

TÍTOL: El cos i el desig en *Aloma*

Subtítol: Noves perspectives des de la construcció cultural del gènere.

ÍNDEX

- 0. Introducció**
- 1. Aloma, una nova Pandora**
- 2. Anna i Coral: joguines trencades de la matriu heterosexual**
- 3. Funcions i rols dels quatre personatges masculins**
- 4. Aloma i la maternitat: l'alienació del cos i el mite del nen diví**
- 5. Conclusions: Aloma, Subjecte o Objecte del Desig?**
- 6. Bibliografia**

ABSTRACT

Aquest treball proposa un estudi d'*Aloma* de Mercè Rodoreda des d'un nou punt de vista: la construcció cultural del gènere, enfocament més controvertit i menys estudiat per la crítica. L'autora del treball pren com a punt de referència les qüestions de gènere per emmarcar la seva interpretació d'aquesta novel·la: caracterització dels personatges masculins i femenins, personalitat de l'heroïna rodorediana, l'empoderament, la presa de consciència i de decisions d'Aloma, la pròpia experiència corporal, el desig, la conciliació, la identitat... A partir de les aportacions anteriors de la crítica, l'autora tracta d'oferir una nova lectura i interpretació d'*Aloma* basada en l'anàlisi de les relacions de poder entre sexes i en la construcció d'estereotips amb les implicacions que això comporta per la protagonista de l'obra. Per tal que aquest estudi d'*Aloma* abasti l'ambivalència de la novel·la rodorediana, l'autora d'aquest treball també aprofita l'enfocament provinent de l'antropologia social i d'altres disciplines humanístiques, com les que contempen la lectura psicoanalítica de l'obra rodorediana.

0. INTRODUCCIÓ

En aquest treball, em proposo analitzar fins quin punt l'obra de Mercè Rodoreda, *Aloma*, qüestiona el paràmetres culturals de la construcció del gènere, encara que, aparentment, pugui semblar el contrari. Sóc conscient que aquest és un enfocament més controvertit i menys estudiat per la crítica. No obstant això, partint sempre dels estudis fets fins el moment de l'obra rodorediana, sóc de l'opinió que aquest nou punt de vista pot ajudar a profunditzar en la complexitat polisèmica de l'obra de Mercè Rodoreda i pot servir com a complement i contrapunt d'altres lectures que tenen en compte aspectes com la biografia de l'autora o el punt de vista psicològic, simbòlic i psicoanalític.

En primer lloc, hauria d'establir què entenem per construcció cultural del gènere. Els dos corrents principals de la recent teoria literària feminista, l'anglo-americana i la francesa, parteixen del principi bàsic que cap anàlisi no pot ser mai neutral. De fet, el seu principal objectiu ha estat sempre polític: tractar d'exposar les pràctiques masclistes per eradicar-les.¹

La tradició anglosaxona ha establert la distinció entre sexe (*sex*) i gènere (*gender*), tot atribuint un valor biològic al sexe, mentre que el gènere s'hauria d'entendre com una categoria cultural. La creació social del gènere comporta l'enunciació d'una sèrie de rols respectius per als homes i per a les dones en la societat.

“El género se refiere a la organización social de la diferencia sexual y de la reproducción biológica. [...] Se trata de una construcción social y de representaciones culturales de la diferencia sexual que se conciben como producto social y no de la naturaleza. El género se define en función de las definiciones normativas que masculino y femenino tienen en la sociedad, la creación de una identidad subjetiva y de las relaciones de poder existentes entre hombres y mujeres en la sociedad.”²

Més enllà del fet que es tracti d'una construcció social, la tradició i la complexitat dels processos socioculturals estableixen unes pautes de comportament,

¹ MOI, Toril (1988). *Teoría literaria feminista*: Madrid: Càtedra: pàgs. 9 – 10.

² NASH, Mary (1995): "Identidades, representación cultural y discurso de género en la España Contemporánea" a: CHALMETA, Pedro; CHECA CREMADES, Fernando et al.: *Cultura y culturas en la Historia*: Salamanca: Universidad de Salamanca: pàg. 194.

basades en idees i paràmetres normatius, que apuntalen un sistema de valors basat en relacions de dominació masculina en la societat. Així, la representació cultural de la dona té un paper decisiu en la creació dels rols de gènere i dels prototips de masculinitat i feminitat. A partir d'aquí,

“fusionar la definición de género con su expresión normativa es reconsolidar, sin advertirlo, el poder que tiene la norma para limitar la definición de género. El género es el mecanismo a través del cual se producen y se naturalizan las nociones de lo masculino y lo femenino”.³

D'aquesta manera, les categories socio-sexuals consoliden la segregació dels rols masculins i femenins. “La industrialització institucionalitza la separació física i conceptual entre l'àmbit laboral i el domèstic, entre el treball i la família, entre la producció i la reproducció.”⁴ Mentre el primer dels elements d'aquesta enumeració –àmbit laboral, treball i producció– correspondria a l'home, el segon seria el reducte femení –àmbit domèstic, família i reproducció. Així, es considera que l'home és el responsable de satisfer les necessitats materials (producció) i la dona ha d'ocupar-se de la llar i la família (reproducció). La imatge de la mestressa de casa com a ideal es veu recolzat per la lògica del context socio-econòmic. L'única projecció social i realització de la dona s'ha de dur a terme a través del matrimoni, on la maternitat assoleix un caràcter normatiu i de consolidació dels estereotips femenins. Més endavant, analitzaré fins quin punt Aloma destrueix aquest principi que els membres de la seva família semblen tenir plenament assumit al començament de la novel·la.

El discurs de gènere de diferència sexual s'articula també a partir de la translació de la diferència de sexe al pla cultural ideològic i la justificació d'un ordre jeràrquic de gènere basat en la subordinació de la dona. El gènere denota una creació social i no biològica de les idees i valors normatius que enuncien els rols respectius d'homes i dones en la societat. Els sistemes de valors, creences, costums i tradicions formen els elements constitutius de les pautes de conducta apropiada de gènere. Es pot comprovar que aquesta construcció social del gènere comporta l'elaboració d'una sèrie d'estereotips per ambdós sexes. El gènere actua com “una etiqueta identitaria que permea diversos aspectos del sujeto, como la personalidad, el rol social al que aspiran, las actividades preferidas, la orientación social, la percepción corporal, la apariencia, el

³ BUTLER, Judith (2006): *Deshacer el género*: Barcelona: Paidós: pàg. 70.

⁴ COMAS D'ARGEMIR, Dolors; BODOQUÉ, Iolanda; FERRERES, Sílvia; ROCA, Jordi (1990): *Vides de dona. Treball, família i sociabilitat entre les dones de classes populars (1900 – 1960)*: Barcelona: Editorial Alta Fulla: pàg. 9.

gesto, etc.”⁵ La plasmació més clara d’aquesta imatge idealitzada, en el cas de la dona, es dona en les idees de l’“àngel de la llar”, la “perfecta casada” i la “bona mare de família”, que totes plegades articulen el prototipus de dona i constitueixen el discurs de la domesticitat (Nash 195).

“La formulación del cometido social de la mujer como esposa y madre dedicada a la familia es clave en el discurso de la domesticidad que evocaba como misión sagrada femenina el sustento de su familia y la gerencia capaz y eficiente del hogar. Implícito en esta formulación era la dedicación laboral de las mujeres a las tareas domésticas y, además, la consideración de las prestaciones domésticas como de exclusiva incumbencia femenina y único encargo social de las mujeres.” (Nash 196)

A partir dels anys 70, les teories feministes i el postestructuralisme posen el focus d’atenció en l’anàlisi d’aquestes diferències de gènere des del punt de vista de les diferents disciplines humanístiques, aportant així un nova lectura històrica, sociològica, antropològica, literària... A més a més, aquesta dicotomia (sexe/gènere) ha comportat la interpretació del feminisme des de tres punts de vista diferents: 1) feminisme liberal en el qual les dones reivindiquen igualtat a l’hora d’accedir a l’ordre simbòlic; 2) feminisme radical que rebutja l’ordre simbòlic masculí i exalta la diferència sexual provocant l’exaltació de la feminitat; i 3) negació de la dicotomia metafísica entre allò masculí i allò femení. Aquesta seria la posició de Júlia Kristeva (Moi 26).

En aquest sentit, voldria anar més enllà i prendre en consideració l’afirmació de Maria Jesús Izquierdo,⁶ segons la qual “la producción de conocimiento sobre el cuerpo no se hace a partir de capacidades intelectuales o perceptivas neutras, sino que es expresión histórica de esas capacidades.” A partir d’aquest plantejament, hauríem de considerar que la concepció de *sexe* també es construeix culturalment, ja que el desenvolupament corporal no es pot prendre com una fet físic exclusivament, sinó que és el resultat de la relació de l’organisme amb el mitjà.

“Los rasgos que se presentan en algunos miembros de cada sexo, se asignan especialmente a un sexo y se prohíben al otro. La historia de la definición social de las diferencias sexuales está llena de tales arreglos arbitrarios en el campo intelectual y artístico, pero a causa de la supuesta congruencia establecida entre la base fisiológica del sexo y las características

⁵ SOLEY-BELTRAN, Patricia (2009): *Transexualidad y la matriz heterosexual. Un estudio crítico de Judith Butler*: Barcelona: Bellaterra: pàg. 430.

⁶ IZQUIERDO, Maria Jesús (Universitat Autònoma de Barcelona): “Sistema sexo-género” [en línia] <http://www.emakunde.es/images/upload/teorico_1_c.pdf> [Consulta: 11 de maig de 2009].

emocionales, estamos menos capacitados para aceptar que se ha hecho también una selección similar y arbitraria entre los rasgos emocionales.”⁷

A partir d’aquest raonament, acceptar el gènere com una categoria històrica implica entendre que la relació entre el subjecte i el seu cos, així com la construcció personal de la pròpia subjectivitat i identitat, esdevenen també una categoria cultural, que estan oberts “a una continua reforma, y que la “anatomía” y el “sexo” no existen sin un marco cultural” (Butler 2006, 25). Aleshores, la distinció sexe/gènere esdevé problemàtica. A més, Derrida amb la seva deconstrucció ha contribuït a la denúncia de la distinció sexe/gènere com associada a les oposicions tradicionals de cos/ment, natura/cultura, etc. (Soley-Beltran 18). L’existència, en una determinada societat, d’una dicotomia de la personalitat social, limitada i determinada pel sexe, coacciona i limita, en major o menor grau, a tots els seus membres (Mead 1982, 256). Aquest sistema sexe/gènere genera un ordre simbòlic que produeix una coherència interna per la societat mitjançant la categoria sexe i el tabú de l’incest (Soley-Beltran 30). No obstant això, l’equilibri d’aquesta coherència interna és feble i està constantment amenaçat. Per això, necessita repetir-se constantment per confirmar-se en la *straight mind*.

“Para Witting el sexo es una categoría política de la *mente heterosexual (straight mind)* que impone a las mujeres la heterosexualidad y la obligación de reproducir la especie. Witting cree que a través del contrato matrimonial, los hombres se apropian del trabajo de las mujeres, de su existencia física y de su poder reproductivo” (Soley-Beltran 30).

La relació del subjecte amb el propi cos ens condueix al desig humà. Segons Polly Young-Eisendrath,⁸ aquest desig té dues cares oposades. La vessant més dolenta es presenta “como apego, impulsividad, adicción y adquisición de poder”, mentre que l’aspecte més amable es manifesta “como autodeterminación y autorresponsabilidad”. Segons aquesta autora, les dones, molt sovint, hem après a emmascarar la primera, fins i tot, a nosaltres mateixes. Més endavant comprovarem que la fluctuació d’aquesta dicotomia es dona en l’afectivitat compulsiva d’Aloma, en la percepció del propi cos i del sentiment que experimenta envers la maternitat, fet que enllaça, alhora, amb el discurs de la domesticitat i la sublimació de la maternitat com a culminació de la realització femenina. He de dir que aquest no és un tret exclusiu d’aquesta heroïna

⁷ MEAD, Margaret (1982): *Sexo y temperamento en tres sociedades primitivas*: Paidós: Barcelona: pàg. 240.

⁸ YOUNG-EISENDRATH, Polly (2000): *La mujer y el deseo*: Barcelona: Cairós: pàg. 13.

rodorediana, sinó que esdevé com una mena de leit-motiv dels personatges femenins rodoredians, fet que Carme Arnau⁹ ha volgut interpretar amb un paral·lelisme biogràfic.

Pel que fa a l'estudi de l'obra de Rodoreda, cal afirmar que ha estat estudiada amb profusió durant les darreres tres dècades. La Fundació Mercè Rodoreda, depenent de l'Institut d'Estudis Catalans, ha promogut el seu estudi des de la creació dels premis anuals d'investigació sobre l'obra i l'època. També s'ha impulsat la publicació d'edicions crítiques de textos inèdits o no reeditats per l'autora. A més, cal destacar la publicació als Estats Units d'un número extraordinari de la *Catalan Review: Homage to Mercè Rodoreda* a l'any 1987. També a aquest país a l'any 1994, Kathleen McNerney i Nancy Vosburg van publicar un recull d'articles titulat *The Garden across de Border*.

La principal interpretació de l'obra rodorediana ha estat la de considerar les seves novel·les com a psicològiques. Els estudis de Carme Arnau sobre l'obra rodorediana han tingut en compte aquest enfocament. Són molt interessants *Introducció a la narrativa de Mercè Rodoreda. El mite de la infantesa* (Edicions 62, 1979) i la seva biografia de l'autora, *Mercè Rodoreda* (Edicions 62, 1992). La primera d'aquestes obres s'origina en la tesi doctoral de Carme Arnau i ha estat el punt de partida per a molts dels estudiosos que s'han volgut apropar a l'obra rodorediana. Arnau marca tres eixos metodològics a aquesta obra: 1) l'estructuralisme francès amb Barthes i Todorov; 2) el psicologisme derivat de la Psicoanàlisi amb Jung; i 3) la crítica simbòlico-bàsica amb Bachelard. També és autora d'un article publicat a *Cuadernos hispanoamericanos* al 1982 (nº 383), en castellà, titulat "La obra de Mercè Rodoreda", i del capítol dedicat a Mercè Rodoreda i la seva obra a la *Història de la Literatura Catalana* de Riquer, Comas i Molas a l'editorial Ariel. Cal destacar l'establiment del "mite de la infantesa", la lectura de l'obra rodorediana a partir de l'evolució cronològica i vital de l'autora i la interpretació dels símbols rodoredians.

En els darrers anys, Carles Cortès Orts ha estudiat en profunditat l'obra de Mercè Rodoreda. Destaca la seva tesi doctoral *Les primeres novel·les de Mercè Rodoreda (1932 – 1936)* on fa una anàlisi de les novel·les dels anys 30 però no hi inclou *Aloma*, ja que va ser revisada per l'autora a finals dels anys 60. A més, Carles Cortès ha publicat nombrosos articles sobre l'obra rodorediana que enumero a la bibliografia. Tot i que Carles Cortès comenta l'enfocament feminista d'alguns estudis, el seu apropament a l'obra de Rodoreda ha tingut més en compte el seu caràcter psicològic.

⁹ ARNAU, Carme (1992): *Mercè Rodoreda*. Barcelona: Edicions 62/Cercle de Lectors.

En general, la crítica rodorediana ha mirat sempre d'establir un paral·lelisme entre la biografia de l'autora i la seva obra. També han estat nombrosos els estudis i articles que presenten un enfocament psicoanalític. L'obra més estudiada de Mercè Rodoreda és, sens dubte, *La plaça del diamant*.

Amb aquest treball, tinc la intenció d'apropar-me a l'obra rodorediana des d'un nou punt de vista. La finalitat d'aquests fulls és analitzar en quina mesura la novel·la *Aloma* segueix els paràmetres de la construcció cultural del gènere que he exposat breument en aquesta introducció; i esbrinar fins quin punt Mercè Rodoreda qüestiona aquesta concepció en la caracterització del personatge homònim.

1. ALOMA, UNA NOVA PANDORA

*“El conflicto aparentemente insoportable
es la prueba de lo correcto de la vida.
Una vida sin contradicción interna
es sólo la mitad de una vida.”
Carl G. Jung¹⁰*

La primera oració del llibre esdevé reveladora i colpidora: “L'amor em fa fàstic”.¹¹ El fet que la protagonista del llibre desveli aquest pensament amb aquesta claredat i, fins i tot, cruesa ens fa adonar-nos de la importància que el desig té en l'obra. Judith Butler (2006) estableix una relació entre gènere i desig, que ens pot resultar força interessant i útil. Aquesta autora parteix del fet que allò que desitgem és obtenir reconeixement. Aleshores, el gènere, en la mesura que es troba animat pel desig, buscarà també reconeixement. No obstant això, des de l'inici mateix de l'obra, *Aloma* ja expressa el seu desacord amb aquest sistema normatiu que l'obliga a sentir i comportar-se d'una determinada manera.

Un sistema normatiu és un conjunt de regles o pautes que regulen el comportament. Els usos, costums o hàbits són normes, generalment no escrites, que regulen les relacions humanes basant-se en la tradició o els costums dels membres de la comunitat. Aquestes normes obliguen al seu compliment per la pressió social que exerceixen, però no poden imposar-se per la força. No obstant això, la col·lectivitat pot respondre amb una actitud repressora o condemnar tàcitament a la marginalitat aquells

¹⁰ JUNG, Carl G. (1973): *Letters: 1906 – 1950, vol. I*: Princeton, N.J.: Princeton University Press: pàg. 375.

¹¹ RODOREDA, Mercè (1991): *Aloma*: Barcelona: Edicions 62.

membres de la comunitat que violen aquests costums de manera greu. Per una altra banda, les lleis morals també regulen la convivència, però no s'imposen normalment per procediments coactius sinó per convenciment personal o per pressions socials com els sentiments de vergonya o culpa.

Així doncs, el sistema normatiu se situa al marge del jurídic i l'administratiu, que pot avançar de manera més ràpida que els constructes simbòlics de la societat, que poden romandre estàtics. En aquest sentit, els constructes tenen un pes enorme sobre les accions dels individus concrets, en el sentit que actuen com a fre i impedeixen que prosperin.

Al llarg de tota l'obra, Aloma mostrarà la seva lluita interna entre deixar-se portar per aquests paradigmes socials en el quals es troba inserida i adaptada o rebel·lar-s'hi. Més endavant, li ho deixa ben clar al seu germà quan aquest bromeja amb la possibilitat d'un possible matrimoni entre ella i Robert, quan encara aquest no ha arribat d'Amèrica: “No penso casar-me.” (Rodoreda 19) En aquest punt, Aloma sembla rebel·lar-se ja contra els principis normatius de la matriu heterosexual i, com a conseqüència, les representacions socials la mostren com un ésser egoista o incomplet.

A més a més, en la mesura que el desig es troba implicat en les normes socials, es troba lligat amb la qüestió del poder i amb el problema de qui reuneix el requisits d'allò que es reconeix com acceptable socialment o no. Per a Maria Jesús Izquierdo, resulta difícil parlar del cos com si fos un punt de partida aliè a les relacions de poder ja que, quan fixem la nostra atenció en alguna cosa, ho fem mediatitzats per un llenguatge i significats ja existents. Aquest és el dilema d'Aloma que arrossega durant tota la novel·la i que la condueix a la situació personal i social en què es troba al final del llibre. No obstant això, lluny de resoldre la qüestió, l'autora, conscientment o no, deixa el final obert a diverses lectures, interpretacions i possibilitats.

A continuació, se'ns diu qui ha decidit que Aloma tingui aquest nom: un oncle de la seva mare (Rodoreda 7 – 8). De nou, és un home qui pren la decisió i la iniciativa. Tot seguit, s'enllaça el significat del nom amb reminiscències literàries: Aloma és l'esposa d'Evast; tots dos són pares de Blanquerna, personatges del *Llibre d'Evast e de Blanquerna* de Ramon Llull, autor del gust de l'oncle de la mare d'Aloma. Evast, pare del protagonista, encarna, juntament amb la seva muller Aloma, la màxima perfecció de l'estat matrimonial. Aloma, a més, sintetitza les virtuts d'esposa i mare de família. Així, la nostra heroïna rodorediana sembla marcada vitalment per un nom imposat que sembla condicionar el que s'espera d'ella com a dona. Resulta també molt significatiu el fet que

Aloma no és el vertader nom de la nostra protagonista. Igual que Colometa de *La Plaça del Diamant*, si bé és cert que en circumstàncies ben diferents, Aloma rep un nou nom per imposició masculina, sense tenir en compte en absolut el seu parer. És massa petita per poder opinar-ne.

L'onomàstica de la protagonista resulta tan colpidora que els vertaders noms d'Aloma també estan carregats de les mateixes connotacions: Àngela, que recull la innocència i ingenuïtat de la qual ha de fer gala la dona com a “àngel de la llar”; Rosa, el nom d'una flor, tan remarcable en la narrativa rodorediana i que simbolitza la bellesa de la qual ha de ser posseïdora la dona (tot i que es tracta d'una bellesa fugaç i fugissera); i Maria, el nom de la mare de Déu i de tots els homes, segons la tradició cristiana, paradigma de la mare que sap patir en silenci i guardar tots els entrebancs en el seu cor.

Tot seguit a aquest flash-back, es fa referència als quatre personatges masculins que han marcat i marcaran la vida de la protagonista: Daniel, el nebot petit; Daniel, el germà mort als divuit anys; Joan, germà d'Aloma també; i Robert, el seu cunyat i germà d'Anna, dona de Joan. Són els personatges masculins els que marquen el ritme de la casa i de la vida de les dones. Per a Aloma, són el seu referent emocional des de la seva aparició en la novel·la: ho han estat en el passat, mitjançant el paper del seu germà Daniel mort; ho són en el present, per la dedicació al seu nebot Dani, fill del seu germà Joan, i a la seva família; i ho serà, en el futur, el seu cunyat Robert.

A banda de la norma reguladora que suposa el gènere, la qüestió del desig va molt unida al cos, especialment en el cas de les dones i Aloma n'és conscient quan observa l'efecte que la presència de Coral produeix en els homes:

“La atribución misma de la feminidad a los cuerpos femeninos como si fuera una propiedad natural o necesaria tiene lugar dentro de un marco normativo en el cual la asignación de la feminidad a lo femenino es un mecanismo para la producción misma del género. [...] Los términos para designar el género no se establecen de una vez por todas, sino que están siempre en el proceso de estar siendo rehechos.” (Butler 2006, 25)

El gènere es una norma reguladora però també una norma que es produeix al servei d'altre tipus de reglaments. La regulació implícita del gènere té lloc a través de la regulació explícita de la sexualitat. Així, l'estructura jeràrquica de l'heterosexualitat per la qual s'entén que els homes subordinen les dones és la que produeix el gènere. I Aloma sembla rebel·lar-s'hi des del començament, encara que hi haurà moments en què

la seva actitud serà ambigua, fet explicable si atenem, per una banda, a l'època en què va ésser escrita l'obra i, per l'altra, als anys en els quals està inserida l'acció.

A continuació, l'escena on Aloma observa una gata del veïnat que va deixant descendència sistemàticament esdevé molt significativa (Rodoreda 9 – 10). Ella ho descriu amb una visió molt negativa, d'un marcat darwinisme social: el cos abusat i la maternitat forçada, que comentarem més endavant en un altre apartat del nostre treball. Quin significat té l'experiència i la visió de la maternitat d'Aloma? Rebutja la maternitat realment?

Així, comprovem que, en els primers fulls de l'obra, Rodoreda exposa el cor del conflicte en tota la seva complexitat: el rebuig de l'amor que comporta l'establiment de la dona com Objecte de Desig i la subordinació de la vida de la dona a la de l'home, comportant com a conseqüència l'alienació del propi cos i la maternitat no desitjada.

La pregunta cabdal que ens hauríem de fer és: què desitja Aloma? La resposta no és fàcil, entre altres coses, perquè a mesura que el lector avança en la trama de la novel·la té la sensació que ni ella mateixa sap el que desitja o vol. Podem explicar aquesta desorientació d'Aloma si atenem a la situació de les dones a la Catalunya de l'època. La dona tenia una condició de dependent i subsidiària a l'home. La tasca principal de la dona era ocupar-se de la llar. “Una de les virtuts que es valoraven, precisament, quan un jove buscava una noia per a casar-s'hi era que fos *treballadora*, a més de comptar amb algunes altres qualitats morals. I això volia dir ocupar-se amb eficiència de les feines que una dona tenia assignades” (Comas d'Argemir 22). En definitiva, d'Aloma s'espera que sigui “una dona *neta* i *treballadora*”. A més, “la vida conjugal i la maternitat proporcionen l'altre dimensió de la vida domèstica” (Comas d'Argemir 24).

D'aquesta manera, comprovem que l'autonomia de la dona era molt limitada ja que passava de la tutela del pare (o del germà gran quan aquest havia mort) a l'autoritat del marit. Aquesta limitació arribava fins el punt que una dona no podia obrir un compte corrent a un banc si no era amb la signatura i el consentiment de l'home que la tutelava o al punt de no tenir dret al vot.¹² Si a aquests fets li afegim la inexistència del divorci i

¹² Al 1931, durant la Segona República, es va aprovar el dret al vot femení en igualtat de condicions al masculí. Els homes havien tingut dret al vot en eleccions nacionals des de la Constitució de 1869, conseqüència de la Revolució de 1868, de caràcter liberal i progressista, coneguda com *La Gloriosa*. No obstant això, a partir de 1947, durant el règim franquista, sols els pares de família podien votar en sufragis parcials. Al 1977, es va restablir el sufragi universal.

l'avortament i les polítiques actives de foment de la natalitat que havien d'ajudar al progrés econòmic i social, el paper de la dona quedava fortament determinat i acotat.

No obstant això, podem plantejar-nos la qüestió d'una altra manera: què desitja Aloma com a dona? Segons Polly Young-Eisendrath, les dones, senzillament, desitgen ser desitjades. Així, moltes d'elles animen en els altres la validació d'unes imatges externes que els proporcionen sentiments de vàlua i vitalitat. El problema és que amb això sacrifiquen les seves vertaderes necessitats i els seus autèntics desigs. En lloc de saber qui són i el que voldrien fer amb les seves vides, queden atrapades per unes imatges que elles mateixes han construït.

Aquest desig d'ésser desitjada queda ben palès a la sortida inicial d'Aloma: “Li va semblar que la seguien. “Tan mal vestida que vaig i amb un taló que se'm torça...” Li agradava que la seguissin i que li diguessin coses pel carrer.” (Rodoreda 12) Lluny de demostrar seguretat en ella mateixa, aquesta actitud revela manca d'autodomini. En dubtar de les seves pròpies capacitats, Aloma necessita un suport que la tranquil·litzi i li doni confiança, per això anhela la galanteria. Incapaç de conèixer-se, s'estima més ser desitjada que ser estimada: “Un noi li va tirar una flor en castellà “Si un dia em caso serà amb algú que parli com jo; però amb una dent del mig una mica damunt de l'altra i amb aquestes mans tan petites, no em voldrà ningú”.” (Rodoreda 12). Així, per a Aloma, l'aparença es converteix en l'expressió central de la seva identitat personal. A més, es troba en una etapa vital –l'adolescència– on es produeix aquesta identificació inicial amb l'aspecte físic (Young-Eisendrath 51).

Jacques Lacan afirma que les dones no volen ser estimades, sinó desitjades. A partir d'aquesta asseveració, Young-Eisendrath assegura que voler ser desitjada té a veure amb trobar el poder femení en una imatge, en lloc de trobar-lo en les pròpies accions. Es tracta d'un desig de poder i control que ha estat transformat i ocultat. En lloc d'aprendre com satisfer aquest desig, les dones aprenen com satisfer el dels altres. Aquests serien els casos d'Anna i Coral (i també d'Aloma en ocasions), dos models paradigmàtics i oposats de dones, que analitzarem en un apartat del treball. El comportament que desenvolupen tant Coral com Anna, amb actituds molt oposades, representen models femenins ben diferents: la seductora que utilitza els homes pel seu capritx i interès, en el cas de Coral; i l'àngel de la llar i la perfecta casada, en el d'Anna. Malgrat les seves diferències, el desencís i la insatisfacció semblen ser els punts comuns als quals arriben.

Quin és el cas d'Aloma? És una innocent adolescent que es veu abocada a una relació amorosa tumultuosa? O aquesta relació és el resultat de la reivindicació del seu propi desig? En la narrativa rodorediana, res és tan senzill i les hipòtesis no tenen una resposta unívoca. Al contrari, ens trobem en el regne de l'ambivalència: ¿estem davant d'una adolescent inexperta que paga un preu social alt per una passió amorosa i/o una jove que reivindica el plaer del propi cos i la llibertat amorosa i sexual? Podríem afirmar que trobem totes dues alhora. La genialitat i la universalitat de Mercè Rodoreda radica en la captació de la complexitat i la contradicció humana. D'aquí la seva ambivalència polisèmica. La compulsió oculta de ser estimada col·loca Aloma sota una espècie d'embruix màgic que fa que la seva conducta sigui confusa pels altres, especialment per a Robert, e inclús per ella mateixa.

De tota manera no hem de perdre de vista el context social de les dones catalanes a la primera meitat del segle XX en el qual s'insereix la història i que condiciona fortament el comportament i l'actitud d'Aloma. La dona no participa en la cultura, l'economia o la societat, tasca sempre reservada als homes, al contrari, havien de quedar recloses a l'esfera privada de la llar i, si treballaven, a una divisió sexual i classista del treball.

“Pel que fa al nivell d'estudis, era una consideració generalitzada que no calia gaires coses per a dedicar-se, després, a les tasques de la llar. [...] Les noies mateixes tenien ben assumit que els estudis eren accessoris. [...] Les noies eren socialitzades cap al matrimoni; els nois, cap a la seva responsabilitat de guanyar diners i mantenir la família.” (Comas d'Argemir 31)

En aquest context social, no ens ha d'estranyar, aleshores, la confusió en la qual sembla estar immersa l'heroïna rodorediana, sobretot, si tenim en compte la seva joventut i inexperiència. Malgrat aquests condicionaments que pesen sobre ella, sembla revoltar-se quan afirma en nombroses ocasions el seu rebuig cap al matrimoni: “No penso casar-me mai” (Rodoreda 19).¹³

Tot el que hem afirmat fins aquest punt ens porta a establir una comparació entre el personatge d'Aloma i el mite grec de Pandora (tot i que alguns d'aquests paral·lelismes encaixem amb Coral, personatge femení que desperta l'admiració d'Aloma, especialment al començament de la novel·la). La història de Pandora es remunta al segle VIII a. C. i al poeta grec Hesíode. Aquesta faula revela el significat de la dona en el patriarcat i la importància de mantenir la bellesa femenina sota el control dels homes:

¹³ Aloma afirma, fins en quatre ocasions al llarg del llibre, la seva intenció de no casar-se mai: pàgs. 19, 23, 32 i 51.

“La historia griega de Pandora revela el patrón del Objeto del Deseo femenino, que está vacío de sus propios deseos pero lleno de poderes seductores. Sus engaños, traiciones y halagos pueden vencer al poder masculino. Ella es vengativa y manipuladora, y fue específicamente creada como castigo para los hombres.” (Young-Eisendrath 61)

Aquest poder de seducció s’identifica amb la bellesa de Coral i la seva capacitat per encisar els homes amb la seva bellesa, cosa que Aloma sembla envejar en alguns moments de la novel·la: “Sempre havia trobat que Coral era molt bonica i li hauria agradat assemblar-s’hi. No li faltarien enamorats” (Rodoreda 33).

Pandora, encuriosida, va obrir la capsa d’argila que estava soterrada i que contenia malalties, desgràcies i mort. Estava soterrada precisament per protegir els homes d’aquests mals. En obrir la capsa, Pandora va deixar sortir al món el patiment i la mort, que separava els homes dels déus. A l’igual que Eva, Pandora representa l’encarnació del mal. La jove que desperta el desig es considera que està maleïda per la seva bellesa i ha de ser controlada pels homes. Aquesta és l’aspiració dels homes que envolten Coral. Ha de ser dominada, com ha estat el cas d’Anna, perquè, en el cas contrari, pot exercir un poder sobre la raó i el judici dels homes, com ocorre amb Coral. La dona es pot convertir en una musa o en una meuca. Aloma es mou entre aquests dos pols.

“La furcia es la musa metamorfoseada en la vieja arpía. Dentro del doble vínculo de la belleza femenina, Pandora utiliza sus artimañas con hombres inocentes. Si se inmiscuye en el poder masculino de algún modo que interfiera con las “reglas del juego” ordinarias –tal como el patriarcado las ha establecido para proteger el poder masculino– se convierte en una bruja monstruosa.” (Young-Eisendrath 65)

Aquest és el dilema d’Aloma, destinada a ésser una angelical esposa i patidora mare de família: es debat entre la idea de convertir-se en una musa admirada per la seva bellesa, a pesar de les seves inseguretats, o ser una harpia, si manifesta les seves idees i contradiccions. Se suposa que les dones han de ser discretes, indirectes i invisibles, especialment en els dominis de poder masculí. Aloma ho sap i per això, molt sovint reprimeix la violència interior que la revolta: “Va fer un esforç per dominar la violència que li començava a alterar la veu.” (Rodoreda 17)

Aloma, vol ser desitjada o estimada? Reconèixer la seva dependència la situa en una posició vulnerable, per això li costa tant admetre qui és i el que vol. Quan se sent avergonyida, sorgeix en ella tot tipus d’enganys i mentides per construir un refugi protector (per exemple, la compra del llibre *Una mena d’amor* en la primera sortida i les cartes al promès inventat). Aloma amaga les seves necessitats perquè pensa que les

persones que té al seu voltant, la seva família, pensaran que estan errades o són injustificades i aquí pren ple sentit el terme *normatiu*. “Las mujeres solemos malinterpretar u olvidar que nuestro deseo más profundo es el de tener la plena soberanía sobre nuestra propia vida, el derecho y la responsabilidad de actuar con libre albedrío, ser los Sujetos de nuestros propios deseos.” (Young-Eisendrath, 44)

Segons el mite d’Hesíode, Pandora és la primera dona i encarna la vinguda dels mals pels homes com Eva. Va estar creada d’argila per Hefest i Atena, amb l’ajuda de tots els déus i pel comandament de Zeus. Cadascun li va atorgar una qualitat: la bellesa, l’habilitat, la persuasió... però Hermes va posar en el seu pit mentides, paraules afalagadores i una personalitat voluble. Va estar modelada a imatge de les deesses immortals, però destinada com a càstig de la raça humana, a la qual Prometeu acabava de donar el foc diví. “Pandora fue el regalo que todos los dioses ofrecieron a los hombres, para su desgracia.”¹⁴

En *Els treballs i els dies*, Hesíode conta que Zeus la va enviar a Epimeteu, que no va fer cas de les advertències del seu germà, Prometeu, i va rebre el regal del déu. No sols va acceptar Pandora sinó que es va enamorar d’ella i la va prendre com a esposa. Pandora, encuriósida, va obrir una àmfora que contenia tots els mals alliberant totes les desgràcies humanes: vellesa, malaltia, bogeria, vici, passió... Pandora va tancar l’àmfora just abans que l’esperança sortís. No obstant això, Pandora esdevé un símbol ambivalent: altres tradicions exposen que el que la gerra contenia realment no eren els mals sinó els béns i que van ser entregats per Zeus com a regal de boda. En obrir-la imprudentment, Pandora va deixar que els béns fugissin i que només quedés per als homes el consol de l’esperança. Per aquest motiu, Pandora esdevé símbol de la temptació perversa a la qual són exposats els homes i símbol de la imaginació en el seu aspecte irracional i desencadenant.¹⁵

No obstant això, resulta remarcable assenyalar la fi de Pandora. Tot i convertir-se en símbol de la seducció i domini dels homes, Pandora s’ofereix en sacrifici junt amb la seva germana Protogènia, en saber que la seva germana petita, Ctònia, serà sacrificada segons un oracle per salvar la ciutat d’Atenes en guerra contra l’exèrcit d’Eleusis (Grimal 265). S’observa, un altre cop, la capacitat de sacrifici del

¹⁴ GRIMAL, Pierre (1990): *Diccionario de mitología griega y romana*: Barcelona: Ediciones Paidós: pàg. 405.

¹⁵ CIRLOT, Juan-Eduardo (1995): *Diccionario de símbolos*: Barcelona: Editorial Labor: pàg. 354.

sexe femení pel benestar i la salvació de la col·lectivitat. En aquest punt, el personatge mític de Pandora s'allunya de les connotacions negatives amb les quals s'ha associat.

Així, al llarg del llibre, Aloma, amb les seves actituds i comportaments, esdevé una nova Pandora moderna perquè, igual que la Pandora grega, sent la temptació i la disjuntiva entre ésser Objecte de Desig dels homes que l'envolten per la seva bellesa, com Coral, o encarnar el paper d'àngel de la llar amb les tasques casolanes i quotidianes, com Anna. A la fi del llibre, experimentarà una catarsi, com moltes de les heroïnes rodoledianes: com Pandora que pren la iniciativa en obrir la capsa, deixarà d'ésser Objecte de desig dels homes i es convertirà en Subjecte dels seus desitjos i del seu futur, descobrint les seves pròpies limitacions i essent conscient de les dificultats que la seva nova situació li comportarà. Però per a aconseguir-ho, Aloma necessita treure a la llum les seves pròpies intencions i actituds ocultes i això comportarà solitud i autonomia.

2. ANNA I CORAL: JOGUINES TRENCADES DE LA MATRIU HETEROSEXUAL

Segons Soley-Beltran, la matriu heterosexual és “una institució social convencional, performativa, definida colectivamente y autorreferente” que “sostiene su conceptualización como una profecía que se autocumple” (Soley-Beltran 23). La matriu heterosexual estableix dicotomies que la nostra cultura assumeix “como las distinciones mente/cuerpo, natural/artificial o sujeto/objeto” que “demuestran el poder performativo del sexo” (Soley-Beltran 430). Així es produeix una connexió entre allò natural i allò socialment acceptable de manera que s'estableix que uns determinats comportaments i costums són els que poden obtenir legitimació social, quedant-ne altres en el terreny de la marginalitat i l'abjecció.

“Los lugares comunes de la matriz gobiernan el género, definen los estándares de la identidad “naturalmente” sexuada y se convierten en los referentes de la performance de los cuerpos en sexos normativos coherentes.” (Soley-Beltran 430)

Els termes teòrics de la matriu transformen el cos, un tipus artificial, presentant-lo com un tipus natural. Queden, així, establerts els mites de la masculinitat i la feminitat, aquest últim com el “conjunt de característiques atribuïdes tradicionalment a la dona, com ara delicadesa, discreció, etc.” (DIEC). El resultat és que el cos ha estat

performat “por las categorías de la matriz y sus leyes, como la heterosexualidad i los diversos mitos de género.” (Soley-Beltran 431)

Per una altra banda, l’actitud d’averkonyir el desig de la dona “convirtiéndola en una vieja arpía es contrarrestada por la actitud de elevar la belleza y la gracia femenina a posiciones de un pretendido poder” (Young-Eisendrath 33). Atenent a aquest context teòric, els personatges de Coral i Anna oscil·len entre la bellesa innocent i aquest pretès poder femení. Analitzar les fluctuacions d’ambdues amb les relacions que estableixen amb els altres personatges, especialment els masculins, em porta a atorgar-los la consideració de joguines trencades de la matriu heterosexual, perquè cap d’elles obté la integració social i la felicitat: Coral, des del poder que exerceix sobre el gènere masculí amb la seva bellesa seductora i destructora, està condemnada a la marginalitat social en haver d’ésser l’amistançada; per la seva banda, Anna, esposa i mare de família, viu aquest rol amb desencís i desencant per les desatencions i infidelitats del seu marit. En qualsevol cas, la seva situació de fracàs social a la fi del llibre ve determinada per les relacions que s’han establert entre elles i els personatges masculins. Un altre cop més, és l’home qui situa socialment la dona, nogensmenys, amb el seu vistiplau.

La juxtaposició d’aquests personatges femenins, entre els quals es troba vacil·lant Aloma, ve remarcada per la significació dels seus noms. El coral desperta fascinació per la seva vàlua com a riquesa marina i per la seva bellesa, ja que es tracta d’un prodigi de la natura i de les profunditats del mar. Participa de dues simbologies com a arbre marí: eix del món (arbre) i de l’abisme (oceà), que enllaça amb la polivalència de la bellesa del personatge de Coral: encisadora per la seva bellesa i desimboltura i inquietant pel poder que exerceix amb les seves armes de seducció. Cal afegir que el seu color vermell es relaciona amb la sang que li dóna un sentit visceral i abissal (Cirlot 145). Si a aquest fet li afegim el fet que, segons les llegendes gregues, el coral va sorgir de la sang o de la cabellera de Medusa Gorgona, el rol d’harpia manipuladora queda identificat amb Coral.

Per la seva banda, encara que el nom d’Anna té orígens ben diferents, presenta alguns paral·lelismes, pel que fa al significat, amb el de Coral. És d’origen hebreu i pot presentar dos possibles orígens: d’*Hanna* significaria “la graciosa” o d’*Hannanya* voldria dir “misericordiosa”, “compassiva”, “de bon cor”. A més, s’ha de assenyalar el fet que aquest és el nom de la mare de la Verge Maria, dona de sant Joaquim i exemple de bona esposa. La seva importància, doncs, en la tradició jueva i cristiana és cabdal. De

tota manera, el seu origen és antiquíssim. En la civilització caldea, *Anna* era l'esperit que regia el cel i que, juntament amb la Terra (*Ea*) i l'Abisme (*Mulge*), formaven les tres divinitats que governaven l'univers.

Resulta especialment significatiu el fet que la primera vegada que s'anomena Coral es fa per negar la maternitat i posar de relleu el vessant més negatiu d'aquesta experiència femenina: “Un dia Coral li havia dit que les criatures de bolquers li feien fàstic perquè eren un farcell de brutícia” (Rodoreda 14). Lluny de mostrar la visió idealitzada i colpidora de la maternitat, Coral mostra a Aloma el vessant més negatiu, tot presentant-li la possibilitat d'identificar-se amb la vella harpia. No obstant això, la imatge del farcell provoca una forta impressió en Aloma i el seu rebuig.

Fins unes pàgines més endavant no apareixerà el personatge en l'acció. Des del primer moment és descrita per la forta impressió que causa en les persones que l'envolten, fins i tot, en el nen: “Dani no li treia els ulls de sobre” (Rodoreda 33). Coral és caracteritzada amb dos atributs força significatius: unes “guineus argentades” que envolten el seu coll i unes “mitges de gasa”. La rabosa és símbol d'astúcia, atribut que sovint utilitza per enganyar els altres; així, queden paleses les connotacions negatives de l'atribució. “Una mujer hermosa es maligna porque posee un poder sobre la razón y el juicio de los hombres” (Young-Eisendrath 61). A més, el caràcter sexual d'aquesta identificació simbòlica queda recolzada per la penyora de les mitges. La comparació resulta descoratjadora per a Aloma segons el parer del seu propi nebot: “És més maca que tu”. La mateixa Aloma queda rendida a l'evidència de la bellesa de Coral i desitja ser com ella: “Sempre havia trobat que Coral era molt bonica i li hauria agradat assemblar-s'hi” (Rodoreda 33).

La temptació d'Aloma de voler-se identificar amb Coral queda fora de tot dubte en observar la desimboltura i la frescor dels gestos de Coral: “Tot d'una Coral es va posar a riure molt fort, com si amb Robert es coneguessin de tota la vida”. Els sentiments d'Aloma són una barreja d'admiració i enveja. Per una banda, li molesta que Robert no tregui “els ulls de les cames, tan ben fetes, de Coral” però, a continuació, confessa que li agradaria que a ella li passés el mateix: “A ella també li hauria agradat que els homes la miressin, que només estiguessin per ella, sobretot un home com Robert que havia conegut molt de món” (Rodoreda 34). El fet de voler ser desitjada “es un deseo de poder y control que ha sido transformado” (Young-Eisendrath 18). En lloc d'aprendre com satisfer aquest desig, Aloma aprèn com satisfer el dels altres en voler assemblar-se a Coral: “Com era possible ser tan bonica? Tots els seus somnis acabaven

de la mateixa manera: assemblar-se a Coral. Fina, però una mica descarada. Graciosa” (Rodoreda 35).

Voler ser desitjada la fa sentir com si no tingués desitjos clars sobre ella mateixa (Young-Eisendrath 19). La disparitat que existeix entre l’aparença d’Aloma i el que desitja de sí mateixa es presenta com un símptoma de voler ser desitjada (Young-Eisendrath 21): “Si sóc barroera i esquerpa és perquè no vull que vegin com sóc i es riguin de mi” (Rodoreda 35). No obstant això, Aloma es preocupa ufanosament de com la veuen els altres. “La compulsión oculta de ser querida nos pone bajo una especie de hechizo mágico que hace que nuestra conducta sea confusa para los demás, e incluso para nosotras mismas” (Young-Eisendrath 23). I és que les reaccions d’Aloma molt sovint provoquen desconcert tant en les persones que l’envolten com en ella mateixa: “Si fossis d’una altra manera... De vegades no t’acabo d’entendre. No sé ben bé què vols.” (Rodoreda 114)

Encara que el personatge de Coral apareix molt poques vegades a l’acció (a penes tres), la seva presència recorre tota la novel·la. Resulta, fins i tot, simptomàtic el detall en què Aloma amaga la “capseta de coloret” (Rodoreda 54) a la butxaca abans de sortir de casa. Quan Robert proposa a Aloma anar al cinema el record d’aquest personatge femení és immediat: ““Però és capaç de creure que em fa angúnia d’anar sola amb ell i em trobarà ridícula.” Coral sortia sempre que volia, i anava a ballar i al teatre sense donar explicacions” (Rodoreda 58). Aquest pensament d’Aloma és indicatiu del fet que la socialització de la joventut era dissemblant entre ambdós sexes i s’encetava amb grups d’amistat unisexual.

“Així, després de ser socialitzats en la diferència i en la separació sexuals, els nois, a qui es reconeix un paper actiu enfront de l’actitud passiva que hauran d’adoptar les noies, podran accedir al contacte amb els seus oposats i formar una nova unitat d’interacció; tanmateix, nois i noies maldraran per conservar vigent aquella parcel·la de relació íntima i referencial tocant a la particularitat del seu sexe.” (Comas d’Argemir 89)

A més, “el ball assolirà [...] una presència central en la vida social de lleure de ben bé mig segle” (Comas d’Argemir 90). No ha de semblar estrany, doncs, que Aloma es reivindiqui en la seva iniciativa per sortir sola amb un home i que li cridi, a més, l’atenció la llibertat amb què ho fa Coral, perquè “la posició de la institució eclesiàstica respecte al ball havia estat, des de l’origen, de denúncia constant i vehement del seu caràcter pecaminós i, en conseqüència, d’oposició radical a la seva pràctica” (Comas d’Argemir 92).

“El teatre apareixerà com la principal activitat propiciada per l'Església per a ocupar el temps d'oci. A l'avantatge que comportava de desviament del jovent d'una diversió com ara el ball caldria afegir-hi, encara, la possibilitat que ofereix el teatre pel que fa a la ideologització del lleure, permetent la tria d'obres pertinents i edificants” (Comas d'Argemir 94).

No obstant això, el cinema anirà guanyant adeptes i “experimentarà una progressió tan espectacular” que se situarà “ben aviat com un dels espectacles de masses més populars.” (Comas d'Argemir 95)

La il·lusió d'Aloma per sortir de casa aviat quedarà aigualida per la intervenció del seu germà Joan. Se'ns descriu l'elecció del vestit, les sabates i el maquillatge que Aloma durà, atributs llunys dels de Coral: tria un vestit blau marí perquè el color dissimula millor que no és nou, el taló d'una de les sabates està torçat i decideix de no pintar-se el llavis. Emperò, Aloma té intenció de posar-se una flor, a la qual cosa el germà respon amb desdeny: “Deixa't estar de flors a aquestes hores.” La reacció d'Aloma és instantània: “Hauria pogut collir un clavell, qualsevol, sense mirarlo. Però ja li n'havien passat les ganes. I les ganes de sortir” (Rodoreda 58). No obstant la intervenció d'intimidació del germà, Robert i Aloma van al cinema. Durant tota la sortida, la reminiscència de Coral està present per a Aloma. Una de les actrius que apareixen a la pel·lícula li la recorda: “Moltes noies fumaven. Una, que s'assemblava a Coral, anava amb un senyor de cabells blancs, molt elegant” (Rodoreda 59).

La segona aparició de Coral es produeix en marxar Anna i Dani. La seva visita es narra de manera indirecta, ja que és Aloma qui conta la seva vinguda a Anna en una carta. Així, la narració adopta el seu punt de vista: “Potser perquè em va trobar sola, se'n va anar aviat. Em penso que tenia ganes de veure Robert. Ahir va tornar. No venia gairebé mai i, en poc temps, ha vingut dues vegades. Anava molt mudada.” Aloma adopta una postura de censura envers les suposades intencions de Coral i la desimboltura del seu comportament: “Havia posat una cama damunt de l'altra i se li veia un tros de cuixa.” La conversa que la pròpia Aloma reproduïx a la seva cunyada en la carta vessa desconfiança i agressivitat mal dissimulades. A la fi, un comentari de Coral deixa entreveure que ella també està subjecta als paranys de la matriu heterosexual: “Tot el dia esteu sols? Mira que no et trobis embolicada...” (Rodoreda 70). Aloma s'adona que Coral porta l'anell que, capítols després, haurà d'anar a demanar-li.

La tercera i darrera aparició de Coral es dona quan Aloma va a casa seva per tal que li torni l'anell que pot salvar la casa familiar. El jove que obri la porta de la casa a Aloma i la convida a entrar desenvolupa una funció important a l'escena: “El jove es

va treure l'abric i el barret, i els va penjar com si fos la cosa més natural del món d'entrar en un pis amb una noia que no coneixia" (Rodoreda 97). El fet que, després de la discussió d'ambdues, el jove decideixi anar-se'n de la casa amb Aloma evidencia la solitud i l'aïllament en què es troba Coral: "L'he esperada per acompanyar-la. [...] No sé què donaria perquè m'esperés una noia tan trista que fa venir ganes d'estimar-la" (Rodoreda 102).

No obstant això, Coral es reivindica i descarrega tota la responsabilitat en Joan, encara que socialment la que quedarà marginada i estigmatitzada serà ella:

"Fa molts anys que es coneixem i suposo que no t'he d'explicar com és el teu germà. Mai no li he anat al darrere. Si et penses que m'agradava gaire fer comèdia davant de la teva cunyada... Però el teu germà em va marejar tant que a l'últim va sortir amb la seva. Després ho aguantava tot: que el tractés malament, que l'enganyés. Li vaig dir que no el volia tornar a veure i encara venia a trucar. Jo no l'he estimat mai." (Rodoreda 101)

Queden fortament oposades la bellesa i la innocència d'Aloma, que encisa el jove, amb la defensa del plaer i el desig propi, que fa Coral. Ella és conscient que té altres instruments, diferents dels masculins, per assolir el poder, medis que, paradoxalment, es mantenen sota el control dels homes:

"Coral va tancar la porta, que havia quedat oberta de bat a bat, i, com si estigués sola, es va començar a despullar tirant la roba per terra. De dintre de l'armari va agafar una bata blanca i vaporosa. Es va asseure al llit, amb un cop de peu es va treure les sabates, i es va fer lliscar les mitges avall a poc a poc. Descalça, es va acostar a la butaca on hi havia hagut la nina, i s'hi va deixar caure." (Rodoreda 100)

Tanmateix, a l'escena, l'elecció de l'home entre la imatge de la donzella que desperta el desig i la bruixa desvitalitzadora és clara:

"Esta actitud de avergonzar el deseo de la mujer convirtiéndolo en la imagen de una vieja arpía es contrarrestada por la actitud de elevar la belleza y la gracia femenina a posiciones de un pretendido poder. [...] Esta musa es la esencia de la vitalidad y de la vida, mientras que la bruja es la esencia de la asfixia y de la muerte." (Young-Eisendrath 23)

El cinisme de Coral i l'abús del poder que sap que té arriba a tal punt que es riu dels sentiments de Joan i qüestiona l'honestedat d'Aloma: "Deu estar convençut que em faràs pena amb la teva innocència. I d'innocent em penso que no ho ets tant com ell es creu. Estic segura que Robert me'n podria explicar alguna cosa" (Rodoreda 101). La malícia i el desafiament de Coral l'identifiquen plenament amb la meuca.

“Coral és la representació de les relacions parcialitzades, excitants. No l’admira per les relacions productives i la capacitat de fer aparellaments sinó per la capacitat de dominar, sotmetre i subjugar. [...] Allò que idealitza és justament la capacitat destructiva omnipotent.”¹⁶

Per la seva banda, Anna se situa en el pol oposat a Coral com a esposa abnegada i estimada mare de família. Nogensmenys, la visió que Aloma ens ofereix d’ella és negativa des de l’inici de la novel·la: “Anna no volia sortir mai: tot l’amoïnava i la marejava.” De fet no s’explica com el germà ha pogut enamorar-se d’una dona així. “Què li devia haver trobat el germà?” (Rodoreda 11). Durant la primera sortida d’Aloma totes les referències de la jove a la seva cunyada adquireixen un tarannà destructiu. De fet, una pàgina més endavant torna a preguntar-se pel suposat enamorament del seu germà Joan posant en entredit els fonaments del matrimoni i la matriu heterosexual: “Els cucs de seda eren tous i descolorits com Anna; no entenia que el seu germà se n’hagués pogut enamorar” (Rodoreda 14). Comprovem que Anna es manifesta, des de ben al començament, com una dona poruga i abúlica, sense cap iniciativa. La imatge que se’ns dona d’Anna és la d’una dona grisa i sense esperança:

“Anna cosia amb l’esquena corbada. Sempre estava una mica trista i només s’animava quan Dani estava malalt. Aleshores feia les coses sense queixar-se, anava d’una banda a l’altra, deia el que s’havia de fer, però li durava poc. Semblava que li haguessin cremat les il·lusions.” (Rodoreda 22)

Només sembla sentir-se bé quan la salut del fill empitjora, la qual cosa ens rebel·la fins quin punt es troba atrapada pel mite del nen diví que comentaré més endavant. La seva desídia existencial es mostra, fins i tot, en el seu llenguatge corporal. Amb aquest mirall en què mirar-se, no resulta estrany que Aloma negui en tantes ocasions la seva disposició al matrimoni. A més, Aloma dona mostra, en nombroses ocasions al llarg del llibre, d’una forta personalitat que ha de reprimir davant els altres: “Hauria plorat de ràbia. [...] Si hagués gosat hauria esquinçat el llibre davant de tothom.” (Rodoreda 14) o “A Aloma li van venir ganes de tirar-li els diaris per terra” (Rodoreda 15). Per això, em resulta difícil compartir l’opinió de Grilli¹⁷ que defineix Aloma com una heroïna abúlica i indiferent al dolor.

En oposició amb aquesta rebel·lia disfressada d’Aloma, Anna es manifesta resignada amb la seva submissió al gènere masculí: “Els homes fan el que els sembla” (Rodoreda 22). Per a Anna, l’única alternativa de vida possible és el matrimoni, ja que

¹⁶ POCH, Joaquim (1987): *Dona i psicoanàlisi a l’obra de Mercè Rodoreda*: Barcelona: Promociones Publicaciones Universitarias (pàg. 64).

¹⁷ GRILLI, Giuseppe (1987): “A partir d’*Aloma*” A: *Catalan Review* 2: 143 – 158.

“les imatges culturals exalten el valor de la maternitat, donen caràcter normatiu a la figura de l’esposa-mare i construeixen els estereotips femenins a partir de la vinculació de la dona amb la llar” (Comas d’Argemir 9). A més, Anna tracta d’imposar aquesta submissió a la seva cunyada. La subordinació als desitjos dels homes, negant-te els propis, queda ja exposat de manera clara quan comença l’obra. Aloma es mostra molt il·lusionada per la possibilitat de poder tenir unes cortines noves: “Li feia una gran il·lusió de comprar-se les cortines” (Rodoreda 11), però ensopega amb la realitat en arribar a casa i escoltar: “amb en Joan hem pensat que podríem posar les cortines a la cambra del meu germà” (Rodoreda 17). La dona ha de saber negar els desitjos propis per complaure els dels homes.

La resignació d’Anna envers la fatalitat arriba fins el punt de que “cada vegada que Dani estava malalt Anna tenia por que se li morís” (Rodoreda 42). De fet, té plenament assolit el paper de l’esposa i mare que ha de patir en silenci. Davant d’un dels retards de Joan a l’hora d’arribar a casa, no se li ocorre una altra cosa que “tinc por que li hagi passat alguna desgràcia. No sé pas què faríem si es morís” (Rodoreda 47). I és que l’amenaça de la mort d’algun dels mascles de la seva família turmenta Anna, perquè sent la seva dependència. Les seves paraules, a més, esdevenen una premonició. Davant aquest sofriment silenciós, Anna no mostra cap queixa ni retret. Finalment, quan el marit arriba, es dirigeix a la cuina per escalfar el sopar:

“ – Suposo que m’heu guardat sopar.

– Anna el deu estar escalfant; ara te’l duré.

Aloma va entrar a la cuina. La seva cunyada estava davant dels fogons i a penes la va mirar.”
(Rodoreda 48)

La impressió que se’ns dóna és que l’amor en el matrimoni de Joan i Anna és inexistent. Aloma, que n’és el testimoni present, no desitja arribar a aquest mateix punt. És, per això, que es planteja desafiar les normes de la matriu heterosexual: “Ja saps que no penso casar-me. Si un dia trobo algú que m’agradi, li ho diré, i si es cansa de mi que em deixi. No vull res per força” (Rodoreda 51). Són aquestes paraules d’Aloma d’una gran modernitat en el moment històric en què les pronuncia, a més, del perill d’exclusió social que pot comportar portar-les a la pràctica. Quan Aloma les pronuncia, en diversos moments de la novel·la, tots aquells que l’envolten i l’escolten semblen no tenir-les massa en compte, encara que les censurin: “No sé per què dius aquestes coses” (Rodoreda 51). Dóna la impressió que interpreten aquestes paraules com una extravagància pròpia d’una adolescent que comença a encarar la seva joventut.

A continuació, quan Aloma recorda els inicis de la relació de Joan i Anna, mostra l'estima que es tenien, en un principi: “Va recordar el casament de Joan i d'Anna. [...] Joan estava molt enamorat. Els primers temps, sempre que els trobava per la casa, els trobava abraçats” (Rodoreda 51). Per això, ha vist el procés d'enamorament i desenamorament del seu germà i la cunyada i no desitja el mateix per ella. Anna viu pràcticament reclosa a la casa i mai sent la necessitat de sortir al món exterior. De fet, no va a rebre el seu germà ni a acomiadar-lo quan aquest marxa com tampoc surt a fer un volt: “No em feu sortir, va sospirar Anna” (Rodoreda 57). Davant aquesta disposició vital, no ens ha d'estranyar la reacció que Anna té davant la mort del seu únic fill i un dels pocs motius importants de la seva vida: la negació de la realitat.

“Anna tenia a la falda la robeta de quan Dani havia nascut. Aloma la hi va prendre i la va anar a desar. Anna ja ho havia fet altres vegades: agafava roba petita, se la posava a la falda i estava quieta, hores i hores, amb la mirada buida.” (Rodoreda 90 – 91)

A més, en aquest cas, Anna respon al model cultural i social que li ha de servir com a mirall: la figura de la Verge Maria, “modelo de feminidad y de maternidad que no olvida ni el placer, la ternura o la alegría del embarazo y la crianza, ni el dolor de la muerte y la pérdida.”¹⁸

La inacció i la falta d'iniciativa d'aquest personatge arriba a l'extrem de deixar perdre la casa sense prendre cap decisió per tal d'evitar la catàstrofe. Quan Aloma s'assabenta que Anna està al corrent de tot el problema i que ha permet que la responsabilitat de totes les darreres accions hagin recaigut en ella, s'enfurisma: Què sabia Anna? [...] Es sentia voltada de mentides, de persones que només se li acostaven perquè els feia falta” (Rodoreda 106). Per últim, Aloma té la constatació del fracàs vital d'Anna per boca de la seva pròpia cunyada en una anàlisi d'autocrítica d'una gran tristesa i lucidesa, quedant paleses la seva amargor i desencís:

“Què volies que hi fes? Fa molts anys que som casats. Quan va néixer Dani ja vaig començar a preguntar-me per què el teu germà s'havia volgut casar amb mi. Després ho vaig anar entenent. Sóc coses que trobes tota sola. Hi ha homes que es casen per tenir qui els cusí la roba, i els faci el menjar, i els doni els remeis quan estan malalts. Les il·lusions duren poc. I el que fa més mal és adonar-te que no n'havies d'haver tingudes. [...] Ja feia temps que ho sabia: abans dels embolics amb Coral. Perquè abans de Coral n'hi havia hagut d'altres. Aquestes coses se saben sempre; no cal que te les diguin. Cada dia el sentia una mica més lluny. Mentre jo m'anava amargant ell semblava que es tornés més jove; un dia em vaig adonar que tenia els

¹⁸ MONCÓ, Beatriz (2009): “Maternidad ritualizada: un análisis desde la antropología del género” a: *AIBR, Revista de Antropología Iberoamericana*. Volumen 4, número 3, Septiembre – diciembre 2009: Madrid: Antropólogos Iberoamericanos en red (pàg. 364).

ulls brillants com quan festejàvem per aquests carrers... A l'últim em van passar les ganes de sortir de casa, perquè tots els coneguts em deien que havia canviat. Als teus anys creia en moltes coses.” (Rodoreda 108 – 109)

La resposta d'Aloma a aquesta confessió d'Anna és colpidora i descarnada: “Jo [...] ja no crec en cap” (Rodoreda 109). I això que encara ha de patir la reacció violenta de la seva cunyada quan s'assabenta de l'embaràs d'Aloma, reacció que no té per la relació del seu marit amb Coral i per la negligència d'aquest que ha desembocat en la pèrdua de la casa:

“Anna la va tornar a agafar per les espatlles i va començar a fer-li preguntes. La passivitat d'Aloma que la mirava com si no existís l'anava posant frenètica. [...] Amb els ulls una mica buits mirava la seva cunyada que no s'havia desesperat perquè el seu home se'ls havia malbaratat la casa, que havia aguantat tots els enganys i que es girava contra d'ella. Era com Robert. Egoista. De la mateixa pasta.” (Rodoreda 124)

En aquesta reacció podem observar la insolidaritat i la desigualtat de tracte de la matriu heterosexual. La transgressió d'allò normatiu no suposa el mateix per als membres dels distints gèneres: mentre Joan rep diners per part de Robert per comprar-se una màquina de retratar, Aloma, probablement, haurà de viure en el menyspreu i la abjecció social per la seva condició de mare fadrina.

3. FUNCIONS I ROLS DELS QUATRE PERSONATGES MASCULINS

Com exposava al començament d'aquest treball, just encetant l'obra se'ns parla dels quatre personatges masculins que desenvolupen un paper fonamental en la vida d'Aloma. El primer que esmenta és el seu nebot Dani, per dir-nos que “havia sortit d'amagat del nen” (Rodoreda 8). Amb aquesta senzilla frase ens mostra la dependència afectiva del nen cap a ella, com si es tractés de la seva pròpia mare.

Tot seguit, l'olor d'una foguera en un jardí veí li evoca el record del seu germà Daniel, mort cinc anys enrere. Abans de dir el seu nom, se'ns informa del motiu de la seva mort: el suïcidi. Grilli¹⁹ parla de Daniel com el “quart home absent-present a la novel·la.” El record aixeca en Aloma un sentiment d'angoixa en pensar en la nota que el suïcida li deixa i en imaginar de nou la imatge del germà de cos present. Les paraules que emprava per referir-se a Daniel són de tendresa i d'afecte, deixant entreveure que una relació especial i estreta unia els dos germans:

¹⁹ o.p.: pàg. 154.

“...i pensava que no li parlaria mai més, amb aquella veu xopa de tendresa, de les coses que li agradava fer. [...] Però els records s’anaven aprimant: primer el color dels ulls i la manera de somriure, de seguida el to de la veu. I com més perdia més s’adonava del buit que havia deixat al seu costat.” (Rodoreda 8 – 9)

Enmig de l’enyorança pel germà perdut, es menciona Joan, el germà gran, que, des de la primera vegada que se l’esmenta, apareix com la persona que acaba amb els records del desaparegut. A continuació, la referència següent és per a Robert, el germà d’Anna, però no diu el seu nom, només que viu a Amèrica.

Aquests quatre personatges masculins marquen la vida d’Aloma: el seu germà Daniel, en el passat; el seu nebot Dani, en el present; i Robert, ho farà en el futur. Per la seva banda, Joan, el germà gran, marca la vida d’Aloma en aquests tres moments: en el passat, per la seva incomprensió envers la mort del germà petit, Daniel; en el present, negant-li la possibilitat d’independitzar-se econòmicament; i en el futur, per la pèrdua de la casa familiar a causa de la seva negligència. Mentre Daniel, Dani i Robert aporten elements positius a la vida d’Aloma, tot i que, en algun moment, puguin ser causa de sofriment per la nostra protagonista femenina, Joan només és font de patiment per Aloma. En aquest sentit, esdevé el personatge masculí més negatiu de l’obra. Carme Arnau²⁰ afirma, fins i tot, que és l’antecendent de Quimet, com a “prototipo del hombre prepotente.”

D’aquesta manera, la vida d’Aloma, com a dona, es troba fortament condicionada pels homes que l’envolten. En aquest sentit, la manca de treball, la vida domèstica i l’escassa sociabilitat d’Aloma són els tres eixos a partir dels quals es construeix la seva trajectòria, la seva actitud, els seus condicionaments i les seves eleccions, totes elles marcades per la seva inexperiència.

A la novel·la es distingeixen clarament l’àmbit de la producció i el de la reproducció. Per a Aloma i Anna, l’única alternativa possible és el matrimoni, on la maternitat adquireix un caràcter normatiu. Aloma destrueix i qüestiona aquest principi, en quedar embarassada sense estar casada i sense tenir expectatives d’estar-ho. Quan comença el llibre, Aloma es troba separada de la producció (treball fora de casa) però, en certa mesura, també de la reproducció (com que no està casada, no pot tenir fills). Com que Aloma no treballa fora de casa, queda restringida a l’àmbit domèstic. A la fi del llibre, es troba davant l’oportunitat d’emprendre totes dues: treballar per mantenir el

²⁰ ARNAU, Carme (1982): “La obra de Mercè Rodoreda” A: *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 383: pàg. 244.

fill que naixerà (producció – reproducció). Tot això s'ajuntarà amb les contradiccions que experimenta la protagonista i les possibles sortides que veu, inclòs el suïcidi.

Encara que Aloma no forma part de la reproducció perquè no està casada; com a dona, duu a terme les tasques de la casa. La descripció de les feines de la llar que realitzen Aloma i la seva cunyada, Anna, són recurrents al llarg del llibre. Les activitats de la llar “constitueixen un domini exclusivament femení” (Comas d'Argemir 23). Així la casa familiar està controlada per les dones i no crida l'atenció que, en un moment donat, Joan es queixi dient: “Qualsevol diria que en aquesta casa no hi ha dones” (Rodoreda 33). Emperò, Aloma també mostrarà, en algun moment, resistència cap a l'abnegació que l'obliga a ocupar-se de la casa tot recordant: “Quan era petita i li feien desaparar la taula, anava apilant els plats i posava els coberts i els vasos al damunt; tot el que podia, per estalviar-se d'anar i venir massa vegades” (Rodoreda 66); o, per exemple, quan li ha d'oferir cafè a Robert després d'haver tornat del cinema: “Tenia ganes d'estalviar-se la feina i poder anar al llit de seguida” (Rodoreda 61).

Molt sovint els capítols s'inicien explicant la tasca que alguna de les dues tenen entre mans: “Feia poca estona que havia pujat al terrat a estendre llençols i van trucar” (Rodoreda 83). La descripció de les feines de la llar que duen a terme, especialment Aloma, té una funció contextualitzadora important de l'acció que va transcorrent. La casa es converteix en l'eix vertebrador de la vida familiar i les tasques són, molt sovint, testimonis muts de les converses i els esdeveniments, tant dels quotidians com dels més dramàtics, que van marcant els diversos membres de la família. Un exemple d'això el podem observar quan es descriu com Aloma prepara la maleta del seu nebot Dani abans de marxar al camp: “Anava plegant la roba petita que havia planxat i la ficava a la maleta” (Rodoreda 64). “La imatge de la mestressa de casa com a model de dona i el tipus de família que hi correspon s'implanten amb força entre la petita burgesia i es difonen progressivament en el conjunt de les classes populars” (Comas d'Argemir 15).

Més amunt parlàvem del fet que la dependència d'Aloma envers la seva família la feia vulnerable. Aquesta dependència afectiva d'Aloma, i de la majoria de les dones d'aquest temps, té el seu origen en la seva dependència econòmica. El germà gran d'Aloma, Joan, no li dona l'oportunitat de treballar fora de casa: “No havia volgut que ella treballés, tant que li hauria agradat...” (Rodoreda 21). “La consideració de les activitats domèstiques com a no-treball es palesa també” (Comas d'Argemir 24), inclús en la pròpia Aloma. Aquesta impossibilitat d'aconseguir una feina remunerada és un

dels elements contradictoris entorn la família d'Aloma, ja que es troba en una situació econòmica delicada, fregant la pobresa, però l'orgull petitburgès de Joan no permet que Aloma surti a treballar fora de casa.

“Aconseguir ser mestressa de casa no sols evita la desvirtuació dels papers femenins, sinó que, alhora, constitueix un indicador que s'ha aconseguit defugir la pobresa. Al cap i a la fi, formar part del conjunt de les “dones treballadores” constitueix un estigma de *status* social inferior” (Comas d'Argemir 19)

Després de la mort del seu pare, Aloma queda sota la tutela del seu germà gran fins que es casi. De fet, una mica més endavant, quan Joan li proposa la possibilitat de vendre la casa, Aloma recorda l'angúnia del seu pare, quan a punt de morir, es penedeix de no haver-la tingut en compte al testament: “L'última mirada del pare havia estat per a ella, perquè era una noia i li devia saber greu d'anar-se'n deixant-la tan indefensa” (Rodoreda 27). A més, li encomana al germà gran l'estima i la cura de la filla petita.

Aloma és conscient d'aquesta vulnerabilitat perquè el germà s'encarrega de recordar-li que la seva opinió és prescindible: “Ben mirat, no et necessito.” Aquesta oració causa una forta impressió en l'adolescent ja que: “Tota l'estona que va ser dalt del tramvia es va anar repetint: no em necessita” (Rodoreda 27). De fet, Aloma només és la seva germana (no té la condició d'esposa) i la seva condició de fadrina la priva de la possibilitat de prendre decisions. “El casament representa l'acompliment dels ideals de joventut. Significa arribar a ser esposa i aconseguir de tenir, així, la responsabilitat i la capacitat de decisió en el nou grup domèstic constituït.” Encara que “tenir el poder domèstic” significa, “a la vegada, acceptar l'autoritat del marit” (Comas d'Argemir 36). A més, “la lògica del col·lectiu familiar, la *raó de família*, s'imposava sobre els interessos individuals” (Comas d'Argemir 16).

En aquest sentit, podem afirmar que la ficció de la novel·la és un reflex de la realitat social que vivien les dones a l'època: havien de consultar amb el marit abans de prendre una decisió sobre alguna despesa extraordinària a la casa, mentre que la seva opinió no es tenia en compte a les qüestions importants. *Aloma*, a més d'ésser una novel·la psicològica com ha estat considerada per la crítica, esdevé alhora una novel·la sociològica.

A l'època, les dones no eren conegudes fora del cercle de la seva família, del seu veïnat o de les seves relacions d'amistat. El cercle de les relacions socials d'Aloma és molt reduït pel fet que passa molt de temps a la casa familiar, tenint cura de la família del seu germà. Tant per Anna com per Aloma el seu lloc “tradicional” és la casa. Per

Aloma, “els condicionaments que imposa la vida familiar es reflecteixen fortament en la seva percepció de la història personal” (Comas d’Argemir 13). L’epicentre social d’Aloma és la seva família i, en conseqüència, les “seves primeres vies relacionals” com a dona “són determinades pel parentiu (germans, cosins...) i per la proximitat de residència (veïnat)” (Comas d’Argemir 85). L’únic personatge que mostra sensibilitat per la situació de les dues dones és Robert que proposa una sortida al cinema: “La idea ha estat de Robert. Diu que li feu pena, sempre tancades a casa”. No obstant això, la reacció d’Aloma és d’irritació: “Aloma va sentir que les galtes se li encenien. Pena? Per què li havia de fer pena?” (Rodoreda 57), tot i que uns capítols abans ha expressat que està “sempre ficada a casa” (Rodoreda 25).

Carme Arnau assenyala que a l’obra rodorediana “las casas simbolizan, en parte, la opresión de la mujer y son, juntamente con el jardín, los escenarios recurrentes de Mercè Rodoreda” (Arnau 1982, 246). A més, la casa familiar (tant important per Aloma), símbol de la preservació i transmissió de la propietat en la família burgesa, es malbarata per la inoperància del germà i la mala gestió personal, afectiva i material (nou qüestionament del gènere masculí que ha de procurar la protecció). Aquesta pèrdua pren una dimensió especial si tenim en compte que

“se’n conserva, en concret, el concepte de *casa familiar*, com també les jerarquies internes basades en les diferències generacionals, en l’ordre de naixement entre germans i en el fet de ser home o dona. La funció econòmica de la família burgesa és la preservació i la transmissió de la propietat.” (Comas d’Argemir 16)

Aquest concepte de casa familiar s’aprecia molt bé en l’estima que Aloma expressa en diversos moments per les quatre parets que l’han vista néixer i créixer:

“Vendre’s la casa. Tan seva, tan de tots. Alguna vegada, quan estava molt ensopida, també ho havia pensat, que se l’haurien pogut vendre. Però ho pensava només per pensar-ho. Ara que el seu germà en parlava, l’esgarriava imaginar-se vivint en un pis sense gens de jardí.” (Rodoreda 27)

No obstant això, la venda de la casa adquireix una doble significació: per una banda, suposa la pèrdua del llegat familiar, la qual cosa provocarà una manca en Aloma; no gensmenys, en tractar-se d’un símbol d’opressió de la seva condició femenina, la seva pèrdua tindrà també un vessant alliberador que coincideix amb l’inici d’una nova etapa a la seva vida. Especialment significativa és la darrera visita que Aloma fa a la casa al darrer capítol del llibre (Rodoreda 124 – 126) i que comentaré més endavant.

He afirmat més amunt que Joan és el personatge masculí més negatiu de l’obra. A més, és el personatge que més es degrada a mesura que avança l’acció. Des

del començament de la novel·la expressa, de manera tàcita, la seva disconformitat amb la seva situació personal, en contraposar-la amb la de Robert: “A un home solter tot li és més fàcil. [...] Però quan tens una família... Si estàs sol és diferent” (Rodoreda 31). Joan deixa entreveure l’enyorança que sent per la llibertat perduda que li han suposat les càrregues familiars que té. Prèviament Aloma ja ha presentat una visió negativa del germà gran en pensar que la va enganyar quan van anar a visitar la casa uns compradors que suposadament eren companys de feina: “Tot d’una va pensar que l’havia enganyada i la veu se li va enfosquir” (Rodoreda 27).

La decepció d’Aloma cap al seu germà va en augment quan comprova la seva actitud davant la malaltia del seu propi fill: “Aloma no va dir res però les paraules del seu germà van irritar-la. Mai no hauria pensat que fos capaç de tanta indiferència. La malaltia de Dani a penes l’havia preocupat. Robert s’havia portat més bé” (Rodoreda 48 – 49). El contrast entre el comportament de Joan i Robert l’allunya d’un i l’apropa a l’altre. He mencionat més amunt la relació especial que Aloma té amb el seu nebot Dani. A més del fet que en nombroses ocasions parli d’ell com si es tractés del seu propi fill, tema que desenvoluparé en el següent capítol, Dani desenvolupa la funció d’unir els seus oncles, Robert i Aloma, quan aquests fan torns per vetllar-lo durant la primera fase de la seva malaltia.

La desatenció de Joan cap a la seva família arriba a un punt bastant irritant per a Aloma. Mai no arriba a expressar-ho, encara que pensa en dir-li-ho: “Almenys hauries pogut demanar un parell d’hores i acompanyar-nos a l’estació”. Però va callar com sempre” (Rodoreda 66). Es veu aquí, un cop més, l’actitud abnegada que ha de tenir la dona davant el mascle. Més endavant, comprovarem que, en esdevenir la mort de Dani, no es parla en cap moment de la reacció de Joan, el seu pare.

La reacció de Joan davant la possibilitat de la pèrdua de la casa manifesta la seva feblesa mental i la seva escassa determinació per acabar amb els problemes. A la fi, deixa en mans de la seva germana petita la resolució d’una situació que ell mateix ha provocat en deixar-se portar per la passió que sent per Coral. Resulta paradigmàtica la manera en què Joan eludeix la seva responsabilitat i busca justificar-se recurrent al passat i a les circumstàncies familiars:

“Si el nostre pare no s’hagués mort, jo no hauria pogut fer el que he fet. [...] La meua vida és molt grisa. ¿No has tingut ganes de desempallegar-te de tot? No sé si em pots entendre... Sóc un home amb molt poc sentit del deure i m’he vist obligat a tenir el sentit del deure. Em vaig trobar massa d’hora amb una responsabilitat: preocupar-me de tu, que encara eres una nena, i

una mica de Daniel, que no sabia fer res. [...] I la meua vida ha estat això: delir-me per tot i haver de passar de llarg.” (Rodoreda 93 – 94)

Amb cinisme, Joan s'exculpa de les conseqüències econòmiques i familiars que tindran els seus actes i demana a Aloma que parli amb Coral i amb Robert buscant una solució que ell no ha estat capaç de trobar. Gosa comparar la seva dona amb un plat de sopa i confessa els seus sentiments autèntics cap a Anna:

“Anna és la bondat, sí..., com el plat de sopa que cada dia et posen a taula. [...] Et molesta la comparació? [...] No ens hem d'enganyar: d'Anna no he estat mai enamorat. Era, només, la mena de dona que jo podia portar a casa” (Rodoreda 94).

Per últim, Joan descarrega la seva responsabilitat i la possibilitat d'una sortida en la seva germana tot recordant-li que “la casa també és teua” (Rodoreda 95). Resulta significativa aquesta darrera afirmació si tenim en compte que la primera vegada que Joan li parla de la casa al llibre ho fa recordant-li que pot disposar de la propietat sense el seu parer. De fet, ha posat en joc el patrimoni familiar sense consultar-li-ho i, per aquest motiu, s'hi veuen en aquesta delicada situació.

Aloma, que va creixent en lucidesa a mesura que avança la novel·la, retrata amb bastant rigor la situació d'engabiament en què se sent Joan davant la marxa del seu cunyat: “S'adonava que el seu germà envejava Robert: poder-se'n anar sol i lliure...; el pobre Joan, que els havia fet malbé la vida i que encara duia al voltant del braç una faixa per la mort de Dani que havia estimat tan poc” (Rodoreda 119). I és que, Joan, lluny d'experimentar cap penediment per la desfeta econòmica i familiar que ha provocat o per la manca de sensibilitat davant la mort del seu propi fill, només sent llàstima per ell mateix ja que no pot fer el mateix que Robert. El seu egoisme arriba a tal extrem que, amb els diners que li dóna el seu cunyat com a acomiadament només pensa en comprar-se una màquina de retratar: “Vaig a demanar preus. No et moguis. M'agradaria comprar-me una màquina de retratar. No tardaré.” (Rodoreda 120)

En oposició amb Joan, se situa el personatge de Robert. La primera vegada que Aloma veu Robert no li causa bona impressió: “No li va agradar gens: massa pàl·lid, amb la mirada febrosa, a penes més alt que ella. Els cabells lluents, decantats cap a la dreta.” Nogensmenys, ben aviat comença a canviar d'opinió i a interessar-se pel seu cunyat en veure que té detalls d'atenció cap a ella: “Robert va girar-se i la va esperar. [...] Potser no era tan desagradable com li havia semblat” (Rodoreda 29). Emperò, Aloma torna a mirar Robert amb desconfiança quan comprova que no l'escolta: “Era desagradós [...] ja veia que no serien amics” (Rodoreda 39). Aloma tracta

de reafirmar-se en aquest sentiment: “és una sort que no m’agradi” (Rodoreda 40) encara que, de seguida, es veu que li agrada que Robert la miri: “Mentre pujava l’escala sentia una mena de respòs; Robert no li havia tret els ulls de sobre” (Rodoreda 43).

La inexperiència afectiva en les relacions d’Aloma queda palesa de seguida quan, poc després, just quan acaba de conèixer-lo, sent gelosia davant la possibilitat que Robert tingui una relació amorosa. “Només de pensar-ho es va engelosir” (Rodoreda 31). Aquesta immadura afectiva d’Aloma queda reflectida en distints moments de l’acció: “Quina mania de pensar que té una amiga...” (Rodoreda 65). Aquí, junt amb el fet que l’autora va introduint la possibilitat d’una altra relació amorosa per part de Robert amb la conseqüència de la seva partida, es presenta l’ocasió d’expressar la inseguretat d’Aloma. Òbviament aquest sentiment de gelosia es manifestarà de nou quan Robert rep les dues cartes d’Amèrica, que acaben provocant la seva tornada. “Robert va agafar la carta que Joan li allargava, se la va ficar a la butxaca, i se’n va anar” (Rodoreda 79).

Finalment, les sospites d’Aloma són confirmades per la seva cunyada Anna després de trobar el retrat de l’amiga de Robert a la seva americana.

“Es van barallar. Ell diu que va venir per veure si ho acabava d’una vegada. A mi em sembla que el que volia era fer-la desesperar. No entenc per què s’ha quedat tant de temps amb nosaltres. [...] Ahir va rebre una carta i va parlar-me’n. Ja fa temps que li demana que torni. Ara li diu que, si no torna, el vindrà a buscar: que no cregui que després de viure anys amb ella la pugui deixar així com així. Es pensa que si triga tant és per culpa d’unes faldilles.” (Rodoreda 112 – 113)

Aloma sap el preu que pagarà per la seva relació amb Robert. Des del començament de la seva relació, Aloma és conscient que Robert no busca una esposa. Així ho expressa ell davant tota la família, quan Joan li pregunta si havia anat per casar-se: “No penso casar-me mai” (Rodoreda 32). Li contesta amb les mateixes paraules que ha emprat Aloma en una altra ocasió. Aloma és conscient que el seu cas serà estigmatitzat pels valors negatius que la societat li atorgarà (mare soltera i amistançada).

La reacció d’Aloma davant la marxa de Robert és ambivalent. Sap que si li confessa el seu estat, aquest probablement no marxarà i es quedarà al seu costat. Aloma, que es troba amb la situació d’un embaràs no desitjat, qüestiona els valors imposats en guardar silenci i no dir quina és la seva situació, encara que sap l’ostracisme social que l’espera. Malgrat això, Aloma també té la temptació de deixar-se portar pels principis de la matriu heterosexual.

“De petita li havien dit que quan seria gran es casaria, que havia de saber portar una casa perquè en tindria una de seva. Que s’hauria de casar per poder tenir fills. Que per fer-los créixer havien de ser dos, perquè ella sola no en sabia. La mare a fer el menjar; el pare a guanyar diners perquè no els faltés res.” (Rodoreda 113 – 114)

No obstant això, la seva reacció en assabentar-se de l’existència de l’amiga de Robert és treure’l de la seva vida: “Si el pogués treure de la seva vida! No li dolia d’haver-lo conegut, però s’hauria estimat més no haver-lo vist mai” (Rodoreda 113). Aloma esdevé rebel per les circumstàncies: “No li demanaria mai que fos res d’ella; mai! “Que se’n vagi!”” (Rodoreda 115)

4. ALOMA I LA MATERNITAT: L’ALIENACIÓ DEL COS I EL MITE DEL NEN DIVÍ

A la cultura occidental s’ha idealitzat la maternitat de tal forma que s’ha induït a pensar que la Mare és el component fonamental en el desenvolupament del nen i que la maternitat és la tasca més important que una dona pot dur a terme. A més, la imatge de la mare perfecta és aquella que encara trobem vigent: entregada, incansable, generosa, inventiva i bona cuinera. En voler ser desitjades, les mares s’esforcen a abastar aquest ideal aclaparador de la donació perfecta i total. Recordem aquella dita postfranquista, aplicada a les mares, que va quedar institucionalitzada en la celebració del Dia de la Mare: “Dar mucho, pedir poco.” Aquesta barreja d’idealització i ansietat ha donat lloc al que Young-Eisendrath ha anomenat “maternitat hivernacle”, és a dir, “el estilo preocupado de ser madre que infla cada decisión materna con portentos de un significado futuro” (Young-Eisendrath 105). És la mare el principal actor i referent en l’educació dels nens i, en definitiva, esdevé la responsable de les decisions que s’han de prendre i de la bona criança de la mainada.

“A la madre se la percibe simplemente como un *recurso* de las necesidades de otros, en lugar de como una persona por propio derecho, así que muchas madres se pierden en el rol” (Young-Eisendrath 99 – 100). Davant aquest suposat sentiment de benestar i felicitat que ha de provocar el fet d’èsser mare, molt sovint se suscita en les mares, de manera inconscient, un desconsol fruit del ressentiment i de la por. La manera d’encarar aquestes emocions són moltes vegades la vergonya i la culpabilitat. Tota aquesta barreja d’impulsos els podem observar en Aloma envers el futur fill nonat.

Si analitzem l'experiència d'Anna com a mare, observem que torna la seva atenció cap al seu fill per obtenir el desig d'admiració i estima que espera dels altres. El seu ideal de maternitat augmenta el seu sentiment d'inferioritat i retraïment en comprovar que no pot assolir-lo. La doctrina de la maternitat hivernacle l'encoratja cada cop més, de manera inquisidora, a esbrinar si està satisfent les exigències de l'ideal (Young-Eisendrath 113). La impossibilitat d'arribar a altra sensació que no sigui la frustració motiva que Anna caigui en l'enyorança i l'amargor.

La visió que se'ns dóna de la maternitat és, més aviat, negativa i alienant, molt en la línia de l'obra rodorediana. Com comentàvem més amunt, al començament de la novel·la, Aloma fixa la seva atenció en una gata amb “un blanc empastifat de bèstia abandonada” que vaga per la casa i que té descendència de manera sistemàtica. “El gat sempre feia aquell posat de resignació i tenia una gatinada rera l'altra. Un matí van trobar gatets darrera d'una llata, al costat del galliner” (Rodoreda 9 – 10). La imatge que ofereix de la maternitat expressa un marcat darwinisme social. D'aquesta manera, les formes de reproducció s'autoregulen per maximitzar l'estabilitat de les societats. L'única forma de controlar i garantir la pressió reproductiva és amb un mecanisme de poder comunitari que exerceixi aquesta pressió sobre els individus que componen la societat. La família i les institucions s'encarreguen d'aquesta tasca. Desenvolupar els valors culturals del moment i assegurar-los és una forma d'evitar els problemes de decadència de la família i de garantir la reproducció. Però el resultat és un cos abusat i una maternitat forçada, com el que ens mostra en el cas de la gata.

“Gairebé no es movia del jardí. Tornava a engruixir-se. Estava clapat de mal i deixava un coixí de pèl a tot arreu on s'ajeia.

L'altre va saltar al jardí una tarda de fred i de vent. Era blanc i negre, superb, amb el coll gruixut i la pell llustrosa. Es va acostar a la gata a poc a poc i Aloma, que els mirava des de la finestra, va veure que la gata s'anava arraconant. Va provar d'enfilar-se al taronger, però estava acabada i es va posar a vomitar amb unes grans extremituds. El gat no la deixava. Era una persecució tenaç, i els miols es barrejaven amb el vent que xisclava. [...]

L'endemà van trobar la gata estirada al carrer, encarcerada. El vigilant l'havia matada d'un cop de garrot entre les orelles mentre estava gatinant.” (Rodoreda 10)

La imatge ens mostra la necessària submissió de la gata cap al mascle, amb el conseqüent ús de la força si aquesta presenta cap resistència. A més, el deteriorament del cos de l'animal queda palès amb la descripció de caire naturalista que s'ofereix. El resultat de mort per la gata accentua la donació que aquesta ha fet de la seva vida, en gatinar sistemàticament.

En la segona aparició del gat, la maternitat i el matrimoni queden indefectiblement units. Es tracta d'una imatge onírica on aquesta gata li recomana a Aloma que defugui del matrimoni i que es dediqui a la lectura, fent al·lusió al llibre que Aloma compra en la primera sortida i que comentarem al darrer apartat. La gata, a més, recupera el bon aspecte corporal.

“Havia somiat el gat. Ressuscitava i li deia: – No et deixis enganyar; no et casis. Duia ulleres, i sabates a les potes de darrera. Feia cara de savi. El pèl li llua, net d'aquella ronya que l'havia fet patir tant quan era viu. D'un bot s'havia enfilat a dalt de l'armari, havia agafat el llibre amb les dents, l'havia tirat a terra, i havia dit: “Llegeix, llegeix...”” (Rodoreda 19)

Carme Arnau menciona l'escena de la gata, tot atribuint al sexe un poder destructor i la consideració de tabú que tenia a aquella època determinada. Aquesta història acabarà fent un salt qualitatiu del món animal al món dels humans, ja que el sexe representarà un trauma per l'adolescent innocent i somniadora que és Aloma. Aquesta oposició entre l'home i la dona; “el primero, cargado de connotaciones negativas (egoísmo, sexualidad...); la segunda, con una carga quizá excesiva de bondad, inocencia...” (Arнау 1982, 241 – 242) no és tan taxativa. Aloma admira el poder que Coral té sobre els homes i gaudirà de les seves relacions íntimes amb Robert. El gat, que havia mort en gatinar, li ordena que no es casi i que llegeixi.

“L'activitat lectora reprèn aquí la qualitat de substitutori incompatibilitzat amb la relació sexual i l'embaràs.

Aquest somni és significatiu perquè aquí el gat, que en la realitat no feia més que suportar un mascle prepotent i unes cries que l'exhaurien, es presenta sa i fort, i li ordena llegir i oblidar el casament. Sembla que per sortir-se d'una relació sexual que resulta sotmetedora i emmalaltidora, la solució és la lectura.” (Poch 49)

A més, Aloma no és l'única heroïna rodorediana que experimenta la maternitat com una experiència d'estranyament del propi cos en sentir com creix un altre ésser al seu si. “Aquest embaràs conté, de bell antuvi, la fantasia del tipus de relació mare-fill. Aloma veu aquesta relació com quelcom que la farà desaparèixer, la convertirà en una closca inerta pel seu fill. [...] Tem que el seu fill la faci desaparèixer, que la devori” (Poch 45). La reacció de Colometa de *La plaça del Diamant* mostra també aquesta alienació i abús del propi cos: “Quan em despertava em mirava les mans ben obertes davant els ulls i les feia moure per veure que eren meves i si jo era jo.”²¹ El creixement d'un nou ésser dins del si d'aquest personatge rodoredià suscita la falta de reconeixement del cos propi i una sensació de llunyania de la corporeïtat. A més, el fet

²¹ RODOREDA, Mercè (1990): *La plaça del Diamant*: Barcelona: Club Editor (pàg. 64).

de donar a llum es presenta també com una experiència traumàtica que aboca al dolor i, també, a la mort: “Perquè de petita havia sentit a dir que et parteixen. I jo sempre havia tingut molta por de morir partida. Les dones, deien, moren partides...” (Rodoreda 1990, 53)

Aquesta situació s’ha mantingut pràcticament invariable al llarg dels segles. A més, la maternitat no se circumscriu merament al fet de la gestació i la lactància, sinó que abasta la relació mare-fill al llarg de l’existència d’ambdós, relació que s’ha convertit, per la majoria de les dones, en el vertader sentit de la seva existència. La dona es converteix, d’aquesta manera, en una mare submissa, abnegada, sacrificada i dedicada íntegrament als fills i a la llar. Des de petites, per tots els medis possibles, s’inculca a les nenes que el seu únic objectiu a la vida és casar-se per esdevenir exemplars mares de família. Alhora, aquestes futures mares seran les encarregades de transmetre aquesta concepció a les seves filles, i així, de generació en generació.

“A lo largo de la historia la maternidad, en su amplio aspecto de embarazo, parto y crianza, ha sido parte central en la constitución del saber femenino. [...] La homogeneización propia de la naturalización, la visión de la maternidad como una esencia femenina y la configuración de grupos homogéneos e idénticos mediante ella se ven reforzados y legitimados mediante algunos rituales e iconos.” (Moncó 357)

La maternitat, concebuda d’aquesta manera, és reaccionària i alienant per la dona i pels propis fills, ja que les relacions que s’estableixen entre ells esdevenen egoistes i anul·ladores. A la maternitat hivernacle, la mare depèn completament del fill i, per tal que la seva vida pugui tenir un sentit, necessita inculcar-li un sentiment de dependència per aparèixer davant d’ell com a imprescindible. Així, en lloc de formar persones independents, amb iniciativa i esperit creador, s’educa els fills amb una sèrie de febleses de les quals els serà molt difícil desprendre’s i que, en certa mesura, transmetran també als seus futurs fills. A més, les dones són mantingudes en un estat de submissió i dependència ideològica molt favorable pels principis de la matriu heterosexual. Així, la maternitat

“ha sido totalmente glorificada y ensalzada. [...] Se han elaborado discursos y representaciones que la han unido a lo femenino hasta casi convertirla en la identidad de una mujer cuando no en una metonimia de ella misma. Incluso, [...] una mujer que no es madre se considera menos mujer o una mujer incompleta o, en sentido contrario, las ventajas y cierta imagen de respeto y poder de las mujeres depende de haber sido madre de hijos varones.” (Moncó 358)

La dona no és solament qui educa el fill com la societat vol, sinó que és la societat qui, mitjançant el fill, educa la mare segons els seus desitjos i expectatives. El

fill esdevé un medi de pressió per tancar la dona en el seu paper de mare. Això no vol dir que sigui el fill qui oprimeix deliberadament la mare, és ell qui sosté tota classe de somnis, de desitjos i de mites que sotmeten la dona a la seva vocació de màrtir: el fill és la continuació de la nissaga, el tribut que ella deu a l'home i l'esperança d'un èxit que ella no coneix.

“La maternidad entendida como instinto [...] no sólo es diferente a la paternidad [...], sino que tiene un mayor peso específico, en tanto que las mujeres se encuentran más involucradas i más integralmente en la procreación (debido al embarazo y al parto, sobre todo) que los hombres [...], reforzando con su lenguaje el modelo dominante y esencialista de maternidad.” (Moncó 360)

La maternitat ajuda a acceptar les inquietuds i frustracions de l'existència, el fill es converteix en l'element que dóna sentit a la pròpia vida. Però aquesta subordinació al fill es duplica en compensacions. Els deures sagrats de la mare li atorguen drets morals. Sense saber-ho, la mare crea en el fill una necessitat duplicada de tendresa, per què pugui satisfer el seu desig de brindar-se. S'autoritza a sí mateixa a limitar la vida del fill al seu únic amor, a la seva sola presència. Per això, el mutila, el paralitza, l'asfixia.

“Sin embargo, al ser construida mediante variables y elementos sociales, como tal construcción conlleva una serie de tareas y responsabilidades, en amplio sentido un espectro de cuidados, a los que llamaremos “maternaje” y un conjunto de sentimientos que suelen naturalizarse en las mujeres hasta el punto de poder crear una discriminación genérica. Es decir, si la mujer los tiene no hace sino cumplir con el “mandato natural”, por tanto se supone que le vienen dados y no exigen valoración cultural, mientras que si no los tiene el valor se negativiza y en su representación cultural toma rasgos de carencia, generando modelos de mala madre y/o mala mujer.” (Moncó 359)

Una situació que crida poderosament l'atenció és el fet que Aloma tracti Dani com si fos el seu propi fill. En la relació que s'estableix entre tia i nebot es poden contemplar aquests elements contradictoris en l'estima que hi ha entre una mare i un fill. Entre Dani i Aloma hi ha una relació de dependència mútua que fa que ambdós se necessiten i que condicioni el seu comportament. “La seva vida és dedicada al nen, Daniel, a qui cuida i per qui fa tot el que una mare podria fer” (Poch 30). De fet, quan es posa malalt el cuida com si fos fill seu (Poch 32) i el troba a faltar molt quan marxa amb la seva mare per restablir-se completament de la malaltia: “No estava trista: estava com buida. [...] Estaria molts dies sense sentir la veu de Dani al matí. [...] Es sentia vella” (Rodoreda 66 – 67).

Per una altra banda, els moments d'autèntica tendresa i complicitat entre dos personatges els trobem entre Aloma i el seu nebot. Quan Aloma vetlla durant moltes

nits el seu nebot que està malalt, es para esment en les mans del nen: “Aloma va dir que es quedaria ella. Quan va estar sola es va acostar al llit: [...] va agafar una mà de Dani. La va mirar tan petita, a dintre de les seves... Dani ja se sabia rentar les mans i, quan volia, es pentinava tot sol” (Rodoreda 42). En una altra ocasió, quan Dani està a punt de marxar de la casa les mans tornen a prendre especial relleu: “Anava plegant la roba petita que havia planxat i la ficava a la maleta. [...] Dani es va acostar a Aloma sense dir res i li va agafar les mans.” (Rodoreda 64 – 65)

A banda del cas de maternitat fracassada d’Anna, podem constatar també l’experiència negativa de la maternitat en el cas dels Vidal, on es comprova com l’aparició d’un fill es converteix en un element negatiu i destructor per la parella. El fill que, en un primer moment, es converteix en objecte de desig i anhel, en aparèixer, esdevé l’element que sembla la discòrdia en el matrimoni dels Vidal i en motiu de la separació.

Aquesta parella es mostra com modèlica i enamorada: “Amb el seu marit estaven molt enamorats. “Cada dia ens estimem més”, deia. I era veritat.” Quan Anna i Dani es disposen a visitar-los a la seva hisenda d’Agramunt per tal que Dani millori de la seva malaltia, s’assabenten de la nova situació del matrimoni: “Però ells no viuen bé. Fa un any van tenir una nena; tant que havien sospirat per tenir una criatura! De moment va ser una alegria. Però es veu que ell s’ha engelosit i no pot suportar-la. Ha avorrit Carme i no viu a casa. Estan a punt de separar-se.” Resulta remarcable el fet que aquesta parella, que tant s’ha estimat, acabi separant-se quan arriba el fill que tant havien desitjat, i que no sigui precisament un fill mascle. “Els agradaven les criatures, potser perquè no en tenien.” (Rodoreda 49)

No obstant això, crida l’atenció la reacció conservadora i proteccionista d’Aloma en assabentar-se de la separació del matrimoni: “Separar-se, quan es tenen fills, no està bé.” A més, quan el seu germà reacciona de forma violenta amb una mala contestació i li retreu la seva inexperiència, Aloma contesta de manera taxativa: “Les passions s’aguanten.” En aquesta reacció d’Aloma, comprovem el seu comportament fluctuant i contradictori.

Així, les emocions que expressa Aloma, des del moment que és conscient que espera un fill, són polisèmics i contradictoris. Per una banda, sent un ràfega de ràbia o d’odi contra el fill que amenaça d’arruïnar la seva vida: “La ciutat bategava plena de vida. Li va semblar que mai més no tindria força per somriure. La seva desesperació creixia amb la soledat” (Rodoreda 120). Aquest sentiment pot fer-li creure que és una

mare maltractadora, encara que Aloma quasi mai manifesta l'hostilitat i la desolació que aconsegueix reprimir: "Es va fer petita dintre els braços del seu germà, tan desgraciat com ella, i va esclatar en plors per la soledat que venia." (Rodoreda 121)

També sent la temptació d'idealitzar el fill per tal de minorar la culpabilitat i l'ansietat que li generen els sentiments d'odi que experimenta. No obstant això, la situació no li impedeix adonar-se de l'ambivalència que implica la futura i llarga dependència que el fill tindrà d'ella: "Miraré de buscar feina... La que sigui. No vull ser una càrrega." (Rodoreda 123)

Aloma es veu temptada per l'arquetip del Nen Diví que va descriure Carl Jung. Aquest arquetip es refereix a la tendència universal que té l'ésser humà a formar imatges emocionalment carregades.

"El Niño Divino es la imagen de un niño que es extraordinario, que posee enormes dones y una gran promesa. En la mayoría de las religiones del mundo encontramos el símbolo del Niño Divino. [...] Es una expresión de ese tremendo poder del niño para remover la imaginación y las posibilidades para animarnos a creer en nuevos comienzos. [...] Cada niño *es* un nuevo comienzo." (Young-Eisendrath 120)

Aloma pensa que el seu fill serà extraordinari i, de sobte, desperta en ella sentiments positius envers el futur. La seva idealització inclou la creença que el seu fill serà meravellós. A més, la maternitat hivernacle té a veure amb el fet que l'excepcionalitat del fill mostra l'excepcionalitat de la mare en la seva donació i abnegació. Cal remarcar també que l'única possibilitat que contempla és que sigui un fill mascle. I és que " "el niño" tiene un valor cultural" (Moncó 360). "Només té importància el fill, sempre ha estat així: neixen i ho esborren tot. Jo ja no sóc ningú. Serà valent i serà un home. El veuré créixer i jo quedaré enrere, apagada... I quan moriré seré vella i ell ja tindrà fills" (Rodoreda 124). El fill ha de complaure i complir els seus somnis trencats. No obstant això, Rodoreda romp de pressa amb l'arquetip i retorna el personatge al sentiment d'abandonament per la situació present i a l'esquinç que li provoca el record del germà perdut.

Junt amb la interpretació alienant de la maternitat, es presenta una visió negativa del matrimoni. Hem pogut constatar aquesta visió destructiva de la unió matrimonial en el cas de Joan i Anna. Nogensmenys, tots els matrimonis que apareixen a la novel·la confirmen aquesta interpretació negativa de la unió de l'home i la dona. La pròpia protagonista sintetitza, en un moment, en què consisteix el matrimoni:

"Estava segura que no l'estimava ningú, però l'amor no devia adobar res. Per a un dona la vida era fer el menjar, netejar la casa. Els homes... El seu germà havia de treballar molt, i tot el que

trobava en arribar a casa era el malhumor d'Anna. El marit de Mercè havia mort sol com una bèstia. I Robert, que havia vist tantes coses, què n'havia tret? Ella, si no volia morir asfixiada, s'hauria de defensar amb les dents.” (Rodoreda 45)

Es poden observar la inseguretats d'Aloma i les seves mancances afectives, encara que afirma que l'amor no és la solució. El panorama que descriu és bastant desencisador i inquietant: l'amor no lliura l'ésser humà de les seves frustracions i de la rutina de la seva vida grisa i àtona. En aquest fragment, es menciona un personatge pel qual Aloma sent simpatia: Mercè, una amiga de la família. “Havia arribat Mercè que era l'única persona que li agradava” (Rodoreda 36). Crida l'atenció la disposició positiva d'Aloma cap aquest personatge femení, sobretot, si tenim en compte la descripció que una mica més endavant es fa de la vida conjugal d'aquesta dona:

“Mercè, com sempre parla del seu home, que feia anys que s'havia mort. Havien tingut un fill abans de casar-se. Era lletja, prima, molt neta però malgirbada. El seu marit l'havia enganyada molt sovint i de vegades l'apallissava. Havien acabat vivint com estranys d'ençà d'un dia que ella havia volgut anar-se'n de casa perquè estava molt desesperada. Dormien en una mateixa habitació, cadascú en el seu llit, com germans. A ell el temps l'havia calmat; ella ho havia aguantat tot. Si algú li deia que era massa bona, contestava: “El vaig estimar quan tenia quinze anys; ara no l'estimo, però no he estimat cap més home.” Cosia perquè ell no hagués de mantenir-la.” (Rodoreda 37)

En primer lloc, cal ressaltar el fet que, en tots els matrimonis que apareixen a la novel·la (Joan-Anna, Mercè-el seu marit, els Vidal), se'ns diu que l'amor en el començament de la relació era molt fort o que, almenys, existia un enamorament que, amb el temps, s'esvaeix. La novel·la ens presenta les relacions amoroses entre l'home i la dona com una passió passatgera que es dissipa amb el temps i la rutina. El fet que Mercè i el seu marit acabin convivint amb una relació de fraternitat mostra la decadència inevitable de la passió amorosa, alenada per la violència domèstica i les infidelitats. Així ho observa Aloma en les relacions que té al seu voltant i, per aquest motiu, vol fugir d'aquesta atonia que acabarà frustrant-la com a la seva cunyada.

A més, Mercè es presenta com el paradigma oposat a Coral. És una dona que ha patit el maltractament físic del seu marit, les seves constants infidelitats però que, malgrat tot, és autosuficient econòmicament. Coral, per la seva banda, maltracta psicològicament els seus amants, com és el cas de Joan; és infidel als homes, si ho considera oportú; i procura de viure d'ells. Un altre element que oposa aquests dos personatges femenins és la bellesa i puixança física de Coral enfront la lletjor i la decadència vital de Mercè. “Aloma li mirava els cabells; els tenia grisos, sense vida”

(Rodoreda 44). De nou, Aloma fluctua entre dos models contraposats: sent enveja i admiració per Coral però, alhora, experimenta simpatia per Mercè. Aquesta complicitat entre Aloma i Mercè es mostra obertament quan l'última li dóna un consell que Aloma va intuïnt des què comença l'obra: "Si em vols creure, Aloma, no et casis" (Rodoreda 44). És important també destacar el fet que Mercè, a més, té un fill abans de contraure matrimoni, element que tindrà en comú amb Aloma.

La possibilitat que Aloma no contragui matrimoni en un futur no és expressada únicament per ella mateixa quan diu que no es casarà mai, sinó que la seva pròpia cunyada intueix la falta d'idoneïtat d'Aloma per la vida de parella:

“– Ensopida? – va saltar Anna –. No ha parat de cantar en tot el dia. Pobre marit el dia que en tingui. [...]

– Ja saps que no penso casar-me. Si un dia trobo algú que m'agradi, li ho diré, i si es cansa de mi que em deixi. No vull res per força.

– No sé per què dius aquestes coses.

– Per ganes de dir-les.” (Rodoreda 51)

L'actitud d'Aloma és de desafiament obert cap al sistema normatiu de la matriu heterosexual. No és Anna l'única que veu que Aloma pot no contraure matrimoni. La senyora Baixeres, de qui parlaré tot seguit, li ho adverteix: "Filla meva, et quedaràs per vestir sants" (Rodoreda 84). De fet, en una projecció que fa cap el futur, comproven que no entra dintre del seu imaginari vital veure's casada: "Ella seria una fadrinada que acompanyaria Dani a casar-se perquè els pares ja serien morts" (Rodoreda 45 – 46).

I és que a la novel·la el qüestionament del sistema patriarcal és recurrent. Un altre exemple el veiem quan Aloma visita la filla de la senyora Baixeres, veïna de la casa, que està a punt de contraure matrimoni. Es pot observar en el comportament i l'actitud de Maria, nom paradigmàtic de la Verge, la doble moral imperant en la societat de l'època. La descripció que es fa de Maria mostra el seu caràcter capriciós i la seva predisposició per deixar-se estimar pels homes. "Maria sempre anava voltada de nois i era molt arrauxada. A cada moment canviava de promès" (Rodoreda 84). Podem comprovar alguns paral·lelismes entre la personalitat de Maria i la de Coral. En ambdós casos se'ns descriu amb deteniment els atributs exteriors, propis de la feminitat, que caracteritzen aquests dos personatges i també els costums laxes a l'hora de relacionar-se amb el sexe contrari, mostrant així el contrast entre la imatge social que es vol desprendre, representada pels elements propis del prometatge (vestit de núvia i anell de diamants) i la realitat de la relació que manté (consumació de relacions extramatrimonials):

“La roba estava plegada i ben posada damunt d’una taula gran. En un racó, darrera de la porta, hi havia una taula més petita amb el vestit de núvia, la corona de tarongina i el vel, flonjo com un núvol. Quan ho van haver mirat tot, Maria va allargar la mà i va separar els dits perquè Aloma veiés l’anell: un brillant petit, voltat de diamants.” (Rodoreda 84)

Tots aquests atributs són símbol de la puresa i la innocència de la núvia, fet que s’aferma amb el costum que hi havia a les cases de preparar el dot de les núvies alguns anys abans del matrimoni, costum seguit per la senyora Baixeres amb la seva filla. No obstant això, l’actitud de Maria és ben diferent, quan la seva mare abandona la cambra on es troben i es queda sola amb les noies de la seva edat. A la pregunta de si s’han fet molts petons, Maria respon: “Petons rai! Altres coses...”. La resposta de la noia a aquest comentari mordaç és conservador i acord amb el sistema normatiu de la matriu heterosexual: “Que n’ets de fresca!”. La reacció de Maria deixa palesa la doble moral social de l’època basada en les aparences: “Ja em veuràs a l’església. Semblaré una santa.” L’evidència de la polisèmia que assoleix l’escena es comprova quan la jove promesa es prova el vestit de núvia, símbol de virginitat i, en posar-se al costat d’una porta es mostra la realitat d’aquesta falsa ingenuïtat: “Quina indecència! Se’t veu tot a contra llum.” Però la resposta manté l’ordre establert inamovible: “Et penses que aniré sense combinació? [...] És com si em mirés en un retrat vell.” (Rodoreda 85)

Així, podem concloure que la visió que es dona de la família és negativa i asfixiant. Amb la intencionalitat d’oferir una estructura circular de l’obra, hi ha una família que apareix al començament i al final de l’obra. Aquests quatre personatges que formen aquesta família són el pare, un fill i una filla. No apareixen directament a l’acció de la novel·la i l’esment que s’hi fa pot passar desapercebut. No obstant això, adquireixen una funció rellevant en l’ambientació de l’obra i en aquesta perspectiva sufocant de les relacions de consanguinitat.

“Durant dos o tres anys hi havia viscut una família molt estranya. El pare treballava a la companyia d’electricitat [...]. El devien pagar malament perquè passaven una gran misèria. Anna sempre dia que li feien por. Tots anaven espellingats: la dona, l’home, la filla i el fill. La filla tenia el cap com un fregall, les cames tortes, les dents grogues i corcades. [...] La noia s’havia casat. Tenia catorze anys, el seu marit divuit; més pobre que ells, encara.” (Rodoreda 19)

Aquesta família pobra esdevé símbol de la misèria interior de la família d’Aloma a la fi del llibre, quan troben que seran els seus veïns al nou pis on han de viure després de perdre la casa. A més, tant Aloma com la filla d’aquesta família hauran de criar un fill sense l’ajuda d’un home al seu costat.

“Per la finestra va mirar la casa abandonada; feia pocs dies que havia vist aquells gent. Devien tornar a viure a la vora. El pare duia un sac a l’esquena, el noi un feix de llenya tendra. La noia, més bruta que mai i despenjada com una bruixa, anava amb unes faldilles curtes que li pujaven del davant perquè tenia el ventre molt gros. No recordava qui li havia dit que el pare havia volgut matar-la perquè el marit l’havia deixada després d’haver-li fet una criatura.” (Rodoreda 117)

5. CONCLUSIONS: ALOMA, SUBJECTE O OBJECTE DEL DESIG?

“Els sentiments de l’home són confusos i barrejats.”

Benjamí Constant, *Adolf*.

“Las mujeres están condenadas si reivindican su autoridad [...] y condenadas si no la reivindican” (Young-Eisendrath 20). Amb aquesta oració podríem sintetitzar la situació final d’Aloma a la novel·la i de les altres dones que apareixen a l’acció, especialment Coral i Anna. Aloma, en convertir-se en mare fadrina, qüestiona el sistema normatiu que se li imposa des de l’exterior i reivindica la seva autonomia però, és veritat que ella no ha buscat aquesta situació deliberadament encara que hagi expressat la seva disconformitat amb el matrimoni en nombroses ocasions. A més, la seva situació anòmala final li suposarà la marginalitat social. I és que Aloma fluctua entre ser objecte i subjecte de desig al llarg de tota la novel·la. “Aloma no enveja l’aparellament en sí, sinó la capacitat d’atraure l’atenció, de subjugar, de sentir-se necessària i admirada. De fet, el desig no és d’estimar sinó de ser estimada i desitjada” (Poch 56). Només al final del llibre aquesta disjuntiva quedarà resolta per les circumstàncies.

He assenyalat més amunt l’estructura circular de la novel·la que es tanca amb alguns elements que apareixen al començament del llibre. El més significatiu és el llibre que Aloma adquireix quan fa la seva primera sortida per comprar la tela de les cortines. Carme Arnau assenyala la seva importància ja que Aloma llegeix aquest llibre d’amagat. Es tracta d’*Una mena d’amor* de C. A. Jordana, novel·la eròtica, que segueix

les petjades de D.H. Lawrence. Es tracta d'un món on el sexe es viu lliurement i no representa cap mena de condemna o càstig. De la vida d'Aloma ens diu que “és solitària i sense distraccions, mentre veu que les noies de la seva edat freqüenten els balls i les platges. En canvi, l'única diversió d'Aloma, que viu en un ambient d'escassos recursos econòmics, és la lectura i el cinema. I al cinema observa el que ella no té: la llibertat.”²²

Així, Aloma imagina recreacions evasives i projeccions idealitzades de l'altre ego masculí per tal d'alliberar-se. La primera d'aquestes idealitzacions es concreta en el seu germà mort, del qual es parla en encetar-se l'acció i que es relaciona amb el llibre i la lectura. “Aquesta figura del germà no tornarà a fer-se palesa fins al final de l'obra. Aloma no vol suïcidar-se com ell, encara que ho pensa com una possibilitat” (Poch 46). La possibilitat de la mort com a font d'alliberament es contempla breument per defugir-la de seguida.

“Aloma surt de les cabòries suïcides tot arrapant-se a la idea del fill, amb la qual cosa sembla que tornem a la idea central que el fill és l'únic important per a la mare, l'únic capaç de salvar-la, però això comporta renunciar a qualsevol altra relació; ella queda sense marit que l'ajudi, i sense cap satisfacció personal. Aquest fet queda expressat en el moment que Aloma deixa el llibre, que havia comprat a les Rambles, a l'habitació del seu germà Daniel. També trenca la darrera carta, fruit de les seves fantasies amb Robert, com una forma més d'expressar la renúncia a la seva capacitat de fantasieig” (Poch 46).

Assenyalava la importància del llibre perquè l'uneix amb el germà mort, però també amb Robert i amb la relació amorosa que ha mantingut amb ell. Aquest lligam s'estableix a través de les cartes que Aloma escriu dirigides a un estimat imaginari amb aquest mateix nom.

“Aloma queda immersa en una pura relació imaginària, que es concreta en el text de dues cartes que adreça a un mariner imaginari, que es diu Robert. En la primera, hi descriu una declaració amorosa en tota regla; en la segona, en Robert figura el seu marit. Les envia a Itàlia amb uns diners que va trobar a terra de l'habitació d'en Robert. Aloma fa una vida adulta d'amagat, en la fantasia, lluny de la realitat i fent-se gran màgicament.” (Poch 57)

Així, *Una mena d'amor* esdevé “el llibre on es guarden aquestes cartes dalt de l'armari, l'espai de la ficció arraconada, on es conserven dos “models” d'amor (el sexual i el romàntic) entre els quals bascularà una història d'amor “real”: la d'Aloma i Robert. Els dos elements, la carta i el llibre, no es tornen a trobar fins que la història, o

²² ARNAU, Carme (1992): *Mercè Rodoreda*. Barcelona: Edicions 62/Cercle de Lectors (pàg. 29).

comprovació per l'experiència, ha estat conclosa, al darrer capítol.”²³ D'aquesta manera, la relació de Robert i Aloma fluctua entre la realitat i la fantasia, entre l'estima i la violència, entre la passió i el desengany. D'aquí la significació catàrtica que té la darrera visita d'Aloma a la casa familiar, semblant al passeig final de Natàlia a *La Plaça del Diamant*.

Tot i que l'obra presenta una estructura circular, el final de l'acció queda obert per la incertesa del futur que li espera a la protagonista. No obstant això, per Aloma, es nega tota possibilitat d'estimar de nou: “Com enyoraria els petons fets amb tota l'ànima i com trobaria a faltar una veu que en les hores fosques li digués: estimada. Les llàgrimes li queien galtes avall. Havia de ser valenta. Una veu petita diria: “Mare”.” (Rodoreda 126). Aquí i a l'oració que clou el llibre, s'aprecia el descarnament punyent i colpidor de la narrativa rodorediana: parla de les flors i del jardí per deixar-nos un sentiment de solitud i desolació.

6. BIBLIOGRAFIA

- ARNAU, Carme (1979): *Introducció a la narrativa de Mercè Rodoreda*: Barcelona: Edicions 62.
- ARNAU, Carme (1982): “La obra de Mercè Rodoreda” a: *Cuadernos hispanoamericanos* (nº 383): 239 – 257.
- ARNAU, Carme (1988): “Mercè Rodoreda” A: RIQUER, Martí de; COMAS, Antoni; MOLAS, Joaquim (1988): *Història de la literatura catalana* (vol. 11): Barcelona: Ariel: 157 – 190.
- ARNAU, Carme (1992): *Mercè Rodoreda*: Barcelona: Edicions 62/Cercle de Lectors.
- BUSQUETS, Loreto (1987): “The Unconscious in the Novels of Mercè Rodoreda” a: *Catalan Review* 2: 101 – 117.
- BUTLER, Judith (2000): “Imitació i insubordinació de gènere” A: FERNÁNDEZ, Josep-Anton (ed.) (2000): *El gai saber. Introducció als estudis gais i lèsbics*, Barcelona: Llibres de l'Índex: 113 – 135.
- BUTLER, Judith (2006): *Deshacer el género*: Barcelona: Paidós.

²³ CAMPILLO, Maria (1998): “Mercè Rodoreda: la construcció de la veu narrativa” a: *Actes del I Simposi Internacional de Narrativa breu*: edició a cura de V. Alonso, A. Bernal, C. Gregori: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana: Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat (pàg. 339).

- BUTLER, Judith (2007): *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*: Barcelona: Paidós.
- CAMPILLO, Maria (1998): “Mercè Rodoreda: la construcció de la veu narrativa” a: *Actes del I Simposi Internacional de Narrativa breu*: edició a cura de V. Alonso, A. Bernal, C. Gregori: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana: Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat: 323 – 354.
- CIRLOT, Juan-Eduardo (1995): *Diccionario de símbolos*: Barcelona: Editorial Labor.
- CLEARY NICHOLS, Geraldine (1987): “Writers, Wantons, Wirches: Woman and the Expression of Desire in Rodoreda” a: *Catalan Review 2*: 171 – 180.
- COMAS D’ARGEMIR, Dolors; BODOQUÉ, Iolanda; FERRERES, Sílvia; ROCA, Jordi (1990): *Vides de dona. Treball, família i sociabilitat entre les dones de classes populars (1900 – 1960)*: Barcelona: Editorial Alta Fulla.
- CORTÈS ORTS, Carles (1995): “El simbolisme en la narrativa de Mercè Rodoreda” a: *Revista de Catalunya*: núm. 96 (maig 1995): 95 – 104.
- CORTÈS ORTS, Carles (1995): *Les primeres novel·les de Mercè Rodoreda (1932 – 1936)*: Tesi doctoral [en línia].
- CORTÈS ORTS, Carles (2002): “La superació del pas del temps en els personatges de Mercè Rodoreda (alguns paral·lels amb l’obra de Virginia Woolf, Marcel Proust i Thomas Mann)” a: *Estudis de Llengua i Literatura Catalanes. Miscel·lània Giuseppe Tavani, III*: 181 – 199.
- GRILLI, Giuseppe (1987): “A partir d’*Aloma*” a: *Catalan Review 2*: 143 – 158.
- GRIMAL, Pierre (1990): *Diccionario de mitología griega y romana*: Barcelona: Ediciones Paidós.
- HÉRITIER, Françoise (2007): *Masculino/Femenino II. Disolver la jerarquía*: Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- IZQUIERDO, Maria Jesús (1985): *Las, los, les (lis, lus). El sistema sexo/género y la mujer como sujeto de transformación social*: Barcelona: La Sal.
- IZQUIERDO, Maria Jesús (1998): *El malestar en la desigualdad*: Madrid: Cátedra.
- IZQUIERDO, Maria Jesús (Universitat Autònoma de Barcelona): “Sistema sexo-género” [en línia] <http://www.emakunde.es/images/upload/teorico_1_c.pdf> [Consulta: 11 de maig de 2009].
- MEAD, Margaret (1982): *Sexo y temperamento en tres sociedades primitivas*: Paidós: Barcelona.
- MEAD, Margaret (1994): *Masculino y femenino*: Madrid: Minerva.

- MOI, Toril (1988): *Teoría literaria feminista*: Madrid: Cátedra.
- MONCÓ, Beatriz (2009): “Maternidad ritualizada: un análisis desde la antropología del género” a: *AIBR, Revista de Antropología Iberoamericana*: Volumen 4, número 3, Septiembre – diciembre 2009: Madrid: Antropólogos Iberoamericanos en red: 357 – 384.
- NASH, Mary (1995): "Identidades, representación cultural y discurso de género en la España Contemporánea" A: CHALMETA, Pedro; CHECA CREMADES, Fernando et al.: *Cultura y culturas en la Historia*: Salamanca: Universidad de Salamanca.
- POCH I BULLICH, Joaquim, i PLANA I PLANAS, Conxa (1987): “El fet femení en els textos de Mercè Rodoreda (una reflexió des de la psicoanàlisi)” a: *Catalan Review* 2: 199 – 224.
- POCH, Joaquim (1987): *Dona i psicoanàlisi a l'obra de Mercè Rodoreda*: Barcelona: Promociones Publicaciones Universitarias.
- RODOREDA, Mercè (1990): *La plaça del Diamant*: Barcelona: Club Editor.
- RODOREDA, Mercè (1991): *Aloma*: Barcelona: Edicions 62.
- SOLEY-BELTRAN, Patricia (2009): *Transexualidad y la matriz heterosexual. Un estudio crítico de Judith Butler*: Barcelona: Bellaterra.
- YOUNG-EISENDRATH, Polly (2000): *La mujer y el deseo*: Barcelona: Kairós.