

# La veu de les ones: dones, folklore i escriptura

M. Àngels Francés Díez  
Universitat d'Alacant  
angels.frances@ua.es

<https://orcid.org/0000-0002-1579-382X>

## RESUM

*Aquest estudi recorre textos assagístics, poètics i narratius d'algunes autores contemporànies – Virginie Despentes, Isabel-Clara Simó, Maria Cabrera, Maria Mercè Marçal i Carme Riera – des del marc de la crítica literària feminista, les fases de la qual, enumerades per Julia Kristeva el 1986, s'hi manifesten de manera simultània. En efecte, analitzem la visió que tenen Despentes i Simó de les imatges tradicionals de les dones en el marc dels discursos culturals actuals, com ara el cinema i la literatura; explorem el concepte d'autoria segons Cabrera i Marçal i analitzem, des de la ginocrítica, la seua recerca d'una genealogia femenina, literària però també quotidiana, com a font d'inspiració per trobar la pròpia veu lírica; finalment, escoltem, gràcies a Riera, la veu de la sirena que ressona entre els ones del mar, on, convertida en escuma pel desamor de l'estimat, conta la seua vertadera història en primera persona i subverteix la versió que Andersen en va fer en el relat «La donzelle de la mar». Les figures del folklore tradicional, bé a través de l'imaginari col·lectiu o reelaborades en personatges literaris, són font d'inspiració per a les tres autores estudiades, que se serveixen del poder evocador de l'etnopoètica per desautoritzar les definicions tradicionalment imposades sobre les dones.*

## PARAULES CLAU

*folklore; Despentes; Simó; Cabrera; Marçal; Riera; crítica literària feminista*

#### ABSTRACT

*This paper examines essayistic, poetic and narrative texts by various contemporary authors – Virginie Despentes, Isabel-Clara Simó, Maria Cabrera, Maria Mercè Marçal and Carme Riera – from the perspective of feminist literary criticism, the phases of which were identified by Julia Kristeva in 1986 and which are discussed here simultaneously. We analyse Despentes and Simó’s vision of traditional images of women in the context of current cultural discourses, such as cinema and literature; we explore Cabrera and Marçal’s concept of authorship and take a gynocritical approach to analyse their search for a female genealogy, at once literary and everyday, as a source of inspiration to find one’s own lyrical voice; finally, we hear, thanks to Riera, the voice of the siren that echoes among the waves of the sea where, turned into foam by a lover’s indifference, she tells her true story in the first person and subverts Andersen’s version in “The Little Mermaid”. The figures of traditional folklore, either through the collective imagination or as literary characters, are a source of inspiration for the three authors studied, who use the evocative power of ethnopoetics to discredit traditionally imposed definitions about women.*

#### KEYWORDS

*folklore, Despentes, Simó, Cabrera, Marçal, Riera, feminist literary criticism*

REBUT: 16/02/2023 | ACCEPTAT: 17/03/2023

## 1. Introducció

En un article que ja forma part dels clàssics de la crítica literària feminista, «Women's time» (1986), Julia Kristeva afirma que són tres les fases en què, al seu parer, es pot traçar una història de la teoria literària amb visió de gènere: en primer lloc, es refereix a les iniciatives que agrupen la revisió crítica, des d'una perspectiva feminista, de textos d'autors canònics; en segon lloc, hi hauria l'empresa d'establir una tradició literària femenina a través de la reavaluació de textos d'autores conegudes (o no conegudes) que requereixen un procés de recuperació o descobriment; en tercer lloc, es tractaria d'esbrinar com es manifesten les diferències de gènere en obres d'autoria femenina o masculina, amb el plantejament de nous interrogants que superen els processos de (re)visió anteriors.

Seguint aquesta classificació, podríem acordar, amb Mills i Pearce (1996: 2-10), que la primera fase, la revisió feminista del cànon, se sustentaria sobre obres importants del feminisme de segona generació, com el de Kate Millett, *Sexual Politics* (1969), o el de Mary Ellmann, *Thinking About Women* (1968), a banda de reculls com l'editat per Josephine Donovan, *Feminist Literary Criticism* (1975), i el de Judith Fatterley, *The Resisting Reader* (1978). La segona fase, que miraria d'establir una genealogia literària amb referents per construir la literatura amb ulls de dona, partiria de l'influent text d'Elaine Showalter, *A Literature of Their Own* (1977), que dona lloc a la perspectiva *ginocrítica*, centrada en l'examen de l'autoria i l'experiència que es manifesten en el text literari, com també en l'establiment d'una tradició literària pròpia que les escriptores posteriors consideraran referencial. Hi podríem afegir, a més, *Literary Women* (1976), d'Ellen Moers; el conegut assaig de Sandra Gilbert i Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic* (1979), i també el clàssic de 1983 de Joanna Russ, *How to Suppress Women's Writing*, traduït recentment al català per Míriam Cano, on es planteja:

Quan mirem la literatura escrita per dones a Europa i als Estats Units durant els darrers segles (em centraré en la literatura en anglès, llevat d'alguns exemples extrets d'altres literatures i de la pintura), no ens trobem amb la prohibició absoluta que les dones escriguin pel fet de ser dones [...]. En primer lloc, és important adonar-se que l'absència de prohibicions formals contra l'art no exclou la presència d'altres mecanismes que, malgrat la seva informalitat, són molt poderosos (Russ 2022: 26).

Aquests mecanismes, o fal·làcies, es resumeixen en l'inventari següent:

Prohibicions informals (com ara la dissuasió i la impossibilitat d'accedir als materials i a la formació), negar l'autoria de l'obra en qüestió (aquesta estratègia va des d'un simple error d'atribució fins a subtilitats psicològiques que fan rodar el cap), menystenir l'obra mateixa de diverses maneres, bandejar l'obra en qüestió de la tradició en què s'inscriu i presentar-la, així, com a anòmla, afirmar que de l'obra se'n desprèn el mal caràcter de l'autora i que si té èxit és per l'escàndol que genera o que, al contrari, no s'hauria d'haver escrit (això no es va acabar al segle XIX) i, ras i curt, ignorar les obres, les seves autores i la tradició sencera, la tècnica més utilitzada i la més dura de combatre (Russ 2022: 24).

Els patrons que enumera Russ són evidents en la nostra història de la literatura. Recordem el cas d'una autora que en va patir la majoria: Caterina Albert, àlies Víctor Català, qui, amb el seu monòleg teatral *La infanticida* (1898), va veure

l'autoria qüestionada en una primera fase; va ser blasmada quan es va fer evident que sí, que l'autora era una senyora benestant de l'Escala; va ser acusada d'intemperància de caràcter i, l'obra, de dura i inapropiada, fins al punt que, nomenada guanyadora en els Jocs Florals d'Olot el 1898, li van retirar el guardó. Arran de l'es-càndol, l'autora, «esfereïda d'aquella facècia, que podria fer passar son bon nom per les boques, se va prometre, la innocent ensopegaire, no donar, emparat pel mateix nom, mai res més al públic» (Català 1972: 1427). El cas d'Albert no és aïllat, però: també Mercè Rodoreda es veu condicionada pels mateixos patrons, tal com expliquem en Francés (2018), on comparem les estratègies de subversió irònica de totes dues autores.

Reprement el fil de les fases de la crítica literària feminista, doncs, la tercera, segons Kristeva, situaria el concepte de gènere en el focus d'aproximacions més diverses i no tan centrades en la qüestió de l'autoria, a partir de textos del denominat *feminisme de la diferència*, amb els treballs capdavanters d'Hélène Cixous (*Le Rire de la Méduse*, 1975), Luce Irigaray (*Spéculum de l'autre femme*, 1974), la mateixa Julia Kristeva (*La Révolution du langage poétique*, 1974) i les teories lingüístiques i filosòfiques de Jacques Lacan, Michel Foucault i Jacques Derrida.

Tanmateix, aquesta classificació per fases ens podria conduir a la conclusió que són processos consecutius que tenen lloc ordenadament en el temps i que van units per una estructura de causa-conseqüència, o que se succeeixen a mesura que la crítica feminista avança també en objectius i guanys. Les dates de publicació de les obres ressenyades, però, ens indiquen que, en realitat, es tractava de processos gairebé simultanis, de manifestacions diverses d'una preocupació (o ràbia) compartida per l'ancestral absència dels textos d'autoria femenina en el cànon literari tradicional (i la falta de referents que això implica per a les noves generacions d'escriptores) i per la imposició d'imatges (i llenguatges) de les dones sempre filtrades per una esbiaixada mirada masculina. Igualment, i després del desenvolupament d'una gran varietat de teories literàries feministes que s'interroguen sobre la categoria de *gènere*, seria raonable suposar que, en l'actualitat, ens trobem en la darre-ra fase; ara bé, la proliferació contemporània d'obres que continuen reavaluant el cànon clàssic i malden per traure a la llum autores silenciades per la història (literària i no), ens indica que potser encara és massa aviat per abandonar la pràctica d'una crítica literària encaminada a despertar la consciència crítica sobre la subordinació de la dona i per deixar de fer arqueologia i genealogia literària feminista.

En efecte, aquesta qüestió continua sent de vital importància en els debats feministes actuals. M. Àngels Cabré se'n fa ressò en el seu *La lluita necessària. Retrat dels feminismes avui*, on ens recorda que «a les dones ens han robat la nostra participació en la Història, per això en la Història amb majúscula no hi sortim. I ens han robat també el llenguatge, perquè si volem parlar hem de fer-ho amb les paraules dels homes, les mateixes que ens invisibilitzen, ens menyspreen» (Cabré 2022: 28). Això té una conseqüència lògica: «Ens han educat amb uns currículums acadèmics on les dones o directament no hi som o hi som de manera molt subsidiària. No tenir subjectivitat ens ha impedit entrar a formar part del relat de la Història, i habitar dins una Història creada pel patriarcat ens ha invisibilitzat doblement» (Cabré 2022: 31). Aquesta estratègia del patriarcat per ignorar o aïllar les aportacions de les dones va ser definida per Michelle Cliff (1979) com «el fenomen de la interrupció», que presenta les obres de les dones com fenòmens esporàdics o excepcionals «i fa impossible traçar un recorregut, fer una genealo-

gia. Robant-nos aquesta història pròpia, ens fa més febles i escapça la nostra capacitat per reescriure'ns en el marc opressor que ens esborra» (Cabré 2022: 32).

Per contrarestar aquesta estratègia, assistim en l'actualitat a una notable eferescència d'obres que pretenen dissenyar les genealogies femenines interrompudes o esborrades per la història oficial. Pensem, per exemple, en les obres-inventari sobre la nostra literatura, que també fan una valuosa anàlisi crítica, publicades en els últims anys des del marc teòric de la ginocrítica, com ara la de Maria Lacueva, *Les dones fortes: la narrativa valenciana sota el franquisme* (2019), i la de María de los Ángeles Herrero, *L'univers literari de les escriptores valencianes dels segles XVI-XVIII* (2018), entre d'altres.<sup>1</sup> En l'àmbit juvenil també és notable l'auge de publicacions, com ara *Contes de bona nit per a nenes rebels* (2017), d'Elena Favilli i Francesca Cavallo (traduït per Esther Roig); *Contes de bona nit per a nenes rebels 2*, del 2018, traduït per Maria Cabrera; *Contes de bona nit per a nenes rebels 3. 100 dones immigrants que han canviat el món*, del 2023, escrit per Elena Favilli i traduït per Lara Estany, i *Contes de bona nit per a nenes rebels. 100 noies que estan canviant el món*, escrit per Elena Favilli i traduït per Núria Artigas (2023).

Sobre aquestes obres, i d'altres de semblants dirigides a joves per il·lustrar noves masculinitats sensibles a la diferència, s'ha generat una certa polèmica en el marc del postfeminisme enunciat per Angela McRobbie (2004) i altres crítiques contemporànies. En efecte, Macarena García González argumenta que:

Ambos libros —más enfáticamente el destinado a niñas— no invitan a cuestionar la producción de la diferencia, ni el orden del poder ni cuál es el significado de una vida digna de ser narrada. Este feminismo, enfocado en la legitimación de la capacidad de las mujeres, en su acceso a posiciones de poder consideradas masculinas, responde a un feminismo liberal que no está interesado en cambiar las condiciones estructurales que se producen con el binario de género. Angela McRobbie y otras autoras han denunciado la emergencia de un «feminismo girl-power» que produce cómplices alineadas con los valores consumistas e individualistas (García 2021: 98).

Retrau a les obres en qüestió, a més, que les biografies femenines enumerades retraten dones excepcionals que han usat la rebel·lia per accedir a llocs de poder o notorietat tradicionalment reservats als homes, i que ho han fet sense guies ni companyes, en solitari i de manera individualista i excepcional. Segons ella, con-

<sup>1</sup> També en altres àmbits de la cultura, aquesta tasca d'arqueologia feminista ja fa temps que es desenvolupa: per posar-ne exemples recents (i sense ànim d'exhaustivitat), hi ha els llibres divulgatius de Maria Viu i Sandra Capsir *Dones valencianes que han fet història* (2018) i *Més dones valencianes que han fet història* (2021), o els d'Elisenda Albertí *Catalanes medievals* (2012), *Compromeses* (2015), *Dames, reines, abadesses* (2018), *Decidides* (2017), *Dones de Barcelona* (2011), *Dones sàvies* (2022) i *Dones viatgeres* (2021). En altres àmbits del coneixement també s'han produït processos de redescobriments d'autores ignorades o silenciades per la història, com ara el que fa Katy Hessel en *The Story of Art without Men* (2022) o el de Josep-Maria Arauzo-Carod, José Manuel Giménez Gómez i Cori Vilella Bach en *Dones economistes. Dels inicis de la ciència econòmica a l'actualitat* (2023). Irene Valero, en el seu TFM «Referents femenins en l'ESO: una proposta didàctica», llegit el 2019, constata també aquest boom, en forma de biografies de dones que foren pioneres en els seus camps i que, ara, han esdevingut llegenda: s'hi poden consultar obres equivalents en l'àmbit de la ciència, la literatura infantil i juvenil, etc.

ten històries felices sense explicar les renúncies que s'han produït pel camí cap a l'èxit, per arribar a la conclusió següent: «Este feminismo liberal no busca cambiar las condiciones con las que se produce el poder, sino que solo aspira a una mayor participación en este de (algunas) mujeres. Para participar es necesario empoderarse y saber ganar, pero no mucho más» (García 2021: 99).

Tanmateix, la vigència actual de l'estratègia patriarcal de la interrupció de les genealogies femenines i la invisibilització de dones que han participat en la construcció del coneixement (en totes les seues facetes) al llarg de la història convida a plantejar que el procés de recuperació i desvetllament dels noms, les vides i les obres d'aquests referents és encara una assignatura pendent. També ho és, certament, la fórmula que ens permet canviar el sistema de soca-rel i subvertir les formes de producció de poder, però, mentrestant, saber que hi va haver dones economistes, escriptores, pintores, aviadores, etc. ajuda a restaurar les baules perdudes i fomentar la idea que no hi ha reialmes prohibits per a les dones pel fet, únicament, de ser-ho. Almenys, fins que la revolució de què parla Virginie Despentes acabe amb tot:

El feminisme és una revolució, no un reordenament de consignes de màrqueting, no una promoció vaga de la fel·lació o de l'intercanvi de parelles, no es tracta només de millorar els nivells salarials. El feminisme és una aventura col·lectiva, per a les dones, per als homes, i per als altres. Una revolució que està en marxa. Una manera de veure el món, una tria. No es tracta d'oposar els petits avantatges de les dones als petits privilegis dels homes, sinó de fotre-ho tot enlaire (Despentes 2018: 148).

Una triple empresa, doncs, continua sent necessària: la revisió de les obres del cànon des d'una perspectiva feminista; la reivindicació de les genealogies literàries tant pel que fa a les autores com a la seua forma de reinterpretar les imatges tradicionals de les dones, i, finalment, la construcció col·lectiva i inclusiva d'un món nou on les dues tasques anteriors ja no siguen necessàries.

## 2. Isabel-Clara Simó i la subversió de les imatges de la dona

La primera fase de la crítica literària feminista es proposava, doncs, rellegir les grans obres literàries que formen el cànon i revelar les implicacions ideològiques patriarcalcs sobre les quals està construït. Aquesta perspectiva, com sabem, atribueix el gènere masculí al lector universal.

La relectura de la crítica literària focalitzada en les obres del cànon trau a la llum la construcció de significats centrats únicament en el punt de vista androcèntric. Aquest reduccionisme afecta, com ja hem vist, la situació de les obres escrites per dones en la història de la literatura, en què són considerades un cas especial i marginades com a tal, si no excloses, i es manifesta en diversos àmbits: en les antologies i els programes acadèmics predomina (o predominava) la presència dels escriptors consagrats pel cànon.<sup>2</sup>

A banda de la desconstrucció i subversió dels arguments sobre els quals des- cansa el cànon de la història de la literatura, elaborat per homes, les primeres crí-

<sup>2</sup> Aquest androcentrisme no és exclusiu, lògicament, de la història de la literatura, sinó de tots els àmbits del coneixement humà, com ara la història de l'art (vegeu la nota 1). Per revisar el cànon d'aquest àmbit, una de les publicacions més recents és *Ni musas ni sumisas. Una revisió de la historia del arte occidental con perspectiva feminista* (2022), d'Helena Sotoca, coneguda com a *femme sapiens*.

tiques literàries feministes es dediquen a analitzar els autors consagrats per aquest cànon des d'un punt de vista nou, femení: es proposen fer una *re-visió*, llegir com a dones.

Tal com explica Pam Morris (1993: 14), «the mis-representation of women by men [...] has been, through the centuries, one of the main means of sustaining and justifying women's subordinate position». Si una dona és *llegida* com a inferior, la seua discriminació en virtut d'aquesta diferència sembla raonable i justificada. Tanmateix, per què les dones són falsament representades i mal interpretades en tota la història de la literatura? Per a Morris, la primera a donar una resposta a aquesta pregunta va ser Simone de Beauvoir i el seu concepte d'*alteritat*: adquirim consciència de nosaltres mateixos en oposició a l'altre, al que no som. La dona funciona com *l'altra* que permet a l'home construir-se una imatge positiva d'ell mateix. *L'altra* no té identitat i sovint funciona com un espai buit al qual s'atribueix el significat que el grup dominant considere adequat en cada moment. L'home hi projecta les seues pors i ansietats, el que estima i el que odia. Sobta comprovar, a més, que al llarg de la història de la literatura les dones han acceptat i interioritzat aquesta imatge negativa d'elles mateixes, han assumit el paper de *l'altra* imposat per la mirada masculina. La crítica feminista es proposa, doncs, denunciar la manipulació efectuada per aquesta mirada, bé a través dels personatges, bé en els temes, les estructures i els arguments.

En efecte, els personatges són la mostra més evident de representació literària, però també ho és la història. Els novel·listes del XIX escrivien històries en un univers ordenat segons lleis naturals i divines, en què els misteris i els conflictes són resolts i el càstig als culpables és proporcional. Les històries sobre les dones en mostren el destí, sovint relacionat amb l'acceptació resignada de situacions adverses que són incapaces de transformar.

La relectura, la revisió ideològica de tots els elements que formen la narració, constitueix, doncs, la primera fase en la tasca de la crítica literària feminista, que ha de prestar atenció a les contradiccions i les ambivalències presents o silenciades en els textos i qüestionar-ne l'autoritat, com és el cas dels mites clàssics i del folklore.

Un concepte fonamental per efectuar aquesta tasca de revisió és el que Mary Ellmann (1968) va denominar *phallic criticism*. L'etiqueta es refereix a la tendència del món occidental a comprendre tots els fenòmens des del punt de vista de les diferències sexuals, segons les quals es classifiquen les experiències i es construeixen els estereotips de gènere, que Ellmann extrau de l'anàlisi d'obres d'autors i crítics masculins. Així, conceptes com indecisió, passivitat, inestabilitat, confinament, pietat, materialitat, espiritualitat, irracionalitat i complicació són atribuïts a l'essència femenina, que es manifesta també en dos estereotips incorregibles: la bruixa i l'harpia.

Ellmann empra la ironia per provar que els conceptes de masculinitat i feminitat són convencions socials que no es basen en cap realitat objectiva, i que tot estereotip és autodestructiu i acaba esdevenint contradicció inestable. El poder subversiu de la ironia, doncs, es presenta com a arma vàlida per destruir el muntatge essencialista que redueix el gènere femení a uns quants estereotips.

Justament amb una mescla d'ironia i ràbia qüestiona Virginie Despentes les imatges de les dones perfectes en el seu *Teoria King Kong*:

Sóc més King Kong que Kate Moss, com a dona. Sóc el tipus de dona que no es casa, amb qui no es tenen fills, parlo del meu lloc com a dona sempre excessiva, massa agressiva, massa sorollosa, massa grassa, massa brutal, massa peluda, massa viril, em diuen. Però són les meves qualitats virils les que em fan diferent d'una de tantes marginades. [...] És des d'aquí que escric, com a dona no seductora però ambiciosa, atreta pels diners que guanyo, atreta pel poder, el poder de fer i de rebutjar, atreta per la ciutat més que per l'interior, excitada per les experiències i incapaç de donar-me per satisfeta amb el relat que se me'n farà (Despentes 2018: 20).

La idea clau del manifest de Despentes rau, concretament, en la part final d'aquesta citació: contra la narració aliena determinada per la mirada androcèntrica, ella oposa, combinant autobiografia i teoria feminista, la seua pròpia veritat, i s'erigeix en portaveu d'aquelles «que no hi ha manera de col·locar» (Despentes 2018: 21) perquè no encaixen en les imatges idíl·liques de les dones transmises per la història de la literatura però plenament vigents, encara avui. Reivindica, així, una mena de figura antiheroica: «La figura de la *loser* de la feminitat m'és molt més simpàtica, m'és essencial» (Despentes 2018: 20).

Un altre exemple d'aquesta tasca de lectura irònica és un text poc conegut d'Isabel-Clara Simó: el capítol «El sexe de les dones (perdó per la redundància)», dins del llibre *Bruixes, histeriques i assassines*, editat per Laia Climent i Marina López (2009), en el qual l'autora fa un repàs de *dones de llegenda* que, des del cinema i la literatura, han representat a la perfecció els estereotips associats a la feminitat, que «reuneixen tot l'imaginari masculí de l'ideal de dona: les dues són bones —moralment bones—; són aparentment febles, però alerta: en el fons són molt fortes quan s'escau; les dues són sacrificades, les dues són dolces i les dues són maternals» (Simó 2009: 91). Es tracta de la senyora Miniver, la protagonista de dues pel·lícules de William Wyler (1942), interpretades per Greer Garson, i de Melania Hamilton, d'*Allò que el vent s'endugué* (1939), interpretada per Olivia de Havilland, dos personatges femenins que acaben morint «segurament perquè el guionista no sabia què fer amb tanta perfecció, sobretot quan comença a tenir arrugues». Un altre model que, segons Simó, entendri el cor masculí és el de la prostituta bona, que «és aquella que, a part que es dedica a un ofici poc defensable, té molt bon cor. És tan bona perquè escolta les dèries de l'home» (Simó 2009: 52), que li sol explicar el que la dona no l'entén, i esdevé un «sedant per a tot el que poden suportar aquests pobres incompresos» (Simó 2009: 53). Ella no l'esmenta, però podríem aplicar aquesta mateixa anàlisi a la fantàstica adaptació de contes clàssics que és la pel·lícula *Pretty woman* (1990), en la qual l'actriu Julia Roberts no ha de competir amb cap esposa però sí que representa el paper que descrivia Simó, de manera que aconsegueix redimir el turmentat home de negocis, pres en un món cruel i sense escrúpols, a base d'espontaneïtat, intuïció i una elegància natural oculta sota una aparença desagradable als ulls de la classe benestant que protegeix la dependenta de la *boutique* de moda.

A aquests models, Simó hi afegí un tercer tipus de dona, que són les filles, sagrades per als pares i, sovint, desconcertants, sobretot quan exhibeixen idees pròpies.

En oposició als epítoms de bondat que hem enumerat, hi ha les dones dolentes: «Fora de les excepcions que he esmentat, la mare, alguna germana i alguna



ocasional i inofensiva companya d'estudis o de feina, les dones en general són dolentes. Això és una cosa que és un atribut femení» (Simó 2009: 94). L'escriptora enumera, llavors, la llista de maldats que s'associen al gènere femení: que encomanen malalties i són un perill físic, que tenen fluids misteriosos (la regla), que secretament volen manar i, sobretot, que

Estem totes preparades, des d'un punt de vista biològic, per agafar diners als homes, d'una manera més moral o menys, però sempre acabem pis-pant-los els diners. Per què? Perquè hem nascut totes cobejoses, avaricioses, i som indolents. Som gandules. Això és com som de natura. Nosaltres només volem joies i una vida de plaer i de mandra (Simó 2009: 95).

Amb aquesta descripció, no podem fer res més que invocar una altra dona de llegenda, la cantant Madonna, que, amb la seua *Material girl* (1985), va representar a la perfecció aquest estereotip.

Simó repassa, també, les característiques esmentades en llibres de la Bíblia: «La imatge de la dona no ix mai afalagadora en cap text religiós, i quan hi ix, és d'una manera molt tendenciosa, perquè resulta que la bondat d'ella sempre és la paciència, sempre és la tendresa» (Simó 2009: 95). I aporta un altre exemple de dones dolentes: les que «queden prenyades d'un estrany. I, a sobre, et volen penjar el fruit del seu pecat. Aquí hem d'estar molt en guàrdia. Per tant, què hem de vigilar? La virginitat de les dones i l'adulteri, que són dos dels eixos sobre els quals ha de girar la vida d'una dona» (Simó 2009: 95).

De la història de la literatura, Simó invoca altres dones, dolentes de llegenda: Jezabel, Lady Macbeth, la madrastra de la Blancaneu, Cruella de Ville, Valeria Messalina... I personatges històrics com ara la reina Isabel II, coneguda pel seu *furor uterí*.

Després del seu itinerari, Simó arriba a la conclusió següent: «Que les dones són roïnes i que la dolenteria femenina, com també el signe contrari, el seu honor, pertanyen al sexe, és una cosa evident. És a dir, l'honor de les dones rau en el sexe» (Simó 2009: 97) i, fora d'això, no hi ha res més. Simó (2009: 97-100) atribueix aquesta situació a una teòrica enveja dels homes del cos femení (en contraposició a l'enveja del penis formulada per Freud), per sis raons: que la dona arriba a la pubertat amb un senyal claríssim, mentre que per a l'home hi ha una indefinició que, potser, precipita la seua angoixa posterior; que la dona sap amb tota seguretat que el nadó que acaba de parir és el seu fill; que sempre està disponible sexualment i sap amb tota seguretat si ha produït plaer a la seua parella masculina; que està dotada de l'únic òrgan existent al cos que té per funció únicament produir plaer, el clítoris, i, finalment, que després de fer l'acte sexual se sent estupendament, mentre que els homes queden pansits i tristos, tal com resa la sentència llatina «*Omnia animalia post coitum tristantur*».

En el seu text, carregat d'una ironia demolidora, Simó efectua, a través de l'humor i l'escàndol, una *re-visió* d'estereotips femenins basats en el *phallic criticism* formulat per Mary Ellmann, i desmunta l'aparell ideològic heteropatriarcal que es troba al darrere. La desautorització de les fórmules de definició de dones bones i dolentes, doncs, procedents de multitud de discursos culturals, és una de les múltiples estratègies que l'autora alcoiana emprà per subvertir les imatges tradicionals de les dones.

### 3. Maria Mercè Marçal i Carme Riera: el paper del folklore en la recerca de la genealogia femenina i de nous llenguatges creatius

Parlàvem, adés, de la influència del llibre de Sandra M. Gilbert i Susan Gubar *The Madwoman in the Attic* (1979), que ha esdevingut ja un clàssic de la crítica feminista (o *ginocrítica*, si seguim la formulació d'Elaine Showalter). Com ja hem avançat, no solament ens ofereix un conjunt d'estudis sobre les principals escriptores (en llengua anglesa) del segle XIX (Jane Austen, Mary Shelley, les germanes Brontë, George Eliot i Emily Dickinson), sinó que també es proposa elaborar un nova teoria sobre la creativitat literària femenina.

La investigació d'aquestes dues estudioses nord-americanes revela que el panorama literari del segle XIX (i de l'actualitat) gira al voltant del concepte de *creativitat artística* com un atribut exclusivament masculí. Gilbert i Gubar (2000: 3) es pregunten: «Is pen a metaphorical penis?». Com un creador diví, l'Autor esdevé significat últim del seu text, que s'inicia i s'acaba en ell. Aquest model despòtic d'autoria condiona de manera especial les dones que gosen prendre la ploma: «Para la artista, el proceso esencial de autodefinition está complicado por todas las definiciones machistas que intervienen entre ella y su propio Yo» (Moi 1995: 69). Aquesta *desdefinició* provoca en l'autora una ansietat que la debilita. Gilbert i Gubar continuen interrogant: «If the pen is a metaphorical penis, with what organ can females generate texts? [...] what if the male generative power is not just the only legitimate power but the only power there is?» (Gilbert; Gubar 2000: 7).

Aquesta mateixa qüestió es planteja Maria Cabrera en el text «Tota la vergonya, als mugrons, de ser innocent», que fa de pròleg a la *Teoria King Kong* de Despentès:

Quan a les dones escriptores ens demanen —sembla que a les que som poetes, més— si escrivim «en condició de dona», la reacció immediata és arrufar el nas. No, no pretenem escriure per a un auditori de vagines aplaudidores: tenim la humil intenció d'interpel·lar a tothom, de fer que l'escriptura i els lectors es mirin fit a fit i, ei, si pot ser, que els commogui la mirada. La pregunta, però, és capciosa, i per unes quantes raons. [...] Perquè quan neguem la condició femenina de la nostra literatura en pro de la universalitat oblidem, santa innocència benestant, que aquesta universalitat no és neutral, sinó que és descaradament mascle, mascle tranquil i de bragueta descordada (Cabrera 2018: 10).

Cabrera troba vigent, encara, l'androcentrisme que definia Beauvoir en *El sexe* i admet que el fet de ser dona condiona profundament la seua escriptura: «És evident, però, que la feminitat escindida que habitem és, sovint, font d'inspiració artística: la bretxa de dintre, el cos que no es comprèn a si mateix, l'obscuritat que l'esquerda allotja, són, sovint, motius d'una exploració rica, fecunda i construïdament femenina» (Cabrera 2018: 10).

Per a Maria Mercè Marçal, la condició femenina també és el motor que la impleix a escriure i, en aquest procés, revertir la influència *desdefinidora*, caòtica, fragmentària, que l'entorn exerceix sobre ella: «Sóc algú —una dona— que escriu» (Marçal 2004: 21). L'escriptura entra en la definició de la seua identitat perquè n'és vertebradora:

La poesia ha estat el meu esquelet intern, la meua manera de dir-me a mi mateixa, d'ordenar provisionalment amb la paraula el caos que l'imprevist desencadena... Com el mirall on es reconeix, unificada i dotada

de sentit, per un instant, la vivència fragmentària i sense forma. També, potser, com una segona memòria (Marçal 2004: 21).

L'escriptura com a catarsi, com a espai de delimitació de les confuses fronteres entre el jo i el món, el lloc on es fixen, provisionalment, la pluralitat, la polifonia de la pròpia identitat. El calaix on s'enregistra, també, la memòria que la defineix i l'ancora a les dones que la precediren en l'ofici d'escriure, a través del qual intenta definir la criatura salvatge que s'oculta al seu interior:

El drac que l'escriptor o l'escriptora alimenta i cova dins seu, vora la font indomitable de la vida, arran de la mort [...] Aquest drac que ressorgeix cíclicament i que, fins i tot decapitat, és capaç de fer néixer la bellesa, perquè allò que ens diu la seva mort ritual és la seva pervivència aferrissada, la seva resurrecció inevitable, més enllà de la voluntat que domina i de la raó que exclou. Perquè el drac és, per a mi, la imatge de tot allò que és exclòs, i allò que és exclòs retorna en forma d'amenaça, de força obscura, d'enemic (Marçal 2004: 37).

Marçal, dona que escriu, transgredeix els límits del discurs establert traient a la llum tot el que aquest terrible animal de l'imaginari col·lectiu representa: les paraules negades, silenciades; l'experiència ignorada, invisible; les realitats marginals, liminars... En una paraula, el continent negre de la feminitat. «Els territoris verges inexplorats de més enllà de la norma» (Marçal 2004: 38). La imatge idíl·lica de la feminitat imaginada per la mirada masculina esdevé, així, el contrari: el drac indomable que guia la mà de Marçal recorda la doble de què parlaven Gilbert i Gubar, la imatge que sovint apareix en les obres de les escriptores britàniques que estudien i que, segon elles, simbolitza la rebel·lió de l'autora contra «l'etern femení» que representen la Beatriu de Dant o la Margarita de Faust. A l'altre extrem d'aquesta figura, doncs, la dona monstre, que, en última instància, és aquella que no renuncia a tenir personalitat pròpia, té una història per contar. Aquesta doble subversiva, imatge de l'esquizofrènia de l'autoria femenina en un món on la creativitat és considerada un atribut masculí, representaria una manera de rebel·lió sofisticada i subtil contra la tradició literària dominant.<sup>3</sup>

Així, Marçal comparteix amb les mítiques Esfinx, Medusa, Circe, Dalila, Lilith o Salomé l'energia creadora, la rebel·lió contra un silenci ancestral que la seua

<sup>3</sup> Respecte de l'obra de Gilbert i Gubar, Toril Moi i altres estudioses en critiquen diversos aspectes: sobretot, el fet de buscar l'autèntica *veritat* sota la superfície dels textos remet a interpretacions literàries reduccionistes. Gilbert i Gubar atribueixen a l'autora el significat últim de la seua obra i minimitzen el paper del lector en la negociació del sentit. Paradoxalment, desacrediten el paper de l'Autor masculí com a Déu Pare del seu text, però no qüestionen ni una sola vegada l'autoritat de la Dona que escriu, que acaba acumulant els mateixos atributs de poder i control sobre el text. No n'hi ha prou de rebutjar la figura patriarcal de l'Autor; Toril Moi (1995: 73) recorda que «es igualmente necesario rechazar la *práctica crítica* a la que conduce, que se basa en el autor como significado trascendental de su textos. Para la crítica machista, el autor es la fuente, origen y significado de su texto». La dualitat que elles detecten en les obres estudiades, però, es manifesta de manera semblant en l'obra de Marçal, encara que aquesta usa la imatge de la bruixa i el drac com a símbols de la veu i la saviesa femenines silenciades per la història, de la ràbia acumulada que, sense disfresses, esclata en un moment donat (quan l'escriptora pren la ploma) per a desafiar el discurs dominant. Vegeu les pàgines següents sobre el paper de la bruixa en la poesia de Marçal.

veu desglaça a força de foc i de crit. Per revelar aquesta veu silenciada, l'autora es remunta a la genealogia literària femenina que, al llarg dels seus papers de crítica literària, reivindica com a pròpia. Es pregunta, amb Virginia Woolf, si cal una cambra pròpia per a escriure i per què la història de la literatura reserva només un espai tan ínfim per a les dones. Clementina Arderiu, Rosa Leveroni, Helena Valentí, Anna Dodas... adquireixen l'estatus d'escriptores en els estudis de Marçal, que escriu amb la fúria de les dones emmudides: «Era la fúria, un sentiment massa intens, violent, de fúria, el que em feia un nus a la gola i no em deixava parlar, el que s'interposava entre jo i el text i m'impedia que el pensament anés fluïnt sense traves i ordenadament a través de les paraules» (Marçal 2004: 137).<sup>4</sup> La paraula femenina, colonitzada pel llenguatge masculí, esdevé crit: «Només té dos camins: el silenci o el so inarticulat, l'esgarip, el xisclé. Un llenguatge bàrbar o inintel·ligible com aquell cant a-líric que els antics grecs atribuïen a les Fúries» (Marçal 2004: 137).

Les escriptores canten amb la veu de les Fúries, des de l'infinit dolor de la pèrdua. Tanmateix, també poden prendre una altra dona mítica com a model: Atenea, la filla sense mare, nascuda armada del cap de Zeus (Marçal 2004: 140).

Marçal es mostra, però, optimista davant la tasca encetada: «Tot i que falta molt per fer, podem dir que les dones comencen a sortir d'aquesta orfenesa cultural: però no és una situació donada, sinó conquerida» (Marçal 2004: 142). I estableix un paral·lelisme entre la cultura catalana, oprimida, i la lluita de les dones escriptores per fer-se visibles:

Ens hem vist abocades a la tria, a l'esforç, al repte de recuperar, d'inventar-nos, de crear una altra memòria, una altra tradició, si no volem que la literatura signifiqui abdicar de les nostres experiències més irrenunciables ni acceptar una mena de necessari transvestisme de la ment (Marçal 2004: 142).

Aquesta lluita per la supervivència en un món hostil atorga a la dona escriptora l'aparença monstruosa de què parlàvem adés: «En el silenci femení normatiu que el patriarcat va decretar des dels orígens, l'autoimatge de la dona que escriu té una secreta vinculació amb el monstroós, amb un sentiment de manca o d'excés» (Marçal 2004: 153). El repte del nou mil·lenni, doncs, és trobar la *justa mesura*, «aquella que només pot donar la confrontació amb les pròpies semblants i la figura —encara negada i gairebé inexistent— de l'autoritat femenina» (Marçal 2004: 153).

Si bé el drac i figures mitològiques com les Fúries basteixen el marc de referència simbòlic per a la reflexió de Marçal sobre la seua creativitat i la construcció del jo autorial feminista que reivindica, altres figures procedents de l'imaginari etnopoètic protagonitzen també la seua obra lírica. Tal com indica Montserrat Palau en el seu article «La utilització del folklore i la literatura popular per configurar l'ordre simbòlic de la mare i una escriptura femenina en la poesia de Maria Mercè Marçal» (2017), s'està produint, en l'actualitat, una mena de retorn a la literatura popular, que ella denomina *neopopularisme*: «En els primers llibres de poemes, Maria Mercè Marçal se serveix del folklore i de la tradició oral i popular, tant pel que fa a formes com a motius» (2017: 47). Els personatges que hi

<sup>4</sup> Per a més informació sobre les mares literàries de Marçal, consulteu Godayol (2008).

predominen són «sobretot, les bruixes. Podríem esmentar també les sirenes com a motiu recurrent, però en aquest cas la poeta no es remet a la mitologia popular i el folklore de sirenes o dones d'aigua, sinó a les de *L'Odissea*. I, encara, la figura del drac, que li serveix com a desconstrucció per a les seves teories feministes» (Palau 2017: 49).

En efecte, tal com ja vam comentar en l'article «*Sota el signe del drac i Bruixa de dol* de Maria-Mercè Marçal: la recuperació d'una genealogia femenina» (Francés 2012), especialment en *Bruixa de dol*, són l'atzar, els astres, la saviesa antiga de les bruixes els elements que ajuden el jo poètic a construir i aprendre aquesta altra versió de si mateixa, ambivalent, contradictòria, on els opòsits es reuneixen:

El mag m'espera a frec de l'envelat  
i jo arribo amb la bruixa del casal  
on visc amb mi, i amb l'ombra del meu mal.  
A voltes sense mi, i amb l'ull fadat (Marçal 1989: 127).

En el llibre *Bruixes, caça de bruixes i dones*, Silvia Federici (2020: 17) crida l'atenció sobre «els efectes de la domesticació de la figura de la bruixa i del fet de silenciar l'extermini de milers de dones en la història i en la cultura europees», a propòsit de la cançó «Estimem la nostra terra» («Vi elsker vort land»), que es canta en les fogueres de Dinamarca en la vigília de Sant Joan, en un fragment de la qual s'hi fa al·lusió:

Estimem la nostra terra  
i amb l'espasa a la mà  
ens trobarà l'enemic estranger,  
però contra l'esperit de la lluita  
sota el camp, sobre la platja,  
encendrem el foc sobre les tombes vikingues dels nostres pares,  
cada poble té la seva bruixa  
i cada parròquia els seus esperits.  
Els mantindrem lluny de la vida amb el foc de l'alegria,  
volem pau en aquesta terra,  
sant Joan, sant Joan!  
Això es pot aconseguir si el cor  
no dubta i no es refreda (Federici 2020: 17).

En aquesta cançó, les bruixes dels pobles, els esperits i els ancestres vikings formen part de la identitat que la cultura popular celebra. Un significat semblant, en l'aspecte identitari, hi atorga Marçal en *Bruixa de dol*, tot i que transcendeix el sentit primigeni del concepte *bruixa*, amb ressons negatius i sinistres, precisament per capgirar-lo i reivindicar la memòria de les dones reals acusades de bruixeria:

La «bruixa» era una dona de «mala reputació» que, quan era jove, havia tingut un comportament «lasciu» i «promiscu». Havia tingut fills fora del matrimoni, i la seva conducta contradeia el model de feminitat que a través de la llei, el púlpit i la reorganització de la família es va imposar a la població femenina d'Europa durant aquell període. De vegades era

curandera i practicant de diferents formes de màgia que la feien popular en la comunitat, però això l'assenyalava cada vegada més com un perill per a les estructures de poder locals i nacionals en la seva guerra contra qualsevol forma de poder popular (Federici 2020: 27).

Just aquesta mena de poder, el de guarir malalties amb remeis tradicionals, i el que emanava de la seua sexualitat, rebel al control imposat sobre el cos femení de l'època, són punts de partida per a la reivindicació de la bruixa que Marçal efectua en el poemari esmentat. En efecte, la dona que ha renunciat a l'amor i que es debat entre l'enyor d'un recer segur i el repte de reconstruir-se, esdevé així la fetillera protagonista del poemari, la dona rebel que s'acomiada de l'amor perdut, iniciada la metamorfosi: «amb vol de bruixa i amb granera» (Marçal 1989: 129). Presa de la nit i de la teranyina que emboira el camí, solament queda una eixida: l'amor de les fades. Segons Anna Montero (2008: 238), és emblemàtic de la lluita feminista de l'autora el sonet «Avui les fades i les bruixes s'estimen», «en el qual, en un espai de màgia i d'esbarjo lúdic, fades i bruixes, cara i creu d'una mateixa imatge tradicional de la dona, ballen i inviten la poeta a entrar a la dansa».

El poema que tanca *Bruixa de dol* decanta la balança, definitivament, a favor de l'esperança en la lluita. Un títol explícit, «Vuit de març», és un himne que reivindica la genealogia femenina com a font de saviesa per a construir l'esdevenidor de signe violeta:

Hereves de les dones  
que cremaren ahir  
farem una foguera  
amb l'estrall i la por.  
Hi acudirán les bruixes  
de totes les edats (Marçal 1989: 169).

En la foguera de la revolució, cremaran el llast del rol domèstic, però no assumiran tampoc el paper dels homes, no n'imitaran l'ànsia de poder, la violència:

Deixarem les escombres  
per pastura del foc,  
els pots i les cassoles,  
el blauet i el sabó.  
I la cendra que resti  
no la canviarem  
ni per l'or ni pel ferro  
per ceptres ni punyals (Marçal 1989: 170).

Agermanades, les bruixes i les fades dibuixaran amb el fum una nova història:

Vindicarem la nit  
i la paraula DONA.  
Llavors creixerà l'arbre  
de l'alliberament (Marçal 1989: 170).

També la figura de la bruixa experimenta una transformació considerable en l'obra *La veu de la sirena*, de Carme Riera (2015). Mitjançant l'estratègia de la transformació hipertextual i l'ús de la ironia, Riera respon a la intimidació de l'imaginari masculí retornant la veu a la sirena que, segons Hans Christian Andersen, va sacrificar-la voluntàriament a canvi d'una oportunitat per guanyar l'amor d'un

príncep humà. Efectua, així, una operació alternativa a l'escenificació de la dolorosa dualitat i l'escissió que narrava Marçal a propòsit de l'autoria, en consonància amb la síndrome de *la boja de l'àtic* que explicaven Gilbert i Gubar. El llibre de Riera conté la versió catalana del conte d'Andersen que, en el seu moment, va traduir Josep Carner, amb el títol de «La donzelle de la mar». Aquestes recreacions literàries s'inspiren en la figura de la sirena, personatge mitològic i propi del folklore universal que, malgrat les diferències entres les diverses cultures, atresoren algunes característiques comunes, almenys en les versions occidentals més recents: un cos híbrid, amb tors de dona de bellesa fascinant i cua de peix, i una veu melodiosa i seductora capaç de fer embogir els incauts mariners que la senten.<sup>5</sup>

En efecte, Riera du a terme, en *La veu de la sirena*, una operació hipertextual que Mireia Ferrando qualifica de transformació seriosa o transposició del conte «La donzelle de la mar»:

L'escriptora s'enfronta a un clàssic cara a cara, o siga, de manera totalment declarada, amb la doble intenció de ser-ne fidel (perquè l'exercici hipertextual siga recognoscible) i, alhora, de distanciar-se'n (per tal d'atorgar a la història un nou sentit i, doncs, una nova dimensió al mite). Riera parteix, així, d'una tradició que reconeix com a pròpia i que solament viu mentre és al·ludida, revisitada i reescrita. Alhora, però, l'actualitza, projectant el clàssic en el present, situant-lo en un nou marc històric i cultural. En *La veu de la sirena* hi ha, doncs, un doble moviment que afirma i nega el conte popular o, dit d'una altra manera, una doble relació amb l'hipotext: de dependència i de superació, o actualització (Ferrando 2020: 55).

Riera reescriu, així, un clàssic de la literatura occidental, de manera que subverteix la imatge tradicional de la sirena, filtrada per la mirada masculina, no a través de la crítica literària (com proposaven les feministes que revisaven la història de la literatura amb ulls nous, segons hem vist en pàgines anteriors), sinó desplegant en l'àmbit de la creativitat narrativa una nova versió, completament reescrita, que desafia la perspectiva del narrador omniscient androcèntric i imposta una veu autobiogràfica femenina inèdita, impossible i, justament per això, encara més pertorbadora i transgressora. En efecte,

La sirena de Riera és una dona amb veu, immersa en un procés de (re) construcció de la identitat pròpia, que impugna la versió que ha donat d'ella el cànon tradicional occidental. De fet, en l'obra, el personatge reivindica ara i adés la seua capacitat de narrar com a màxima voluntat d'alliberar-se d'aquest «llenguatge prestat» amb què se l'ha representada durant segles (Ferrando 2020: 53).

El desafiament és explícit en nombrosos punts del relat, on s'al·ludeix a l'autor de l'hipotext i també a d'altres que han reelaborat, literàriament, el mite de les sirenes. Així, una de les primeres citacions és la que revela el nom del *jo* que ens parla: «Jo, Cliodna, de qui Andersen calla el nom, tot i que Jaroslav Kvapil em diu Rusalka i Disney, Ariel». Més endavant, torna a invocar el nom de l'autor danès

<sup>5</sup> Les descripcions més antigues d'aquest ésser mitològic ens les mostren amb un cap masculí, barbut i un cos sincrètic. Per a més informació sobre l'origen del mite i la seva evolució fins a l'actualitat, vegeu el resum que en fa Ferrando (2020: 54-55).

per contradir algunes afirmacions inexactes del seu relat, com ara quan precisa que «en el vaixell no hi havia ball, potser havien previst que n'hi hagués a la nit, com explica Andersen» (Riera 2015: 48).

Tal com havia avançat, el tractament de la maga del mar, qualificada de *bruixa* en el conte d'Andersen, també participa d'aquesta tasca de desconstrucció del personatge original. De nou, Riera desestabilitza el cànon occidental qüestionant-ne la legitimitat, relativitzant els apel·latius amb què els escriptors han batejat la fetillera que fa de pont entre el desig de Cliodna i la realitat, com si només ella en sabera la veritat: «La maga, sense nom en el relat d'Andersen, anomenada Jêzibaba en el de Kvapil i Úrsula en el de Disney» (2015: 34). En un principi, aquest personatge és descrit com a «amable i riallera. Fins i tot diré que em va semblar dolça i atractiva, ja que té el privilegi de canviar de rostre i passar de la bellesa a la lletjor quan li ve de gust» (Riera 2015: 35). Té un control, doncs, sobre l'aparença que li facilita canviar d'aspecte a voluntat i, per tant, contradir la imatge desagradable i llefiscosa que el personatge original té en el conte d'Andersen i que ha perdurat en altres versions, com ara les cinematogràfiques de la factoria Disney. És més, els estris amb què prepara els beuratges que li són sol·licitats semblen més propis d'una científica que d'una bruixa: «Va convidar-me a passar a una gran peça que no sé si anomenar saló, laboratori, cuina o les tres coses alhora. Al fons, en l'espai que podia considerar-se laboratori, vaig veure matrassos, pipetes, tubs d'assaig, urcèoles amb líquids de colors diferents» (Riera 2015: 36). A més, tot i que vers el final del llibre ens assabentem que té una profunda animadversió per l'àvia de la jove sirena per una disputa amorosa, en realitat la maga del mar intenta, al llarg de tota la seua relació amb l'adolescent, evitar-ne la desgràcia:

Encara ets a temps de repensar-t'hi. Si no et dic on és el bergant pel qual t'interesses, te'n podràs anar sense haver de pagar res. Saber que és viu t'haurà sortit gratis i mai diré a ningú que has baixat a veure'm. Jo de tu acceptaria l'oferta. Estima el teu noi en la distància, això és el millor que pots fer. Segueix entrenant-te dur, ja saps quina enveja suscites entre les teves companyes. Algunes fins i tot m'han demanat que et faci fracassar, però això sí que no, no hi passo. Guanya la medalla d'or i les deixaràs ben fastiguejades. Tots t'aplaudirem orgullosos de tu i, quan pugis amb permís a la superfície, entona al costat del mariner que més t'agradi la més bella cançó del teu repertori. Enamora'l fins al moll dels ossos i porta'l amb tu fins aquí (Riera 2015: 42).

El sermó sembla més propi d'una àvia benvolent que d'una pèrfida bruixa que desitja venjar-se; l'aconsella seguir amb la seua trajectòria d'èxits esportius i imitar l'estela de sirenes com l'àvia o ella mateixa, que, fidels a l'estereotip, sedueixen els homes a plaer i se'ls enduïen per sempre amb elles al fons marí. L'obstinació de Cliodna, però, fruit d'un enamorament cec, és impertèrrita, fins que la maga ha de cedir:

—He tractat d'evitar-ho. —I el seu somriure es va fer dolç i maternal.— No hauria d'ajudar-te, però sé que si no ho faig et tindrè aquí, com una pegellida, enganxada, donant la murga. Ets una llauna, tossuda igual que una mula, com diuen els de dalt, obsessiva, desobedient i rebel. Vols arruïnar la teva vida i els teus èxits sols perquè t'has enamorat? Tens més de



dona que sirena. Ho sento per tu. Allà dalt moltes ximPLETES ho deixen tot per seguir-los a ells i es pleguen als seus capritxos i permeten que les motllurin a imatge i semblança dels seus desitjos, dòcils, obedients i fins i tot callades... (Riera 2015: 43).

Aquesta diatriba contra la tradició occidental de l'amor romàntic, que Riera posa en veu de la bruixa, l'acosta més a la figura de la dona sàvia que a la de la perversa i malèfica del conte original. L'advertència és explícita: per encaixar en la terra i no ser una sirena lliure que juga amb el desig dels homes, s'ha de plegar a ells i emmudir, de manera que el preu per la metamorfosi és, justament, perdre la veu, de manera literal. El llibre de Riera, però, ve a corregir aquesta desgràcia, mitjançant la subversió de la veu narrativa original. Segons Ferrando (2020: 56): «Amb voluntat de transformar la vulnerabilitat del personatge, la sirena rieriana deixa de ser una criatura sotmesa a un narrador omniscient, intèrpret dels esdeveniments i dels sentiments. És ella qui construeix un relat autobiogràfic i, sense filtres, ens l'ofereix».

Les advertències de la maga són del tot adients i vaticinen el trist desenllaç de la sirena, que, narrant la seua vida en retrospectiva, ens l'anticipa ara i adés:

[a l'àvia] Li rondava el pressentiment que alguna cosa terrible estava a punt de passar-me. I malauradament tenia raó. No m'ha succeït res de més terrible que enamorar-me. Res més catastròfic, en el pur sentit de la paraula, que vaig aprendre precisament de llavis de Ludwig quan em parlava del seu naufragi. Catàstrofe significa capgirar les coses, posar de-sordre on no n'hi ha, bogeria en la raó, presó en la llibertat (Riera 2015: 55).

Així, des de la lucidesa del present, convertida en escuma de mar, Cliodna re-avalua la seua conducta i identifica el parany: «No m'adonava que el meu amor per ell havia fet minvar el que hauria d'haver sentit per mi mateixa» (Riera 2015: 83). L'únic recer que li queda a la protagonista, però, després que l'amor —o, més aviat, el desig— es revele com un miratge fugisser, és el de la genealogia femenina, amb qui es comunica sense necessitat de fer servir les paraules:

Malgrat que no podia cridar-les amb la meua veu, sí que ho feia amb tots els sentits. A elles dirigia els pensaments i especialment la voluntat del meu cor. I com el de moltes dones —d'això vaig adonar-me'n tot just viure a la terra—, el meu silenci obligat, com el seu durant segles, ja que encara que disposessin de veu no se'ls permetia utilitzar-la, era d'allò més eloqüent (Riera 2015: 75).

Riera eleva al pla simbòlic el silenci físic de la protagonista i l'agermana a tantes altres dones que, contràriament a ella, es van veure obligades a callar per imperatiu social, contra la seua voluntat. Revelada la futilitat dels sentiments humans, la sirena prefereix diluir-se en escuma del mar abans que matar l'estimat, que és l'única eixida que se li ofereix per tornar allà on pertany:

Vella, tossuda i enamorada, apropant-me i allunyant-me de la costa, sense llengua però amb veu manllevada que he fet meua entre els seus rumors parla de sirenes i de dones i propaga la meua història a aquesta carta única i xifrada de l'amor, com tantes dones al llarg d'una història inacabable d'amors desgraciats i terribles (Riera 2015: 88).

## 4. Conclusions

En aquest article he volgut fer un recorregut per les fases —o focus— de la crítica literària feminista en relació amb les estratègies d'algunes autores contemporànies – Virginie Despentes, Isabel-Clara Simó, Maria Cabrera, Maria Mercè Marçal i Carme Riera – per contribuir a la subversió de les imatges de les dones segons la versió que la mirada androcèntrica ha volgut imposar com a única.

En primer lloc, el manifest autobiogràfic de Despentes desafia aquesta mirada amb la seua teoria King Kong, plena d'ironia i de ràbia; de manera semblant, el text assagístic breu de Simó recorre els estereotips femenins, polaritzats entre dones beatífiques i dones perverses, a través d'exemples de múltiples discursos culturals, com ara el cinema o la literatura. Es tracta de dones de llegenda que, en l'imaginari col·lectiu, cons/desconstrueixen la idea de la feminitat que hem heretat i que hem transgredit al llarg de la història de la cultura. Cabrera, per la seua banda, admet la força de la feminitat que habita com a font inevitable d'inspiració, i Marçal combina la reflexió sobre l'escissió autorial que li provoca escriure en un espai hostil tradicionalment reservat als homes i en un llenguatge també manllevat, buscant la pròpia veu entre les dones que la precediren en l'exercici literari, i troba en el drac, les Fúries i altres figures mítiques les imatges simbòliques adients per expressar la ira subjacent que la impel·leix a escriure. Igualment, s'inspira en les figures, aparentment oposades, de la bruixa i la fada per escenificar una reconciliació de contraris que reescriba la història literària i agermane les dones envers un nou futur. No domestica, fins a desproveir-la de significat, la imatge de la bruixa, tal com temia Silvia Federici, sinó que ret un homenatge explícit a les dones reals que, per desafiar les normes de la feminitat imposada i escapar al control del cos exercit pel patriarcat, van ser cremades en les fogueres inquisitorials. Finalment, Riera experimenta amb la hipertextualitat i reescriu, literalment, «La donzelle de la mar», escrita per Andersen i traduïda per Carner, dos veus poderoses del cànion literari occidental. En la seua història, la veu autobiogràfica de la sirena a qui Andersen nega un nom, es presenta a si mateixa en retrospectiva i es narra víctima, lúcida ja en el present, de l'amor romàntic que ha significat la seua dissolució, simbòlica i literal, en escuma de mar. Malgrat tot, la seua veu, el do preciós a què va renunciar per conèixer el seu estimat, ressona en la mar a què pertany i reivindica el dret a *desdefinir-se*, a contar la seua versió dels fets.

Simó, Despentes, Riera, Cabrera i Marçal fan, a través de la seua obra literària, una important contribució al corrent feminista que analitza, des d'una perspectiva crítica, les imatges de les dones que la literatura, el cinema i altres arts, majoritàriament creades des d'una mirada masculina, ens han transmès com a normatives o heterodoxes: per escriptores com elles, aquesta construcció col·lectiva ha anat canviant gràcies a la tasca de revisió o relectura que en qüestiona la ideologia subjacent. Així mateix, hem comprovat que les imatges de les dones creades per elles desafien, mitjançant l'art de la paraula, les definicions històricament imposades sobre la feminitat. En aquest sentit, és el recurs al folklore, a les figures femenines de la literatura oral, la poderosa estratègia de seducció que han sabut utilitzar per *desdefinir-se*, per desautoritzar el discurs que, com a la sirenetta d'Andersen, els manlleua la veu i els imposa una mort per amor —i l'emmudiment etern— com a destí inexorable i últim de les dones. La desconstrucció de les figures demoníaqes, dolentes, dels contes tradicionals (com ara les bruixes o, en

la cultura popular més contemporània, la figura de King Kong), que s'alien amb les dones ideals (les fades) per refer la història, va en la línia de la reescriptura, també, d'altres criatures mítiques, com la sirena, que contradiu la versió oficial dels fets en la novel·la de Riera. El neopopularisme de què parlava Montserrat Palau s'estén en la literatura actual per continuar la tasca encetada per les autores dels setanta que, establint una ignota genealogia femenina, usaren les figures de l'imaginari col·lectiu com a estratègia de subversió del discurs patriarcal. Per això havíem usat, en el títol, la poderosa imatge de la veu de les ones, des d'on la sirena de Riera es redefineix: una veu incessant que va i ve, com la de les escriptores escrivint sobre imatges llegendàries que s'autoreferencien les unes a les altres.

## 5. Referències bibliogràfiques

- CATALÀ, Víctor (1972): *Obres completes*. Barcelona: Selecta.
- CABRÉ, M. Àngels (2022): *La lluita necessària. Retrat dels feminismes avui*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- CABRERA, Maria (2018): «Tota la vergonya, als mugrons, de ser innocent». Dins Virginie DESPENTES: *Teoria King Kong*. Barcelona: L'Altra Editorial, p. 9-18.
- CLIFF, Michelle (1979): «The Resonance of Interruption». *Chrysalis: A Magazine of Women's Culture* núm. 8: 29-37.
- DESPENTES, Virginie (2018): *Teoria King Kong*. Barcelona: L'Altra Editorial.
- FEDERICI, Silvia (2020): *Bruixes, caça de bruixes i dones*. Traducció de Marta PERA. Barcelona: Tigre de Paper.
- FERRANDO, Mireia (2020): «D'Andersen a Carme Riera: una veu pròpia per la sirena». *Estudis de Literatura Oral Popular / Studies in Oral Folk Literature* núm. 9: 51-63. DOI: <https://doi.org/10.17345/elop202051-63>.
- FRANCÉS, M. Àngels (2012): «Sota el signe del drac i Bruixa de dol de Maria-Mercè Marçal: la recuperació d'una genealogia femenina». Dins Fabrice CORRONS; Sandrine RIBES (ed.): *Lire-llegir Maria-Mercè Marçal à propòs de-sobre Bruixa de dol*. Montpel·lier: Trabucaire, p. 127-141.
- FRANCÉS, M. Àngels (2018): «La ironia com a estratègia de subversió: paratextos en Caterina Albert i Mercè Rodoreda». Dins Manuel PÉREZ SALDANYA; Rafael ROCA RICART (ed.): *Del manuscrit a la paraula digital. Estudis de llengua i literatura catalanes / From Manuscript to Digital World. Studies of Catalan Language and literature*. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, p. 216-227.
- GARCÍA, Macarena (2021): *Enseñando a sentir: repertorios éticos en la ficción infantil*. Santiago de Chile: Editorial ebooks Patagonia / Ediciones Metales Pesados.
- GILBERT, Sandra M.; Susan GUBAR (2000): *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven: Yale University Press.
- GODAYOL, Pilar (2008): «Entre Atenea i la Medusa: les mares literàries de Maria Mercè Marçal». *Reduccions* núm. 89-90: 190-206.
- KRISTEVA, Julia (1986): «Women's time». Dins Toril MOI (ed.): *The Kristeva Reader*. Oxford: Blackwell.

- MARÇAL, Maria Mercè (1989): *Llengua abolida (1973-1988)*. València: Poesia 3 i 4.
- MARÇAL, Maria Mercè (2004): *Sota el signe del drac. Proses 1985-1997*. Barcelona: Proa.
- MCRobbie, Angela (2004): «Post-feminism and Popular Culture». *Feminist Media Studies* vol. 4 núm. 3: 255-264.
- MILLS, Sara; PEARCE Lynne (1996): *Feminist Readings. Feminists Reading*. Hemel Hempstead: T. J. Press (Padstow) Ltd.
- MOI, Toril (1995): *Teoría literaria feminista*. Madrid: Cátedra.
- MONTERO, Anna (2008): «La triple lluna i el mirall. *Cau de llunes i Bruixa de dol*». *Reduccions* núm. 89-90: 230-240.
- MORRIS, Pam (1993): *Literature and Feminism*. Oxford / Cambridge: Blackwell.
- PALAU, Montserrat (2017): «La utilització del folklore i la literatura popular per configurar l'ordre simbòlic de la mare i una escriptura femenina en la poesia de Maria Mercè Marçal». *Estudis de Literatura Oral Popular / Studies in Oral Folk Literature* núm. 6: 45-60. DOI: <https://doi.org/10.17345/elop201745-60>.
- RIERA, Carme (2015): *La veu de la sirena*. Barcelona: Edicions 62.
- RUSS, Joanna (2022): *Com destruir l'escriptura de les dones*. Traducció de Míriam CANO. Barcelona: Raig Verd.
- SIMÓ, Isabel-Clara (2009): «El sexe de les dones (perdó per la redundància)». Dins Laia CLIMENT; Marina LÓPEZ (eds.): *Bruixes, histèriques i assassines. Una passejada per la maldat femenina*. València: Tres i Quatre, p. 91-102.