d'altres com «El riu i la barca» o «La salamandra», en què els protagonistes es metamorfosen en animals, Rodoreda fa una passa més enllà en el seu afany de superar els gèneres i el sexe biològic per a plantejar una fusió entre espècies; des d'aquesta perspectiva, fins i tot podem considerar que «La sala de les nines» s'acosta a aquesta tendència en proposar la simbiosi entre humà i màquina o artefacte inanimat —la joguina—, tal com he explicat a l'apartat 3.2.

Com és sabut, la narrativa de terror o gòtica i la ciència-ficció són els gèneres literaris i cinematogràfics que han explorat aquestes realitats perquè transgredeixen els límits establerts per la cultura en relació amb allò que és possible i concebible. Tanmateix, Haraway no percep en la fusió un perill, una amenaça o una aberració tal com la literatura fantàstica insinua a través d'una estètica horrenada, sinó una oportunitat d'engendrament de noves formes de vida i, en última instància, un al·legat a favor de la diversitat i en contra dels essencialismes. A més, la dissolució

de límits i la hibridació apellen també a una subjectivitat *queer*, ja que qüestiona les categories de gènere i la frontera que separa la sexualitat establerta de les sexualitats heterodoxes. En aquest sentit, Jack Halberstam, en un assaig recent, vincula el concepte de salvatge al de *queer* atribuint-li un significat antiidentitari —és a dir, contrari a l'essencialisme— i associant-lo a la «confusió productiva» i a l'eliminació de límits taxonòmics (2020, p. 30). Així mateix, en un intent per diferenciar dues nocions en el fons prou afins, vincula *queer* a excés —tal com hem vist a l'apartat anterior— i salvatge a agitació, esvalot, descontrol o desordre —«disorderly»— (2020, p. 59). De fet, Halberstam proposa una nova epistemologia que anomena «ferox» —la paraula llatina que significa 'fer'— i que fonamenta una nova visió de l'individu que s'allunya de la naturalesa humana i recupera formes de vida salvatge. Aquesta nova epistemologia s'aproxima al concepte d'esdevenir-animal de Deleuze i Guattari i, segons l'autor, anhela un món més enllà dels límits humans, relacions amb altres formes de vida animal i estats emocionals que superen els cicles de desig, necessitat, culpa i penediment que caracteritzen la quotidianitat humana (2020, p. 110).³⁰

Tornant a Haraway, aquesta estudiosa preconitza una visió simbiòtica de la vida en detriment de perspectives delimitades que exploren exclusivament una faceta, com l'anatomia, la psicologia, la genètica, l'evolució o la immunologia. En aquesta línia d'investigació, cobren rellevància nocions com «involucrar-se» i «enredar-se», «travessar», «infectar-se», «contagiar», en un procés generador de vida considerat creatiu i caracteritzat també per l'afecte i l'experimentació. El mariner de «La meva Cristina» podria ser un dels individus «sinchtònics», «simbiogenètics» i «simpoiètics» que actualment romanen ocults en «túnels», «coves», «restes», «vores» i «clivelles» —en el seu cas, al ventre d'una balena o bé al fons del mar—; en concret, representen els indígenes amenaçats per la devastació mediambiental dels poders econòmics i, en el fons, la mateixa diversitat biològica del planeta que amb prou feines sobreviu en ecosistemes cada vegada més degradats.

Així doncs, la teoria simpoiètica de Donna Haraway reforça les lectures feministes prèvies de «La meva Cristina» que insistien en la integració. Superant l'individualisme que propugna la cultura —i que la psicoanàlisi freudiana explicava en termes de separació de la mare i de complex d'Èdip per esdevenir éssers autònoms i autosuficients—, el posthumanisme aposta per la simbiosi, la col·laboració i la dependència. De fet, la metamorfosi en els relats de Rodoreda no implica la transformació d'un ésser en un altre de diferent, sinó que el resultat és sempre una

30. La profusió d'idees de l'interessant assaig de Halberstam resulta impossible de resumir aquí. Entre d'altres, l'autor revisa críticament la genealogia de la paraula *salvatge*, trufada de significats amb components racistes —tal com simbolitza la figura de l'esclau— o associats a un món idíl·lic precapitalista, per esmentar-ne només un parell.

identitat mixta: la salamandra del conte homònim conserva la memòria, els afectes i la capacitat cognitiva de la dona que havia sigut abans, igual que l'home-peix d'«El riu i la barca». Així mateix, el protagonista de «La meva Cristina» és un home-perla, un híbrid d'humà i mollusc o d'humà i objecte —«la perla». Ell mateix explica que, malgrat els esforços de les monges que l'han cuidat d'ençà que va abandonar l'interior de la balena, encara té nacre encastat a la galta i al cap: «Em vaig aturar, amb la galta i el mig cap de crosta de perla, tan ben enganxada, tan ben casada amb la meua carn, que mai el martellet no l'havia poguda trencar» (Rodoreda, 1996, p. 256). Per això, al llarg de tot el treball, les identitats sempre són compostes i marcades amb un guionet que en subratlla la dualitat.

Seguint en la mateixa línia d'anàlisi relativa a la connexió i la cooperació, el conte qüestiona l'individualisme típic de la narrativa heroica; el mariner de Rodoreda és un heroi caigut, un campió esdevingut paria. A partir d'aquí, m'agradaria desenvolupar una altra idea sobre la marginalitat que encarna el protagonista a partir, sobretot, de l'obra de Didier Eribon, un pensador francès que ha dedicat la major part de la seua obra a estudiar la manera com es constitueix la subjectivitat *queer* mitjançant l'insult i la vergonya. Eribon explica precisament que la metamorfosi precedeix l'instant en què la injúria converteix algú en un monstre o un paria. Així doncs, les metamorfosis tenen a veure, també, amb la manera com es construeixen les subjectivitats marginals, transformant els individus en criatures monstruoses per aïllar-les:

La injuria es un haz luminoso que dibuja en la pared una imagen grotesca del individuo paria, y lo transforma en un animal fantástico, en una quimera, a la vez imaginario (no existe más que como el producto de miradas fóbicas) y real (pues se convierte en la definición misma de la persona así transfigurada: «un pederasca» [sic]. La identidad asignada a un individuo a través de la estigmatización no es, pues, más que el producto de una expulsión, más allá de la frontera que separa lo normal y lo patológico, de todo lo que la sociedad considera como su negativo. Sin embargo, de esta misma expulsión nace un personaje dotado en adelante de una «naturaleza» (a su vez herencia y reproducción de una larga historia colectiva del orden social y sexual). Y esta «naturaleza» se convierte en la realidad, la verdad del individuo (Eribon, 2004, p. 72).

En certa mesura, doncs, aquesta línia d'anàlisi que destaca la separació i la reclusió s'oposa a l'argument anterior sobre la integració. De tota manera, com després explicaré, la tensió entre integració i expulsió té a veure, en general, amb tots els significats sobre la maternitat i la dependència femenina que he anat comentant al llarg del treball. Efectivament, la història del mariner es pot interpretar allegòricament en tres sentits primordials: en primer lloc, l'evacuació del ventre matern per a constituir una identitat masculina autònoma; en segon lloc, l'expul-

sió de la pàtria i l'exili, i en tercer lloc, l'aïllament social o la marginació. Em detindré aquí per explorar una mica més aquesta darrera idea.

És interessant veure com les reflexions d'Eribon s'ajusten a la història de «la perla». El personatge és literalment «expulsat» del ventre de la balena i, en termes simbòlics, representa algú que ha sobreviscut dins d'un animal —seria també com una mena d'home de les bèsties, criat de manera salvatge, fora de la civilització. Cal recordar que la narrativa gòtica situa el monstre fora de l'ésser i la societat considerats «normals»; en altres paraules, expelleix un cos estrany —o estranger— que concentra tot el que aquest ésser i aquesta societat rebutgen de si mateixos. Per això, el monstre encarna sempre la figura de l'alteritat i la diferència. Tanmateix, en altres relats, la figura del doble respon a una altra concepció de la monstruositat, ja que ubica el mal, el patològic, l'abjecte, dins de l'individu. El mariner, per tant, personifica l'«altre» foraster que arriba a una població on no el coneix ningú i on tothom sospita d'ell; a més, el relat insòlit sobre els seus anys de captiveri n'accentua l'estranyesa encara més. Com un pària, fora de la civilització, fora de la llei, s'ha de fer «els papers», és a dir, ha d'estar documentat per a formar part de la societat. Per aquest motiu, part de la crítica ha analitzat el relat com una alegoria de les persones exiliades, que han estat a la deriva durant cert temps i han d'integrar-se de nou al seu país o en un altre d'acollida.

De tota manera, l'experiència del mariner esdevé més abstracta i universal perquè, seguint Eribon, alludeix a l'estigmatització i la marginalitat —no sols sexual o, almenys, no necessàriament sexual en el cas del personatge rodoredià. La gent del poble el tracta amb suspicàcia, posant en entredit el seu relat: «[...] de seguida em va dir allò de com m'ho feia per viure, tants anys, i de si em pensava que els enganyava...» (Rodoreda, 1996, p. 255). Una vegada surt de l'hospital quan les monges l'han curat del tot, la societat l'assenyala, estigmatitzant-lo: «[...] un noieta, mig espantat perquè jo me'l mirava, em va assenyalar amb el dit i va dir baixet als altres: és la perla» (Rodoreda, 1996, p. 255). I no sols l'assenyala, sinó que el persegueix: «un ramat d'ulls negres i blaus que em seguien i no em deixaven» (Rodoreda, 1996, p. 256). Com que encara li queden restes de crosta enganxada al cap que no han pogut extirpar-li, no té més remei que exhibir l'estigma, incapaç d'amagar-lo. Avergonyit, marxa als afores del poble, a la vora de la mar, on sembla veure de nou la balena i s'imagina cantant al seu llom. En altres paraules, pateix la decepció de qui creu haver arribat a un indret millor, però l'únic que rep és rebuig i s'enyora de la vida passada.

L'endemà, una dona l'increpa dient-li que era el seu marit i que l'havia abandonat. El mariner nega haver viscut mai en aquell poble i haver estat casat o conèixer aquella dona, que llança a terra d'una manotada. Llavors, es dirigeix a l'oficina administrativa on preparen la documentació, però un dels oficinistes el condueix de nou a la porta d'entrada i li suggereix que torne demà. Com indica Eribon, ser

interpel·lat amb un nom injuriós —en aquest cas, «la perla», però en altres casos qualsevol altre insult o denominació despectiva— institueix la subjectivitat; per això afirma que pronunciar aquest terme significa afirmar la «veritat» del que s'és: «[...] este individuo solo es lo que es porque las palabras (es decir, la historia colectiva del orden social y sexual sedimentada en el lenguaje y los fantasmas sociales que expresa) inscriben en su propia definición, y en su ser, toda la “realidad” que designan» (Eribon, 2004, p. 77). La paraula *categoritza* —*categoria* significa 'acusació pública' en grec clàssic—, modela una subjectivitat determinada i li atribueix una sèrie de trets psicològics, pràctiques, sentiments i fins i tot atributs físics que encaixen en la definició.

Traslladat al conte, la conclusió és que «la perla» no existeix, sinó que és una creació de la societat, un fantasma que reflecteix les pròpies pors d'aquells que el designen. Dit d'una altra manera, els estereotips socials, que són el fruit precisament de l'estigmatització i l'encasellament —i que sovint provoquen la marginació—, atorguen una imatge social a l'individu que esborra les seues peculiaritats i l'homogeneïtza, essencialitzant-lo. Eribon explica molt bé tot aquest procés d'estigmatització aplicant-lo al cas concret dels homosexuals, però, com deia, tota la seua reflexió és aplicable a qualsevol subjecte discriminat per qüestions polítiques, lingüístiques, ètniques, relatives a la classe o el gènere. El mariner de «La meva Cristina», en ser rebatejat amb el nom de «perla», experimenta, de fet, un renaixement o una resurrecció perquè, en efecte, esdevé una altra persona. Aquest personatge deixa de tenir una subjectivitat pròpia per rebre'n una altra d'estereotipada que, en el fons, l'anulla; deixa de ser un ésser complex per convertir-se en un prototip, una categoria, una essència. Conseqüentment, són la mirada i la paraula de l'altre, de l'individu dominant, les que creen aquesta subjectivitat marginada i fabriquen l'anormalitat. Parafraçant Eribon, la mirada exterior produeix una identitat.

Certament, resulta més dramàtic que siga una criatura la que, de manera ingènua, assenyale el mariner amb el nom de perla i que, amb els seus amics, l'emporten pel carrer. D'aquesta manera, el conte expressa també que l'estigmatització forma part del procés de socialització, és a dir, que integrar-se en la societat implica ser capaç també d'excloure'n d'altres. Quan a algú l'interpel·len amb el nom de «negre», deixa de ser qualsevol altra cosa més que això i també representa tota la comunitat negra; en resum, l'insult essencialitza. Eribon ens recorda que, segons explica el sociòleg Pierre Bourdieu a *Méditations Pascaliennes* (1997), tot racisme és una forma d'essencialisme, una reflexió que podem generalitzar a tots els casos d'exclusió i marginació. El racisme, i qualsevol altra ideologia excloent, converteix determinats individus en éssers abjectes i inferiors —per motius ètnics, lingüístics, sexuals, de gènere, classe social, origen rural, etcètera— receptors d'injúries, violència i discriminació social i jurídica, com efectivament pateix el mariner, a qui neguen els papers que el converteixen en ciutadà de ple dret. La conseqüència di-

recta en el psiquisme dels individus estigmatitzats és la irrupció de la vergonya, un afecte lligat estretament a les subjectivitats marginades.

D'altra banda, si ens fixem en les implicacions espacials de la marginació, l'estigmatització té uns efectes paradoxals perquè, si bé assigna a l'individu un lloc determinat en una societat i una cultura, al mateix temps exclou del centre i desplaça als marges. De fet, després de ser encalçat pels infants, el mariner fuig cap a la vora de la mar, «a dalt de tot dels roquissers, fora poble», extramurs, a l'espai liminar que separa terra ferma de la mar, on ha estat a la deriva durant anys. Aquell espai fronterer afavoreix el somni i la imaginació, ja que, com indicava abans, el mariner fantasieja amb la balena i el passat. El fluir de les onades contrasta amb la solidesa i l'estancament de la terra, que esdevé un reflex de l'encasellament en una categoria rígida que li proporciona la nova identitat oprobiosa i marcada que li han assignat. A partir d'aquest moment, l'experiència amb la balena deixa de ser un càstig per a cobrar un altre significat: la mar representa la llibertat i la unió amb l'animal marí —que, a més, el nodreix i el protegeix— i no una època d'empresonament. El relat insinua un cert remordiment quan, en aquesta evocació onírica dalt del rocam, el mariner també entreveu el rastre de sang que deixa la Cristina, ferida. Potser s'adona de l'error que va cometre en matar l'ésser que, en el fons, quan el va engolir, va impedir que morís ofegat.

Si concebem la marginació des de l'angle específic del gènere, òbviament el marginat constitueix sempre un home inferior en l'escala de la masculinitat. També com a paràsit —una perla ho és, al capdavant—, el personatge no compleix les expectatives socials assignades a un home: l'autonomia. En aquest sentit, la ideologia burgesa i neoliberal considera parasitàries les classes socials improductives —tant l'aristocràcia en el moment del seu declivi en el segle XVIII com la classe obrera víctima de la desocupació que ha de recórrer a l'ajut social de l'Estat per a subsistir. Per tant, en contra de la dependència de l'estat del benestar i el socialisme, el capitalisme burgès i el neoliberalisme advoquen per l'autonomia i la individualitat. Com hem vist, aquests valors estan associats també a la masculinitat burgesa, que considera femenina la dependència. Al final, el mariner surt de l'úter matern, del ventre de la balena —o, des d'un angle polític, de la casa comuna de l'Estat—, per assolir la segregació i l'autosuficiència pròpies de la masculinitat ortodoxa, en contrast amb la cooperació i la solidaritat característiques de la feminitat. En conseqüència, la simbologia de la balena és múltiple, encara que al capdavant descansa en la idea bàsica de la dependència; per això, pot representar tant la pàtria —si considerem el protagonista una encarnació de l'exiliat— com la mare o l'Estat. Tanmateix, pagarà un preu molt alt per aquesta autonomia, ja que es veu abocat a la discriminació, l'aïllament i l'alienació que experimenten els individus estigmatitzats.

4. Conclusions: punt de vista minoritari i identitats híbrides

L'obra no realista de Mercè Rodoreda, entre la qual s'inclouen primordialment *La meva Cristina i altres contes*, *Viatges i flors*, *Quanta, quanta guerra...*, *La mort i la primavera* i alguns relats d'altres col·leccions, s'aproxima a allò que Rosi Braidotti anomena l'imaginari posthumanista tecnològic que escriptores feministes de ciència-ficció i de terror —o de ciència-ficció de terror— cultiven a partir dels anys setanta del segle passat. Lucci (2017, p. 436) indica que el terme *narrativa posthumana* s'utilitza per a anomenar aquesta nova modalitat de la ciència-ficció preocupada per imaginar futurs en què l'home ha estat desplaçat del centre del sistema cultural. No en va, Rodoreda va escriure totes aquestes obres no realistes al llarg de les dècades dels seixanta i setanta, de manera que cronològicament coincideix a grans trets amb la perspectiva de Braidotti, que es refereix a noms com Ursula K. Le Guin, Kate Wilhelm, Octavia Butler o Joanna Russ, si bé la iniciadora d'aquesta tradició és, òbviament, Mary Shelley amb el seu *Frankenstein o el Prometeu modern* (1815). Shelley és, de fet, la primera escriptora que planteja el naixement d'una nova criatura híbrida engendrada en un laboratori que esdevé símbol de la subjectivitat minoritària en general, de l'alteritat, és a dir, un ésser marginat, incomprès, monstruós, que el racionalisme no pot encabir en els seus rígids esquemes.

Segons Donawerth (1997, p. XIII), la ciència-ficció feminista utilitza un seguit d'estratègies que reformulen la ciència-ficció monopolitzada pels homes consistents en la creació d'una utopia formulada per dones i per a elles, el desplaçament de la dona —representada com a estrangera o alienígena— dels marges al centre per a oposar-se als seus opressors i la subversió de la narració masculina. L'autora adverteix que aquestes tàctiques són polítiques, en general, i que també s'utilitzen fora de l'àmbit literari.³¹ Mercè Rodoreda no aplica estrictament les regles clàssiques

31. Sara Martín (2010, p. 110) indica també que les escriptores de ciència-ficció estan més in-

de la ciència-ficció —en tot cas, els seus relats són més a prop de la narrativa gòtica—, però resulta evident que, per mitjà d'una estètica fantàstica, les seves narracions reflecteixen una crítica a la noció de subjecte humanista que, en l'esfera del pensament, porten a terme corrents com el postestructuralisme, la desconstrucció i el feminisme. És cert, també, que alguns contes analitzats en el treball són realistes, però precisament els més interessants o els que promouen una transformació de la identitat, sovint a través de la metamorfosi literal o simbòlica, són els gòtics i fantàstics. La fantasia permet imaginar futurs utòpics, reestructurar o, més aviat, desestructurar el món que coneixem; per això és el codi estètic preponderant en la literatura per a infants, en què, per exemple, la simbiosi entre animal i humà és gairebé un tòpic, atesa l'abundància i la freqüència d'exemples. També l'art desordena el món i el reinterpreta d'una manera molt més agosarada que la literatura o, per dir-ho en termes més apropiats, la novel·la, molt associada al realisme i a la cultura burgesa.

En aquesta crítica a la noció establerta d'identitat que proposen la ciència-ficció i la fantasia s'inclou, per descomptat, la masculinitat dominant. De tota manera, per a començar, Rodoreda és una dona escriptora; molts dels seus protagonistes són femenins o minoritaris —un home androgin, un infant, un subjecte metamorfozat híbrid— o la focalització narrativa correspon a aquests personatges i, finalment, el gest subversiu és una conseqüència implícita d'aquestes dues característiques anteriors —per exemple, ja he comentat que la desaparició de límits que afavoreixen les metamorfosis suposa un acte transgressor que destrueix les categories en què es fonamenta la ideologia preponderant. No obstant això, Rodoreda no imagina alternatives utòpiques feministes com fan les escriptores de ciència-ficció (Martín, 2010, p. 125), sinó que únicament apunta diferents possibilitats de sobreviure en el seu món coetani, si bé això no n'elimina el potencial transformador. Un missatge que he volgut fer ben palès amb l'anàlisi que he proposat és que, contràriament a l'enfocament psicoanalític que ha atorgat a la ficció gòtica una visió patològica de la subjectivitat, resulta possible concebre la desviació, les fissures, la monstruositat, la metamorfosi, la inestabilitat, el caràcter parasitari i la descomposició com a exemples de la incessant capacitat de fer-se, desfer-se i refer-se; de sobreviure, en suma. En contra d'una perspectiva malaltissa i anòmala de la desviació, la disgregació i la deformitat, irromp una aproximació vitalista i favorable al canvi, la subversió, el contagi i l'heterogeneïtat.

El posthumanisme literari ubica l'ésser humà més enllà dels confins de la realitat. Segons Lucci, es plantegen dues situacions narratives: d'una banda, la que

teressades a indagar què ocorreria en un futur pròxim en el terreny de les relacions humanes que en l'impacte de la ciència i la tecnologia en la societat. Aquesta tendència s'anomena, despectivament, *soft* —tova— i es distingeix de la tecnòfila masculina, anomenada *hard* —dura.

confronta un ésser humà i no humà, habitualment un monstre, un robot o un alienígena. D'aquesta manera, s'emfatitzen quins atributs són humans i quins no, sobretot per mostrar que la frontera entre humà i no humà és porosa. D'altra banda, la segona situació narrativa proposa un món postapocalíptic i anòmic en què alguns individus són posthumans perquè han perdut les característiques ètiques, socials i polítiques que definien el caràcter humà propi de la civilització anterior, sovint extingida arran d'una catàstrofe com una pandèmia. L'avantatge de l'anàlisi de Lucci és que recull la doble accepció del terme *humà*: mentre que, en la primera situació narrativa, «humà» al·ludeix a una naturalesa —que divergeix d'allò «no humà»—, en la segona, el terme adquireix un sentit ètic, oposat a «inhumà». Els relats de Rodoreda corresponen, en principi, al primer model, que qüestiona el concepte d'humanitat. De fet, el monstre —que, en l'univers rodoredià, adopta la forma d'un híbrid humà-animal, humà-vegetal, humà-objecte o bé ésser dominant - ésser marginat o minoritari— recull les característiques que l'humanisme ha rebutjat, atribuint-les a les subjectivitats inferioritzades: la feminitat, l'animalitat, la infància, els objectes o les plantes.³² Així mateix, pel que fa als contes de l'escriptora, la crítica a la noció d'humà —que engloba, com deia, el significat de masculinitat predominant— no sols té lloc en narracions fantàstiques i gòtiques, sinó també en d'altres de tendència realista.

En el que sí que s'assemblen els contes no realistes de Rodoreda a l'enfocament de Braidotti és en la idea d'un subjecte posthumà relacional i situat, que estableix lligams materials i ètics amb la natura, els animals, l'ecosistema i altres subjectivitats minoritzades. L'escriptora afavoreix les relacions intersubjectives en detriment de la independència i l'aïllament. L'obra de l'autora constata el fracàs del projecte il·lustrat humanista arran de les enormes tragèdies del segle xx —les dues guerres mundials, la Guerra Civil, les deportacions, els exterminis, les diàspores— que condueixen de manera inevitable a desconfiar del concepte d'«humà» tal com el racionalisme el va idear, atesa la barbàrie que ha originat.³³ En el relat titulat «Paràlisi» de *Semblava de seda i altres contes*, la narradora-protagonista, *alter ego* de Rodoreda, ho explica en termes explícits en un fragment en què ironitza sobre la supremacia masculina i, tot seguit, es refereix a la inhumanitat del món:

L'home és més savi que tot. Tot ell condicionat per fer viure el seu cervell.
L'home rei, l'home tigre, l'home lleó. Home home. Si tot és home jo també soc

32. De tota manera, la segona situació narrativa que planteja Lucci també es pot aplicar a l'obra de Rodoreda, ja que la inhumanitat de l'home sàdic s'uneix a la no humanitat dels animals, la vegetació i els àngels o la posthumanitat de l'home metamorfosat en peix o la dona en salamandra —fins i tot la de l'home convertit en objecte, una joguina, en «La sala de les nines».

33. A aquesta crítica a l'humanisme com a projecte intel·lectual, s'hi pot afegir la catàstrofe mediambiental, els feminicidis, el racisme i tota mena de crims d'odi.

home. Però l'home és més perquè totes les costelles que té són d'ell mentre que la dona és feta d'una costella de l'home. La dona lligada a l'home vinculada a l'home costella arrencada de les seves costelles, ossos d'home tota home fosa desapareguda. La tragèdia de viure que l'home ha de suportar des del néixer. I la guerra. I la revolució. La incomprensió entre homes i l'animalada i l'amor (Rodoreda, 1996, p. 323).

Les subjectivitats minoritzades són víctimes freqüents de la brutalitat, tant la salamandra perseguida a cops de granera com els homes no virils a través de la humiliació, la censura, l'estigma o la ridiculització. L'escriptora planteja identitats híbrides per a superar el sistema social i cultural hegemònic, que provoca discriminació i violència. La hibridització sorgeix, doncs, com un instrument de supervivència que equival a reinventar-se; per això, la crítica i l'autora mateix havien assenyalat, encertadament, que la metamorfosi suggeria un alliberament. Per això convé remarcar que la metamorfosi implica emancipació, però també fusió amb l'alteritat. D'alguna manera, la dimensió ètica del concepte insinua la necessitat de deslliurar-se de l'opressió mitjançant un acte d'empatia amb l'altre. En altres paraules, per a evitar ser racista, convé transformar-se en negre; per a evitar el sexisme, s'ha d'empatitzar amb la dona; en definitiva, per a evitar una masculinitat dominant, cal empatitzar en general, solidaritzar-se, fusionar-se amb el diferent, introduir l'altre en u mateix, *in-corporar-lo*. És probable que Rodoreda desconeixés la filosofia de Jacques Derrida, Deleuze i Guattari i òbviament l'obra de pensadores més joves com Haraway o Braidotti, però convé ressaltar que els seus relats coincideixen amb la crítica que tots fan a les identitats essencialistes i majoritàries. No en va, Rodoreda ocupa una posició minoritària en la societat i la cultura de la seua època com a dona, catalana i exiliada. En definitiva, la hibridització i la reinvençió són els dos mecanismes de supervivència dels subjectes minoritzats.

Segons Deleuze i Guattari (2015, p. 339), tots els esdevenirs, com que són minoritaris, passen a través de l'esdevenir-dona. En altres paraules, totes les posicions minoritàries són intercanviables i s'assimilen a la feminitat; en els contes rodoredians són l'animal, l'àngel, l'androgín, l'exiliat, l'home maternal, la planta, la dona mateix. També Derrida equipara la condició animal a la femenina i a tots els éssers subalterns. Desposseïts, víctimes d'abusos, marginats, exclosos o *queer*, tots conformen els «altres» de les identitats hegemòniques. La proposta d'aquests filòsofs és interessant perquè no sols descriu, sinó que és propositiva, és a dir, utilitzen el terme *esdevenir* perquè plantegen una transformació. Així, no es tracta tant de descriure aquell o allò que és minoritari, sinó d'esdevenir-ho.

Esdevenir-minoritari no fa referència a un estat, a una minoria en concret, sinó a un procés que ha de promoure un món més heterogeni, solidari, lliure i igualitari. Precisament, els contes que narren metamorfosis il·lustren millor aquesta idea de l'esdevenir, ja que apunten a un procés d'alliberament o, si més no, a idees com

el fluir transversal, la contaminació que propicia el trànsit i el creuament. La metamorfosi no suposa sols un renaixement, sinó l'acceptació de la pluralitat singular de què parla Derrida, és a dir, el fet que un és molts alhora. Per tant, el subjecte, tal com també exemplifiquen els personatges dels relats, és múltiple i divers, humà i no humà, home i dona, adult i infant al mateix temps. La dona i la gallina, l'home i el peix, la dona i la salamandra, l'home i la nina, la dona i el gat, la nena i l'elefant, la dona i el corb, els infants i els bens, el nen i l'àngel remetent a un món plural i únic al mateix temps en què les diferències s'esborren i deixen pas a la *caosmosi* de Guattari (1996, p. 100-101), és a dir, a la combinació en un tot indiferenciat que afavoreix la dissolució de les diferències i una connectivitat generalitzada. La noció de caosmosi, a més, està relacionada amb l'experimentació i la creativitat, un aspecte que el posthumanisme realça perquè, precisament, permet desestructurar el món antic i inventar-ne un de nou. En certa mesura, la caosmosi es pot posar en relació amb la noció de *queer* i també de nòmada, gràcies al sentit que té de porós, experimental, supracategòric, obert, fluid.

El punt de vista minoritari no està relacionat amb la demografia; de fet, el català és una llengua minoritzada amb més parlants que no pas altres d'Europa com el danès o el grec. Més aviat, té a veure amb el que és divers, amb l'alteritat. Rosi Braidotti (2002, p. 119) afirma que tots els esdeveniments són minoritaris, és a dir, que es mouen en una direcció que apunta els «altres» dels binomis clàssics del pensament humanista. El subjecte nòmada entra en contacte amb el seu «altre», s'hi barreja i construeix un vincle simbiòtic que supera el dualisme. En efecte, hem vist que els personatges dels relats es metamorfosen en contacte amb els seus «altres» i formen una nova subjectivitat híbrida home-peix, home-dona, adult-infant, home-infant-dona. En altres obres de l'escriptora, hi ha altres mostres de simbiosis d'aquesta mena que inclouen la naturalesa vegetal o, en general, la importància cabdal de les flors, els jardins, els boscos i els arbres en tota la seua producció. Carme Arnau expressa aquesta mateixa idea, si bé des d'una perspectiva simbòlica i mística, tenint en compte que el gnosticisme rosicrucian atorga a la naturalesa una condició divina i venerable:

L'univers narratiu de Mercè Rodoreda té com un dels seus trets més personals la voluntat que manifesta de connectar els seus personatges amb la naturalesa, d'establir un vincle entre la substància còsmica i l'energia psíquica dels protagonistes de les ficcions. D'aquesta manera, el destí darrer de l'home es lliga a la vegetació, una vegetació eterna (Arnau, 1990, p. 145).

Així mateix, la natura s'associa també a la transformació i la barreja, de manera que afavoreix un espai generatiu i afirmatiu, de creació i canvi. La mutació suggereix igualment un gest polític alliberador consistent en la ruptura de límits i categories que empresonen la vida, entesa com un contínuum vegetal-animal-

humà-home-dona-infant-viu-mort. Carme Arnau (1982, p. 301) parla del «vegetalisme de la infantesa» en al·lusió al lligam força estret entre infants i jardí —o natura, en general— en l'obra de Rodoreda; a més, específicament es referia a la metamorfosi de Maria en un llorer en la novel·la *Mirall trencat* quan se suïcida tirant-se daltabaix i quedant enganxada a les branques d'aquest arbre, símbol de la immortalitat.

Aquest gest apunta no sols al futur feminista de què parla Luce Irigaray i que ens recorda Lisa Vollendorf (1999, p. 171), sinó també *queer* i posthumà, en el qual el poder masculí ha quedat desplaçat; un futur —la «nova constel·lació» a què al·ludeix la cita de T. S. Elliot a *Mirall trencat*— basat, així doncs, en la subjectivitat femenina i la solidaritat entre tots els éssers vivents. Si bé Vollendorf subratlla el rol de les dones en l'impuls subversiu que significa la ruptura dels límits, en aquest estudi ha quedat demostrat que alguns personatges masculins també instiguen el canvi; potser per això aquesta autora es refereix al «fantàstic feminista» com a gest polític o ideològic, amb el benentès que, independentment de si es tracta de dones o d'homes, l'objectiu és posar en qüestió el domini patriarcal i antropocèntric. L'estètica fantàstica d'aquesta novel·la —sobretot precisament a partir de la tercera part—, igual que la major part de les narracions de *La meva Cristina i altres contes*, *Viatges i flors*, *Quanta, quanta guerra...* i *La mort i la primavera*, sorgeix com un potent recurs imaginatiu que suscita no sols l'expressió del desig femení com algunes crítiques feministes han sostingut, sinó també noves articulacions i subjectivitats, nous lligams amb la natura, els animals, la feminitat, els infants, que són més lliures i creatius.

Les metamorfosis no són exemptes de dolor a vegades—per exemple, en el cas de «La sala de les nines», «La meva Cristina» o «La salamandra»—, però precisament aquest dolor manifesta la dificultat intrínseca a la lluita per deslliurar-se de l'opressió. Per tant, la contemporaneïtat de l'obra rodorediana rau en l'aposta que fa pel canvi en detriment de l'essència, per la fluïdesa en detriment de la paràlisi —títol precisament del conte citat anteriorment en què la protagonista, finalment, decideix marxar per dissipar l'angoixa que sent. En un segle marcat per la persecució de les minories nacionals, lingüístiques, sexuals i racials, els personatges masculins i metamorfosats de Rodoreda travessen fronteres no sols geogràfiques, sinó entre gèneres, i espècies a la recerca d'un altre món lliure de la violència que aquestes mateixes fronteres ocasionen. El missatge bàsic que transmeten les històries és que cal mutar per a sobreviure.

Com indicava abans, la metamorfosi no sols implica un acte d'alliberament, sinó també una fusió amb l'altre. Com hem vist en el cas d'«El riu i la barca», la simbiosi de totes les formes de vida és absoluta, la qual cosa ens porta a parlar d'un paradigma d'interconnexió, cooperació i solidaritat en oposició a l'aïllament, l'autonomia, la independència i l'individualisme. Si bé el primer es vincula a la femi-

nitat, el darrer està lligat a la masculinitat. Els herois rodoredians dels contes analitzats ofereixen una imatge de vulnerabilitat física i psíquica i mostren precisament les ferides causades pel fet de no haver sigut estimats, tot allunyant-se del model de masculinitat ortodoxa, que fa una exhibició de força constant.

En aquest sentit, la filòsofa Judith Butler sosté que la identitat no es forma sols per mitjà de la performativitat de gènere —un concepte clau de les seues primeres obres—, sinó també de la vulnerabilitat i la dependència dels altres. Els humans són vulnerables davant la pèrdua: d'elements materials, de reconeixement social, dels seus éssers estimats i de la vida. A més, la vulnerabilitat difereix des del punt de vista geopolític, ja que algunes comunitats són vulnerables a unes pèrdues i no a d'altres. Acceptar la vulnerabilitat, la interrelació i la interdependència implica adoptar una posició ètica i política que ens obre als altres, ens commina a preocupar-nos-en, reconèixer-los i evitar-ne l'exclusió. En conseqüència, es tracta d'una política feminista totalment oposada a l'individualisme i la imbatibilitat propis de la masculinitat imperant, que no sols perjudica les dones, sinó també els homes, tal com reflecteixen els personatges masculins examinats. La interdependència també permet articular les comunitats a través de la solidaritat, tant si ens referim a societats humanes —començant per la mateixa família— com si es tracta de la convivència amb la natura i amb els altres éssers vius del planeta:

We are something other than «autonomous» in such a condition, but that does not mean that we are merged or without boundaries. It does mean, however, that when we think about who we «are» and seek to represent ourselves, we cannot represent ourselves as merely bounded beings, for the primary others who are past for me not only live on in the fibre of the boundary that contains me (one meaning of «incorporation»), but they also haunt the way I am, as it were, periodically undone and open to becoming unbounded (Butler, 2004, p. 27-28).

Per tant, segons Butler, estem formats per altres —«the primary others who are past for me»— i ens desintegrem —«periodically undone»— per a obrir-nos a un esdevenir il·limitat —«becoming unbounded». Des d'aquesta perspectiva, la metamorfosi és la manifestació en la ficció de les identitats heterogènies, la constant fabricació del jo i l'obertura als altres, posant en qüestió els fonaments d'un sistema que es basa en la masculinitat agressiva, la independència, el tancament, la uniformitat i les línies divisòries.

En definitiva, les identitats que presenten els personatges analitzats són múltiples i heterogènies, fruit d'una transformació literal a través d'una metamorfosi o bé perquè, simplement, no reprimeixen la seua diversitat intrínseca per acatar les normes imperants i assimilar-se socialment. Com hem vist, les diferents reaccions que ells mateixos o la societat poden experimentar davant aquestes identitats inclouen la vigilància —el noi exiliat de «Cop de lluna»—, la humiliació —«Un

ramat de bens de tots colors»—, la persecució —«La salamandra»—, l'alienació —«El senyor i la lluna»— i la mort —«La sala de les nines»—, però en altres casos ocorre tot el contrari i els personatges assoleixen l'alliberament, com l'home-peix a «El riu i la barca», que il·lustraria l'afirmació joiosa de la diferència que propugna el nomadisme de Braidotti. El subjecte nòmada minoritari ha de renunciar a una essència fixa i emprendre un procés de transformació constant, la qual cosa no significa, segons aquesta pensadora, que manque d'arrels o no adopte un compromís polític, sinó que ha de ser versàtil, dinàmic, divers internament, capaç de resistir a les identitats hegemòniques, a cavall entre diferents formes de ser, però ancorat en una posició històrica. Al capdavall, Braidotti, seguint Deleuze i Guattari, advoca per una concepció productiva i afirmativa de l'ésser o l'esdevenir minoritari, rebutjant una visió pessimista i submissa que enfonsi el subjecte en la frustració, la culpa i l'autodestrucció: «Following Glissant, the becoming-nomadic points to a process of positive transformation of pain of loss, turning it into the active production of multiple forms of belonging and complex allegiances» (Braidotti, 2006, p. 89). La literatura de Mercè Rodoreda, feta d'històries de supervivents, així ho corrobora.

5. Bibliografia

- AHMED, Sara (2010). *The Promise of Happiness*. Durham; Londres: Duke University Press.
- ALTISENT, Marta (1992). «Intertextualidad y fetichismo en un relato de Mercè Rodoreda». A: *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Vol. 2. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, p. 1571-1582.
- ANDERSON, Eric (2009). *Inclusive Masculinity: The Changing Nature of Masculinities*. Nova York: Routledge.
- ARITZETA, Margarida (1998). «Mons possibles i narrativa breu». A: ALONSO, Vicent; BERNAL, Assumpció; GREGORI, Carme (ed.). *Actes del I Simposi Internacional de Narrativa Breu*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 105-128.
- (2002). *El joc intertextual: quatre itineraris per 'La sala de les nines': Llorenç Villalonga, Mercè Rodoreda, M. Antònia Oliver, Toni Serra*. Barcelona: Proa.
- ARMENGOL, Josep M. (ed.) (2012). *Queering Iberia: Iberian Masculinities at the Margins*. Nova York: Peter Lang.
- ARNAU, Carme (1982). *Introducció a la narrativa de Mercè Rodoreda: El mite de la infantesa*. Barcelona: Edicions 62. [1a ed. 1979]
- (1990). *Miralls màgics: Aproximació a l'última narrativa de Mercè Rodoreda*. Barcelona: Edicions 62.
- (2000a). *Memòria i ficció en l'obra de Mercè Rodoreda*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.
- (2000b). *Una lectura de 'Mirall trencat'*. Barcelona: Edicions 62.
- (2010). «Estudi preliminar». A: RODOREDÀ, Mercè. *La meua Cristina i altres contes*. Barcelona: Edicions 62.
- BARJOLA, Nerea (2018). *Microfísica sexista del poder: El caso Alcàsser y la construcción del terror sexual*. Barcelona: Virus.
- BARRY, Peter (2005). *Beginning Theory: An Introduction to Literary and Cultural Theory*. Manchester: Manchester University Press.
- BENJAMIN, Walter (2020). *Art i literatura de masses*. Portbou: Edicions Reremús: Fundació Angelus Novus.
- BENSHOFF, Harry M. (2002). «The Monster and the Homosexual». A: *Horror, the Film Reader*. Ed. a cura de Mark Jancovich. Nova York: Routledge, p. 91-102.

- BOLO, Laura (2020). *Metamorfosis en el recull 'La meva Cristina i altres contes'*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.
- BOND STOCKTON, Kathryn (2009). *The Queer Child: Or Growing Sideways in the Twentieth Century*. Durham; Londres: Duke University Press.
- BORDO, Susan (1999). *The Male Body: A New Look at Men in Public and in Private*. Nova York: Farrar, Straus and Giroux.
- BRAIDOTTI, Rosi (2002). *Metamorphoses: Towards a Materialist Theory of Becoming*. Cambridge: Polity.
- (2006). «The becoming-minoritarian of Europe». A: BUCHANAN, Ian; PARR, Adrian (ed.). *Deleuze and the Contemporary World*. Edimburg: Edinburgh University Press, p. 79-94.
- (2020). *Coneixement posthumà*. Barcelona: Arcàdia.
- BRISTOW, Joseph (2011). *Sexuality*. Londres: Routledge.
- BRU-DOMÍNGUEZ, Eva (2013). *Beyond Containment: Corporeality in Mercè Rodoreda's Literature*. Berna: Peter Lang.
- BUTLER, Judith (1988). «Performative Acts and Gender Constitution: an Essay in Phenomenology and Feminist Theory». *Theatre Journal*, vol. 40, núm. 4, p. 519-531.
- (2004). *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*. Londres; Nova York: Verso.
- CARBONELL, Neus (1994a). «In the Name of the Mother and the Daughter: The Discourse of Love and Sorrow in Mercè Rodoreda's *La plaça del Diamant*». A: McNERNEY, Kathleen; VOSBURG, Nancy (ed.). *The Garden Across the Border: Mercè's Rodoreda's Fiction*. Selinsgrove: Susquehanna University Press; Londres; Toronto: Associated University Presses, p. 17-30.
- (1994b). *'La plaça del Diamant' de Mercè Rodoreda*. Barcelona: Empúries.
- (1995). «L'exili en "La meva Cristina" de Mercè Rodoreda: intertextualitat i imaginació dialògica». *Lexora: Revista de Dones i Textualitat*, núm. 1, p. 75-88.
- (2013). *Cultura i subjectivitat*. Barcelona: UOC.
- CARTAGENA-CALDERÓN, José (2012). «Saint Sebastian and the Cult of the Flesh: The Making of a Queer Saint in Early Modern Spain». A: ARMENGOL, Josep M. (ed.). *Queering Iberia: Iberian Masculinities at the Margins*. Nova York: Peter Lang, p. 7-44.
- CARTER, Angela (1981). *La mujer sadiana*. Barcelona: Edhasa.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain (1995). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder. [1969]
- CLASSEN, Constance (2012). *The Deepest Sense: A Cultural History of Touch*. Urbana; Chicago; Springfield: University of Illinois Press.
- COHEN, Jeffrey J. (1996). «Monster culture (seven theses)». A: *Monster Theory: Reading Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, p. 3-25.
- CONNELL, Raewyn W. (1995). *Masculinities*. Berkeley: University of California Press.
- CONTRÍ, Imma; CORTÉS, Carles (2000). *Aproximació a 'Quanta, quanta guerra...' de Mercè Rodoreda*. Alacant: Compàs.
- CORTÉS, Carles (1995). *Els protagonistes i el medi en la narrativa de Mercè Rodoreda*. Alacant: Institut de Cultura Juan Gil-Albert.
- CREED, Barbara (1993). *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. Nova York: Routledge.
- DE LAURETIS, Teresa (1991). «Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities: an Introduction». *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, núm. 3(2), p. 3-18.

- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix (1986). *Kafka: Toward a Minor Literature*. Minneapolis; Londres: University of Minnesota Press (1975).
- (2015). «1730: Becoming-Intense, Becoming-Animal, Becoming-Imperceptible...». A: *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Londres: Bloomsbury, p. 271-360. [1980]
- DELGADO, Luisa E.; FERNÁNDEZ, Pura; LABANYI, Jo (2016). «Introduction. Engaging the Emotions —Theoretical, Historical, and Cultural Frameworks». A: *Engaging the Emotions in Spanish Culture and History*. Nashville: Vanderbilt University Press, p. 1-20.
- DERRIDA, Jacques (2008). *El animal que luego estoy si(gui)endo*. Madrid: Trotta. [2006]
- (2010). *Seminario: La bestia y el soberano*. Vol. I. (2001-2002). Buenos Aires: Manantial. [2008]
- DONAWERTH, Jane (1997). *Frankenstein's Daughters: Women Writing Science Fiction*. Nova York: Syracuse University Press.
- EAGLETON, Terry (2010). *On Evil*. New Haven; Londres: Yale University Press.
- ERIBON, Didier (2004). *Una moral de lo minoritario: Variaciones sobre un tema de Jean Genet*. Barcelona: Anagrama. [2001]
- FERNÁNDEZ, Josep A. (1999). «The Angel of History and the Truth of Love: Mercè Rodoreda's *La plaça del Diamant*». *The Modern Language Review*, núm. 94(1), p. 103-109.
- (2000). *Another Country: Sexuality and National Identity in Catalan Gay Fiction*. Londres: The Modern Humanities Research Association.
- (2009). «De *Les excursionistes calentes* a les *Elegies de Bierville*, i viceversa: els estudis culturals». A: PONS, Margalida; PICORNELL, Mercè (ed.). *Literatura i cultura: aproximacions comparatistes*. Palma: Lleonard Muntaner, p. 61-91.
- FOUCAULT, Michel (2001). *Madness and Civilization*. Londres; Nova York: Routledge.
- (2010). *El cuerpo utópico: Las heterotopías*. Buenos Aires: Nueva Visión. [1994]
- GENETTE, Gérard. (1989). *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- GILMORE, David D. (1990). *Manhood in the Making: Cultural Concepts of Masculinity*. New Haven; Londres: Yale University Press.
- GLENN, Kathleen M. (1987). «Muted Voices in Mercè Rodoreda's *La meva Cristina i altres contes*». *Catalan Review*, vol. II, núm. 2, p. 131-142.
- GREGORI, Carme (1998). «Metamorfosis i altres prodigis en els contes de Mercè Rodoreda». A: ALONSO, Vicent; BERNAL, Assumpció; GREGORI, Carme (ed.). *Actes del Primer Simposi Internacional de Narrativa Breu. 1. Al voltant de la brevetat / 2. Mercè Rodoreda*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 281-299.
- GRUBB, Nancy (1995). *Ángeles*. Madrid: Abbeville-Cátedra.
- GUASCH, Òscar (2003). «Ancianos, guerreros, efebos y afeminados: tipos ideales de masculinidad». A: BLANCO, Juan; VALCUENDE, José M. *Hombres: La construcción cultural de las masculinidades*. Madrid: Talasa, p. 113-124.
- (2006). *Héroes, científicos, heterosexuales y gays*. Barcelona: Bellaterra.
- GUATTARI, Félix (1996). *Caosmosis*. Buenos Aires: Manantial. [1992]
- HALBERSTAM, Judith (1991). «Automating Gender: Postmodern Feminism in the Age of the Intelligent Machine». *Feminist Studies*, núm. 17(3), p. 439-460.
- (1995). *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters*. Durham: Duke University Press.
- (2008). *Masculinidad femenina*. Madrid: Egales. [1998]
- (2020). *Wild Things: The Disorder of Desire*. Durham; Londres: Duke University Press.

- HAMON, Philippe (1998). *Le personnel du roman: Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Emile Zola*. Ginebra: Librairie Droz.
- HANSON, Ellis (2007). «Queer Gothic». A: *The Routledge Companion to Gothic*. Ed. a cura de Catherine Spooner i Emma McEvoy. Londres: Routledge, p. 174-182.
- HARAWAY, Donna J. (1999). «Las promesas de los monstruos: una política regeneradora para otros inapropiados/bles». *Política y Sociedad*, núm. 30, p. 121-163.
- (2004). *The Haraway Reader*. Londres; Nova York: Routledge.
- (2019). *Seguir con el problema: Generar parentesco en el Chthuluceno*. Bilbao: Consonni. [2016]
- HINA, Horst (1995). «La imatge de l'home en l'actual literatura femenina catalana: L'èsser masculí vist per Maria-Antònia Oliver, Montserrat Roig i Carme Riera». A: *Actes del Desè Colloqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*. Vol. I. Ed. a cura d'Axel Schönberger. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 121-135.
- HÜHN, Peter et al. (ed.) (2014). *Handbook of Narratology*. Berlín; Boston: Walter de Gruyter.
- JACKSON, Rosemary (1988). *Fantasy: The Literature of Subversion*. Londres; Nova York: Routledge. [1981]
- JAGOSE, Annamarie (1996). *Queer Theory*. Carlton: Melbourne University Press.
- KALOF, Linda (2017). *The Oxford Handbook of Animal Studies*. Oxford: Oxford University Press.
- KIMMEL, Michael (2001). «Masculinity as Homophobia». A: WHITEHEAD, Stephen M.; BARRETT, Frank J. (ed.). *The Masculinities Reader*. Cambridge: Polity, p. 266-287.
- KINNUNEN, Tania; KOLEHMAINEN, Marjo (2019). «Touch an Affect: Analysing the Archive of Touch Biographies». *Body & Society*, vol. 25(1), p. 29-56.
- KRAFFT-EBING, Richard von (1965). *Psychopathia Sexualis*. Nova York: Arcade.
- KRISTEVA, Julia (2004). *Poderes de la perversión: Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*. Buenos Aires: Siglo XXI. [1980]
- LANGLOTZ, Andreas; SOLTYSIK MONNET, Agnieszka (2014). *Emotion, Affect, Sentiment: The Language and Aesthetics of Feeling*. Tübingen: Verlag.
- LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean-Bertrand (2004). *Diccionario de psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.
- LORENTZ, Noémie (2016). «The Puppet as a Paradigm of the Contemporary Living Body. An Inquiry into the Traditional Question of Artificial Life in Contemporary Puppetry». A: KOPANIA, Kamil (ed.). *Dolls and Puppets as Artistic and Cultural Phenomena (19th-21st Centuries)*. Bialystok: The Aleksander Zelwerowicz National Academy of Dramatic Art in Warsaw and the Department of Puppetry Art in Bialystok, p. 180-198.
- LUCCI, Antonio (2017). «Genealogies of Posthuman Narratives, Critical Theory, Animal Studies and the (beyond of) Neolithic Revolution». *Tiempo Devorado: Revista de Historia Actual*, núm. 3, p. 435-549.
- MAESTRE, Antoni (2016). «La fantasia del marit monstruós en “La clau de ferro”, de Pere Calders». *Brumal: Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, vol. iv, núm. 2, p. 189-204.
- (2019). «Repensar els estudis catalans des de la teoria queer». A: MARTÍNEZ TEJERO, Cristina; PÉREZ ISASI, Santiago (ed.). *Perspectivas críticas sobre os estudos ibéricos*. Venècia: Edizioni Ca' Foscari, p. 175-202.
- (2020). «Imatges femenines en el Modernisme: la dona màrtir en *La damisella santa* de Raimon Casellas». A: GREGORI, Carme; LÓPEZ-PAMPLÓ, Gonçal; MALÉ, Jordi (ed.). *Reescriptures literàries: La hipertextualitat en les literatures occidentals (1900-1939)*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 329-350.

- MARKS, Laura (2000). *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses*. Durham; Londres: Duke University Press.
- (2002). *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- MARTÍ, Josep (2017). «Esfilagarsats i entortolligats: Una ullada als cossos des del posthumanisme». *Inmaterial: Diseño, Arte y Sociedad*, vol. 2, núm. 3, p. 20-39.
- MARTIN, Sara (2010). «Mujeres en la literatura de ciencia ficción: entre la escritura y el feminismo». *Dossiers Feministes*, núm. 14, p. 108-128.
- (2017). «Educating Dídac: Mankind's New Father and the End of Patriarchy in Manuel de Pedrolo's *Typescript of the Second Origin*». *Alambique: Revista Acadèmica de Ciència Ficció i Fantasia / Jornal Acadêmico de Ficção Científica e Fantasia*, vol. 4, núm. 2, article 6.
- MCNERNEY, Kathleen (2015). *Mercè Rodoreda: A Selected and Annotated Bibliography*. Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda.
- MENCOS, Isidra (2002). *Mercè Rodoreda: Una bibliografia crítica (1963-2001)*. Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda.
- MIGUÉLEZ-CARBALLEIRA, Helena (2017). «The Imperial Within: Discourses of Masculinity and Empire in the Twentieth-Century Spanish and Catalan National Imagination». *Cuadernos de Historia Contemporánea*, núm. 39, p. 105-128.
- MINSKY, Rosalind (1998). *Psychoanalysis and Culture. Contemporary States of Mind*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- MIRFENDERESKI, Samareh (2016). «Elements in the Works of European Surrealists». A: KOPANIA, Kamil (ed.). *Dolls and Puppets as Artistic and Cultural Phenomena (19th-21st Centuries)*. Białystok: The Aleksander Zelwerowicz National Academy of Dramatic Art in Warsaw and the Department of Puppetry Art in Białystok, p. 18-33.
- MISSÉ, Miquel (2019). *A la conquesta del cos equivocat*. Barcelona; Madrid: Egales.
- MODLESKI, Tania (2021). *Las mujeres que sabían demasiado: Hitchcock y la teoría feminista*. Madrid: El Mono Libre.
- MOSSE, George L. (2000). *La imagen del hombre: La creación de la moderna masculinidad*. Madrid: Talasa.
- MULVEY, Laura (1990). «Visual Pleasure and Narrative Cinema». A: ERENS, Patricia (ed.). *Issues in Feminist Film Criticism*. Bloomington: Indiana University Press, p. 57-68.
- NAPIORSKI, Patricia (2004). «Estrategias de resistencia. Hacia una propuesta andrógena en *La plaza del Diamante* de Mercè Rodoreda». *Letras Feministas*, núm. 30(2), p. 29-46.
- NICHOLS, Geraldine Cleary (1986). «Exile, Gender, and Mercè Rodoreda». *Modern Language Notes*, vol. 101, núm. 2, p. 405-417.
- PALAU, Montserrat; TODA, Agnès (ed.) (2012). *In/dependents: Dones i projectes nacionals*. València: 3i4.
- PALMER, Paulina (2012). *The Queer Uncanny: Perspectives on the Gothic*. Cardiff: University of Wales Press.
- (2016). *Queering Contemporary Gothic Narrative 1970-2012*. Londres: Palgrave Macmillan.
- PEREZ, Janet (1987). «Metamorphosis as a Protest Device in Catalan Feminist Writing: Rodoreda and Oliver». *Catalan Review*, vol. II, núm. 2, p. 181-198.
- (2004). «Contemporary Spanish Women Writers and the Feminine Neo-Gothic». *Romance Quarterly*, núm. 51(2), p. 125-140.

- PIERA, Montserrat (2012). «Performing Knighthood: The Hero Tirant lo Blanc in Drag». *Men and Masculinities*, vol. 15, núm. 4, p. 346-366.
- PONS, Margalida (2018). «Animàlia o les extensions de la subjectivitat: possibilitats d'una mirada no antropocèntrica en la interpretació del subjecte de la cultura». *Catalan Review* xxxiii, p. 3-21.
- PUNTER, David (2007). «The Uncanny». A: SPOONER, Catherine; McEVOY, Emma (ed.). *The Routledge Companion to Gothic*. Londres; Nova York: Routledge, p. 129-136.
- RECALCATI, Massimo (2014). *El complejo de Telémaco: Padres e hijos tras el ocaso del progenitor*. Barcelona: Anagrama. [2013]
- REESER, Todd W. (2010). *Masculinities in Theory: An Introduction*. Oxford: Wiley-Blackwell.
- RESINA, Joan Ramon (2003). «L'imaginari mascle i el mascle imaginari». A: FERNÁNDEZ, Josep-Anton; CHAVARRÍA, Adrià (ed.). *Calçasses, gallines i maricons: Homes contra la masculinitat hegemònica*. Barcelona: Angle, p. 58-77.
- RHODES, Elizabeth (1994). «The Salamander and the Butterfly». A: MCNERNEY, Kathleen; VOSBURG, Nancy (ed.). *The Garden Across the Border: Mercè's Rodoreda's fiction*. Selinsgrove: Susquehanna University Press; Londres; Toronto: Associated University Presses, p. 162-187.
- RODÓ, Maria et al. (ed.) (2017). *Terra de ningú: Perspectives feministes sobre la independència*. Barcelona: Pollen Edicions.
- RODOREDA, Mercè (1996). *Tots els contes*. Barcelona: Edicions 62.
- RUEDA, Ana (1994). «Mercè Rodoreda: from Traditional Tales to Modern Fantasy». A: MCNERNEY, Kathleen; VOSBURG, Nancy (ed.). *The Garden Across the Border: Mercè's Rodoreda's fiction*. Selinsgrove: Susquehanna University Press; Londres; Toronto: Associated University Presses, p. 201-222.
- SALUDES, Anna M. (2003). «L'àngel de l'amor i de la mort: un conte de Mercè Rodoreda». *Revista de Catalunya*, núm. 185, p. 88-110.
- SANTIÁÑEZ, Nil (2020). *Del mal y sus signaturas*. Barcelona: Alpha Decay.
- SAX, Boria (2017). «Animals in Folklore». A: KALOF, Linda (ed.). *The Oxford Handbook of Animal Studies*. Oxford: Oxford University Press, p. 456-472.
- SEDGWICK, Eve Kosofsky (1985). *Between Men: English Literature and Male Homosexual Desire*. Nova York: Columbia University Press.
- (1993). *Tendencies*. Durham: Duke University Press.
- (2003). *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*. Durham; London: Duke University Press.
- SEGAL, Lynne (1990). *Slow Motion: Changing Masculinities*. Londres: Virago.
- SOJA, Edward (2008). *Postmetrópolis: Estudios críticos sobre las ciudades y las regiones*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- SONTAG, Susan (1990). «Notes on "Camp"». A: *Against Interpretation and Other Essays*. Nova York: Picador, p. 275-292.
- SPIVAK, Gayatri C. (1988). «Can the Subaltern Speak». A: Nelson, Cary; Grossberg, Larry (ed.). *Marxism and the Interpretation of Culture*. Urbana; Chicago: University of Illinois Press, p. 271-314.
- UNG, Kaliane (2016). «Mechanical Affections. A Reconfiguration of Love by Fin-de-siècle Decadent Dolls». A: KOPANIA, Kamil (ed.). *Dolls and Puppets as Artistic and Cultural Phenomena (19th-21st Centuries)*. Białystok: The Aleksander Zelwerowicz National Academy of Dramatic Art in Warsaw and the Department of Puppetry Art in Białystok, p. 200-209.

- VASQUEZ DEL AGUILA, Ernesto (2014). *Being a Man in a Transnational World: The Masculinity and Sexuality of Migration*. Londres; Nova York: Routledge.
- VILASECA, David (1995). *The Apocryphal Subject: Masochism, Identification, and Paranoia in Salvador Dalí's Autobiographical Writings*. Nova York: Peter Lang.
- (2003). *Hindsight and the Real: Subjectivity and Gay Hispanic Autobiography*. Berna: Peter Lang.
- VILLALONGA, Llorenç (1990). *Bearn o la sala de les nines*. Barcelona: Edicions 62.
- VOLLENDORF, Lisa (1999). «Exchanging Terms: Toward the Feminist Fantastic in *Mirall trencat*». A: McNERNEY, Kathleen (ed.). *Voices and Visions: The Words and Works of Mercè Rodoreda*, p. 156-174.
- WIĘCKOWSKA, Katarzyna (2012). «Reality, or the Illusion of the Secret: Gothic Fictions of Masculinity». A: WIĘCKOWSKA, Katarzyna (ed.). *The Gothic: Studies in History, Identity and Space*. Oxford: Inter-disciplinary Press, p. 107-117.
- WILLIAMS, Anne (1995). *Art of Darkness: A Poetics of Gothic*. Chicago: University of Chicago Press.
- WITTIG, Monique (1983). «The point of view: universal or particular». *Feminist Issues*, núm. 3, p. 63-69.
- WOLFE, Cary (2009). «Human, All Too Human: "Animal Studies" and the Humanities». *PMLA*, núm. 124 (2), p. 564-575.

EDICIONS DE LES OBRES DE MERCÈ RODOREDA USADES EN EL TREBALL

- La plaça del Diamant* (1962): Bromera, Alzira, 1997.
- El carrer de les camèlies* (1966): Club Editor, Barcelona, 1988.
- Mirall trencat* (1974): Club Editor, Barcelona, 1980.
- Tots els contes* (1979): Edicions 62, Barcelona, 1996. Inclou *Vint-i-dos contes*, *La meva Cristina i altres contes* i *Semblava de seda i altres contes*.
- Viatges i flors* (1980): Edicions 62, Barcelona, 1990.
- Un cafè i altres narracions*: Edicions 62, Barcelona, 1999.

BIBLIOTECA MERCÈ RODOREDA

Títols publicats

- 1 Maria Isidra MENCOS, *Mercè Rodoreda: una bibliografia crítica (1963-2001)* (2002)
- 2 Carme ARNAU, *Memòria i ficció en l'obra de Mercè Rodoreda* (2000)
- 3 Roser PORTA, *Mercè Rodoreda i l'humor (1931-1936). Les primeres novel·les, el periodisme i 'Polèmica'* (2007)
- 4 Joaquim MOLAS (cur.), *Congrés Internacional Mercè Rodoreda. Actes* (Barcelona, 1-5 d'octubre de 2008) (2010)
- 5 Joaquim MOLAS (dir.), *Any Rodoreda 1908-2008. Memòria* (2010)
- 6 Carme ARNAU, *Mercè Rodoreda, l'obra de postguerra: exili i escriptura* (2012)
- 7 Barbara ŁUCZAK, *Espai i memòria. Barcelona en la novel·la catalana contemporània (Rodoreda - Bonet - Moix - Riera - Barbal)* (2012)
- 8 Kathleen McNERNEY, *Mercè Rodoreda: A Selected and Annotated Bibliography (2002-2011)* (2015)
- 9 Laura MONGIARDO, «El mar» i «L'elefant» de Mercè Rodoreda, *una proposta de traducció a l'italià* (2015)
- 10 Kathleen McNERNEY, *Mercè Rodoreda: una bibliografia crítica (2002-2011)* (2017)
- 11 Laura BOLO, *Mecanismes narratius en la construcció dels personatges de la novel·lística rodorediana* (2017)
- 12 Eva COMAS, *El somni blau. Estudi dels somnis en la narrativa de Mercè Rodoreda* (2020)
- 13 Laura BOLO, *Metamorfosis en el recull 'La meva Cristina i altres contes'* (2020)
- 14 Catalina MIR, *Vint-i-dues aproximacions a la traïció com a tema literari. Per a una anàlisi global de 'Vint-i-dos contes' de Mercè Rodoreda* (2021)
- 15 Antoni MAESTRE, *Àngels i monstres: personatges masculins en la narrativa breu de Mercè Rodoreda* (2021)

ARXIU MERCÈ RODOREDA

Títols publicats

- 1 Mercè RODOREDA, *La mort i la primavera* (1997)
- 2 Mercè RODOREDA, *Un cafè i altres narracions* (1999)
- 3 Mercè RODOREDA, *Primeres novel·les*, vol. I, *Sóc una dona honrada? Del que hom no pot fugir* (2006)
- 4 Mercè RODOREDA, *Primeres novel·les*, vol. II, *Un dia de la vida d'un home. Crim* (2002)
- 5 Abraham MOHINO (cur.), *Mercè Rodoreda. Entrevistes* (2013)
- 6 Mercè RODOREDA, *Mercè Rodoreda. Obra plàstica* (2016)
- 7 Mercè RODOREDA, *Cartes de guerra i d'exili (1934-1960)* (2017)
- 8 Mercè RODOREDA, *Teatre* (2019)

Àngels i monstres: personatges masculins en la narrativa breu de Mercè Rodoreda

Àngels i monstres és un estudi sobre els personatges masculins en els contes de Mercè Rodoreda, que fins ara no havien rebut tanta atenció crítica com els femenins. Més que una anàlisi narratològica, el llibre proposa una interpretació de la masculinitat tal com es representa en la narrativa breu de l'escriptora. Una idea fonamental de l'estudi és que fins i tot aquells personatges que semblen més virils en el fons amaguen un costat femení. De tota manera, si Carme Arnau apuntava que el punt de vista majoritari en l'obra rodorediana és femení, *Àngels i monstres* fa una passa més enllà i afirma que aquesta perspectiva és, en general, la pròpia de les minories. Aquest caràcter minoritari l'encarnen personatges com els femenins, però també els homes feminitzats o andrògins, els pàries i els marginats, a més dels infants i els animals, sense oblidar que tots són fruit de la imaginació d'una autora que també personifica diferents formes de minorització, com la de gènere, la lingüística, la cultural i la ideològica.

Precisament l'estètica fantàstica, gòtica i surrealista d'alguns relats permet a Rodoreda representar aquestes subjectivitats minoritàries tot transgredint les fronteres que separen els gèneres i les espècies a través del recurs de la metamorfosi. Per tant, l'estudi suggereix que l'autora fa una crítica de les identitats «fortes», fixes, i proposa per contra la capacitat de reinventar-se i d'esdevenir «un altre». Rodoreda reflecteix brillantment els canvis culturals que es produeixen al llarg del segle XX en una galeria de personatges masculins feminitzats, celestials, infantils, marginals o metamorfosats, que replantegen les nocions d'humanitat i de gènere. El marc teòric d'*Àngels i monstres*, constituït pels estudis sobre gènere i sexualitat i pel posthumanisme, permet examinar la redefinició dels paràmetres masculí / femení i humà / no humà que porta a terme l'escriptora. La desviació, les fissures, la monstrositat, la metamorfosi, la inestabilitat, la descomposició i el caràcter parasitari il·lustren diferents maneres d'aquesta incessant capacitat de desfer-se i refer-se que posseeixen les minories; de sobreviure, en suma, en un món que condemna la vulnerabilitat i la diferència.



9 788412 113457