

#### 4. DE MARES I FILLES

ANNE CHARLON  
*Universitat de Borgonya*

**E**n 2006, el departament d'estudis ibèrics de la Universitat de Pau va organitzar un col·loqui intítulat «Les mères empêchées»; el propi títol del col·loqui indica ja, d'entrada, que la representació de la mare a la ficció és problemàtica i que la figura de la mare «impedida» no hi és una raresa. La impressió que dominà al llarg del col·loqui va ser que la representació de la mare és especialment problemàtica en la creació femenina. En la creació masculina el personatge de la mare sol correspondre a coordenades relativament tòpiques com ara la mare abusiva, la mare sacrificada o la mare indiferent. També hi apareix, com a la creació femenina, però possiblement en proporcions menors, l'absència de figura materna amb la mare morta quan el/la protagonista era molt jove i, fins i tot, morta durant el part.

A l'ocasió del col·loqui de Pau, vaig interrogar-me sobre la representació, o més ben dit l'escassa representació, de la figura materna a l'obra de Víctor Català (a qui havia qualificat d'«*empêcheuse de maternité*») qui, des de *La infanticida* fins a *Un film* construeix protagonistes sense mare ni descendència. Hi afirmava que es podria considerar Víctor Català –en particular pel seu sistemàtic matricidi literari– com a mare de nombroses novel·listes catalanes. En efecte, les poques novel·listes anteriors a Víctor Català o contemporànies seves doten en

general les seves protagonistes de mare, de tant en tant en fan una d'òrfena, però podem considerar que es tracta d'una elecció només dictada per la comoditat de la ficció i que el personatge de la mare no sol presentar gran interès.

De fet, Víctor Català és la primera a la literatura catalana en problematitzar la figura materna i en inventar personatges femenins sense mare ni descendència (essent «la infanticida» –de l'obra epònima– i Mila de *Solitud* els dos personatges més emblemàtics). Podem dir que entre les generacions següents de novel·listes es dibuixen dues vies essencials pel que fa a la representació de la figura de la mare: una que continua el camí obert per Víctor Català, que consisteix a esborrar la figura materna de la ficció i crear un(a) protagonista sense mare, com ara Maria Teresa Vernet en *Presó oberta* (en aquest cas la mare no és morta sinó que es va separar del marit, el qual li va prohibir tot contacte amb la filla), Mercè Rodoreda (que fa d'Aloma –de la novel·la epònima– i Natàlia de *La plaça del Diamant* dues filles sense mare), Maria Dolors Orriols amb *Retorn a la vall*, Maria Aurèlia Capmany amb *Necessitem morir* (novel·la que, com veurem més endavant, presenta un cas extrem de supressió de la figura materna) o *Feliçment jo sóc una dona* (en aquest cas la mare no és morta sinó que ha fugit i ha abandonat la filla), les mares mortes dels protagonistes de *Cròniques d'un mig estiu* (de Maria Antònia Oliver), *La veu melodiosa* de Montserrat Roig o *La meitat de l'ànima* de Carme Riera.

La segona consisteix a crear una figura materna negativa que serveix d'espantall a la seva filla, que és en general protagonista de la ficció. Els exemples són nombrosos. Citarem les mares de Maria (*El cel no és transparent/La pluja als vidres*), Tana (*Tana o la felicitat*) o Victòria (*Lo color més blau*) de Maria Aurèlia Capmany, les dues primeres Ramones de *Ramona adéu* de Montserrat Roig, així com Judit (*El temps de les cireres*) o la mare d'Agnès (*L'hora violeta*) de la mateixa novel·lista, la mare de Rita (en *País íntim* de Maria Barbal).

Aquest panorama ràpid, i força incomplet, considera només un aspecte de la qüestió: si el/la protagonista té o no té mare. Quedaria per veure l'altra possibilitat: si la protagonista és o no és mare. Podríem

dir, d'entrada, que la funció materna no constitueix mai un aspecte essencial de la figura i la vida de la protagonista en la ficció femenina catalana. Com a màxim n'és un aspecte, mai exclusiu. Això ens dona ja una primera indicació important pel que fa a la representació de la figura materna a la ficció femenina catalana. En efecte, la representació de la figura de la mare s'inclou forçosament dins de la problemàtica de la identitat femenina (o de la problemàtica identitat femenina)<sup>1</sup> i és evident que una novel·lista, gairebé només pel fet de ser-ho, no sol considerar que la identitat femenina es redueix a la funció materna; així, una novel·lista que construeix una ficció entorn d'un personatge femení tracta de proposar una identitat femenina alliberada dels miralls deformants proposats/imposats tant per la societat com per la literatura. Tot i acceptar, fins i tot en certs casos reivindicar, una especificitat femenina, aquestes novel·listes no volen inscriure les seves heroïnes en una feminitat restrictiva sinó que volen fer d'elles éssers humans dotats de totes les qualitats i capacitats que solen definir l'heroi ficcional. Aquesta tendència general ens sembla especialment característica de la creació de les novel·listes catalanes que van viure la infància i l'adolescència sota la dictadura franquista, és a dir de les novel·listes que es van veure imposar el model femení del «nacional-catolicisme». Sembla que, per a les successives generacions de novel·listes que van rebre tal educació, la representació de la figura materna és especialment difícil. En un llibre dedicat a les escriptores del Quebec entre 1970 i 1980, Bénédicte Maugière escriu:

*Si le fait d'écrire c'est de permettre l'épiphanie du «moi réel» et libérer en soi une identité dépassant les limitations accidentelles de l'existence, l'écriture des*

<sup>1</sup> Com escriu Nathalie Heinich (*États de femme*. París: NRF Essais, Gallimard, 1996, ps. 332-333), «si l'identité n'apparaît guère qu'à l'état critique [...] c'est qu'elle n'est pas une réalité donnée, stable, objective avec laquelle tout un chacun devrait également composer: elle est la résultante d'éléments plus ou moins extérieurs, stabilisés, objectivés, que chacun contribue inégalement à organiser avec plus ou moins d'autonomie, d'habileté, de difficultés. Elle est, autrement dit, une construction, et une construction paradoxale en ceci qu'elle n'existe dans les esprits et ne fait parler d'elle qu'à condition de poser problème, tandis qu'elle est d'autant moins apparente qu'elle va davantage de soi.»

*femmes va plus loin. Elle exprime, en effet le dédoublement entre identité personnelle et identité sociale auquel les femmes sont confrontées. Pour les membres d'un groupe minoritaire, l'identité n'est pas acquise comme donnée de départ, elle est objet d'une quête.*<sup>2</sup>

*La femme n'est pas seulement l'Autre, mais plus spécifiquement l'image négative de l'homme.*

*Confrontée à la négation de toute identité littéraire et sociale, la femme éprouverait le besoin de se représenter à travers le texte littéraire d'une façon qu'elle n'a jamais pu expérimenter par ailleurs, tant la société lui offre un miroir déformant. La femme n'ayant d'identité que comme mère, sœur, épouse ou veuve, elle est constamment définie par rapport à l'Autre.*<sup>3</sup>

Analitzarem doncs, per començar, la construcció negativa de la figura materna, que expressa el rebuig de la feminitat tradicional; però veurem que la representació de la mare planteja un problema que, possiblement, supera les condicions històriques i polítiques i pot explicar la recurrència de l'absència de figura materna en les ficcions femenines.

### *Les mares espantalls*

Podem considerar que aquest tipus de figura materna constitueix el cas més recurrent en la narrativa femenina de després de la guerra civil. La figura materna que construeix el relat és devaluada, negativa, és un antimodel absolut per a la protagonista. Les mares de Maria i Tana<sup>4</sup> viuen en un món mesquí, limitat, no tenen cap interès o aspiració intel·lectual, cap poder de decisió. La mare de Natàlia,<sup>5</sup> encara que hagués estat una dona lliure i activa abans de la guerra, s'ha trans-

<sup>2</sup> Bénédicte Mauguère, *Traversée des idéologies et exploration des identités dans les écritures de femmes au Québec 1970-1980*, Nova York: Peter Lang, 1997, ps.21-22.

<sup>3</sup> *Ibid.* ps.185-186.

<sup>4</sup> M. A. Capmany, *El cel no és transparent i La pluja als vidres, Tana o la felicitat*

<sup>5</sup> M. Roig, *El temps de les cireres*, Barcelona: Edicions 62, 1978, p. 160.

format en una dona que «no somreia mai, omplí la casa d'amorets de porcellana, d'estampes, d'imatges, de flors artificials, d'objectes estranys i antics». «Sí, crec que la Judit de després de la guerra només ens donava el seu cos, la seva figura, com si fes molt de temps que hagués deixat d'existir.»<sup>6</sup> En general, la submissió al marit és total, com en el cas de la segona Ramona que, segons la seva filla: «Ara només era una dona atuïda davant l'autoritat del pare»<sup>7</sup> i, de vegades, s'hi afegeix el més absolut menyspreu d'aquest per la seva dona (en *Tana o la felicitat*, per exemple) i, molt sovint, la infidelitat (com ara el pare d'Agnès de *L'hora violeta* de M. Roig i el d'Isabel Clara, en *Una primavera per a Domenico Guarini* de Carme Riera).

A la majoria de les primeres novel·les de M. A. Capmany és evident que la imatge positiva és la del pare: Maria Carcereny (*El cel... i La pluja...*) ho té molt clar, «Adorava el seu pare i compadia la seva mare.»<sup>8</sup> Queda molt evident també que l'ideal d'existència d'aquests personatges femenins és masculí: «Si ser dona significava mentir, xiscclar, ignorar, no se sentia amb ànim de representar aquesta incòmoda comèdia.»<sup>9</sup>

Per a la generació següent, de novel·listes nascudes durant el primer franquisme (Riera, Roig etc.), el model patern no és en general positiu: el pare de Natàlia, el d'Agnès o el d'Isabel Clara no constitueixen models per a les filles que desitgen més aviat inventar nous models de feminitat i masculinitat i escapar dels esquemes simbolitzats per la generació dels seus propis pares. Però a la imatge negativa de la mare s'afegeix un greuge formulat per les filles que consideren que la mare ha contribuït a imposar la moral repressiva: «Quasi mai no puc pujar als trapezis ni als tobogans. M'ho tenen prohibit. [...] –Grollera, no siguis grollera! T'ho veuen tot des d'aquí. Davalla tot d'una [...] No hi tornaràs als trapezis, Isabel-Clara! Als tobogans tam-

<sup>6</sup> M. Roig, *L'hora violeta*, Barcelona: Edicions 62, 1980, p. 115.

<sup>7</sup> M. Roig, *Ramona, adéu*. Barcelona: Edicions 62, «El cangur» 25, 1978, p.82.

<sup>8</sup> Maria Aurèlia Capmany, *El cel no és transparent* in *Obres Completes 4*. Barcelona: Columna, 1996, p.445.

<sup>9</sup> Maria Aurèlia Capmany, *La pluja als vidres* in *Obres Completes 2*. Barcelona: Columna, 1994, p. 226.

poc no pots pujar-hi, recorda-te'n. Per molt que et tapis amb la falda i et col·loquis curiosament els plecs per a cobrir-te les cames, sovint un cop de vent et destapa i et fa mostrar les cames.»<sup>10</sup>

Bénédicte Mauguière ha definit perfectament el conflicte entre mare i filla que reflecteix la ficció femenina: «[L]'image de la mère dans la littérature a été extrêmement négative [...] avec une violence particulière dans les romans québécois. Cette vision négative fait peur du fait qu'elle représente ce que la fille ne veut pas devenir (un rôle dévalorisé socialement).»<sup>11</sup>

Possiblement perquè la situació de la dona va canviant una mica, la visió de Capmany evoluciona, tant pel que fa a la imatge materna com pel que fa a la imatge paterna. En *Lo color més blau* la novel·lista proposa dues imatges parentals oposades amb els pares respectius de Victòria i Dèlia. La mare de Victòria s'assembla a les de Maria i Tana, en una versió més esnob, més franquista i més burgesa; el pare no constitueix veritablement una figura molt positiva. La novetat són els pares de Dèlia i, sobretot, la mare, una dona treballadora, militant comunista, de forta personalitat; podria constituir el model d'una altra feminitat, però Dèlia escriu: «Tu em deies sovint: “La teva mare és extraordinària.” Ho és. I m'agradaria que veiessis com és de difícil viure amb una dona extraordinària.»<sup>12</sup> Amb aquest personatge de mare, Capmany suggereix que no sempre és més fàcil construir-se una identitat pròpia al costat d'una mare excepcional que al costat d'una dona apagada i sotmesa.

D'altres novel·listes han anat explorant aquesta via. En la seva penúltima novel·la, *País íntim*, Maria Barbal proposa una nova imatge de la mare durant la dictadura. La mare de Rita no pertany, com la de Victòria, al bàndol dels vencedors; ha sofert, com a filla d'un vençut executat pels militars. Com la mare de Natàlia (*El temps...*) ha hagut d'acceptar el nou ordre, ha hagut d'adoptar una conducta, un comportament; però ella no s'ha refugiat en el silenci ni en una malaltia

<sup>10</sup> Carme Riera, *Una primavera per a Domenico Guarini*. Barcelona: Edicions 62, 1981, p.127 .

<sup>11</sup> *Op.Cit.*, p. 290.

<sup>12</sup> Maria Aurèlia Capmany, *Lo color més blau* in *Obres Completes 3*. Barcelona: Columna, p. 337.

que l'aïlla dels altres. Al contrari, dins de la llar utilitza la violència verbal contra els seus per superar o evacuar el propi dolor. La mare de Rita és víctima del franquisme, de la repressió, de la dictadura però també és botxí de la pròpia filla que no pot trobar cap model femení per seguir; no vol ésser com la seva mare, tampoc pot ser acceptada per ella si segueix un altre model. En el cas de *País íntim*, com en el de *Lo color més blau*, les circumstàncies històriques poden contribuir en part a explicar la construcció d'una imatge materna complexa i difícil d'assumir per les filles. No és el cas en altres novel·les de Maria Barbal: en *Carrer Bolívia* encara la fugida del pare té motius polítics (és militant comunista i ha d'escapar) però la incomprensió manifesta entre mare i filla és més complexa. En una novel·la posterior, Barbal situa el conflicte mare/filla en una època posterior a la dictadura: en *Bella edat* tenim el punt de vista de la mare i el de la filla, podem així entendre que ni la mare representa una feminitat caricaturitzada ni la filla és la víctima d'una educació repressiva, i també constatar que tanmateix la filla no aconsegueix construir-se al costat de la mare i que només pot fer-ho contra ella.

La novel·la de Maria-Mercè Roca, *Una mare com tu*, ens presenta un altre cas de rebuig de la mare, per part de la filla. El present de la ficció sembla correspondre al de l'escriptura –començament del segle XXI– per tant, la història de les tres generacions que abraça (la mare de la narradora, la narradora i la seva filla) ha transcorregut en bona part després de la mort de Franco. Sabem, per exemple que Àngels, la mare de la narradora, estudiava el batxillerat el 1955, és a dir que seria ella la que va patir la dictadura quan era adolescent. En aquest cas, no es tracta del rebuig d'una mare sotmesa, sense personalitat sinó del contrari. El rebuig, fins i tot l'odi expressats per la narradora, es dirigeixen a una dona emancipada, reconeguda en el seu treball, que es va divorciar per voluntat pròpia. És a dir d'una dona que va tenir una vida lliure, responsable i autònoma. D'una dona que tothom admirava i estimava, amb excepció de la pròpia filla que la va rebutjar precisament per això. En realitat, la narradora voldria ésser com la seva mare, ésser la seva mare i no ho pot aconseguir: «Tota la vida fingint i odiant-te

perquè volia ser com tu, perquè no volia ser jo. [...] Per què em va tocar una mare com tu, si el món és ple de mares normals a les quals és fàcil superar.»<sup>13</sup> «Em semblava com si t'hagués volgut fer fora, com si t'hagués volgut matar, i pensar en la possibilitat que no hi fossis em feia molta por.»<sup>14</sup>

En el cas d'Anna, el personatge de M. M. Roca, com en l'evocat per M. Barbal en *Bella edat*, les qualitats de la mare anul·len les de la filla i gairebé li fan la vida impossible, en el sentit més literal. Totes dues novel·listes plantegen, així, amb casos extrems, la dificultat que té sempre, segons afirmen els psicoanalistes, la filla per afirmar la pròpia identitat al costat de la mare.

De vegades, com ara en *Els dies difícils* de Maria-Mercè Roca, no hi ha rebutj, però l'acceptació de l'herència identitària condueix les successives generacions al sacrifici. Com en *Una mare com tu*, M. M. Roca conta la història de tres generacions de dones; cap d'elles no rebutja el model femení que representa la mare, al contrari, sent respecte i admiració i, per això mateix, sent l'obligació de sacrificar-se: l'àvia va tenir relacions sexuals amb un gendarme al camp de concentració francès per salvar la vida de la filla; aquesta acceptarà també relacions sexuals amb el seu patró per millorar les condicions d'empressonament del seu home i poder participar a un concurs televisiu que li permet guanyar una rentadora que pugui facilitar la vida de la mare. La tercera també té relacions sexuals amb un pintor famós perquè es pensa que, si pogués viure amb ell a la masia esplèndida que posseeix, resoldria tots els problemes de la família. Podem notar, tanmateix, que la decisió presa per la segona, i més encara per la tercera generació, si bé prové d'un sentiment de deure, suposa una part cada vegada més important d'elecció i de decisió pròpia i una part menor d'absolut sacrifici. Com si, malgrat tot, els dies fossin menys difícils per a la tercera generació. Però, en aquesta novel·la de Maria-Mercè Roca, es planteja de nou el problema de la dificultat que té la dona d'inventar-se una identitat distinta de la de la mare.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p.37.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p.41.



Segons Pierre Tap: «l'identité est un effort constant de différenciation, d'affirmation, de singularisation, aussitôt limité par la tentative inverse d'affiliation, d'appartenance et d'identification.»<sup>15</sup> Segons Ginette Castro: «La fillette se construit en s'identifiant à la mère dans un rapport au même [...] qui n'est pas sans conflit entre, d'une part, l'identification aux aspects admirables de la mère et, d'autre part, le refus d'identification à la mère victime.»<sup>16</sup> Bénédicte Mauguière precisa els dos camins contradictoris de la construcció identitària femenina: «D'une part, la construction d'une identité personnelle par les femmes en littérature, renvoie à la nature du lien premier à la mère (et à la question de l'identification/séparation). D'autre part, le processus d'identification se poursuit bien après cette identité première, en particulier à travers la perception des rôles sociaux et souvent avec l'«identité prescrite»».<sup>17</sup>

### *El necessari assassinat de la mare*

Hem vist, fins ara, com les novel·listes catalanes tracten, amb els seus personatges de mares i filles, el problema de la 'identitat prescrita' i que, la mare admirada i admirable planteja, per a la filla a la recerca de la identitat pròpia, tants problemes com la mare menyspreada i menyspreable. Moltes analistes han subratllat la dificultat que té qualsevol noia per construir-se una identitat diferent de la de la mare. Nicole Berry qualifica aquest procés d'individuació: «L'origine du sentiment d'identité me semble plutôt à rechercher dans le processus de séparation-individuation, dans la différence psychique entre soi et la mère.»<sup>18</sup> Michèle Montrelay escriu en *L'ombre et le nom*: «La femme jouit de son corps comme elle le ferait du corps d'une autre. Chaque événement d'ordre sexuel (puberté, expérience érotique, maternité etc.) lui arrive, comme s'il venait d'une autre:

<sup>15</sup> Pierre Tap (ed.), *Identités collectives et changements sociaux*. Tolosa: Actes du Colloque, Collection Sciences de l'homme, Tome I, Privat, 1980, p. 11.

<sup>16</sup> Ginette Castro, «La critique littéraire féministe», in *Revue française d'Études Américaines*, 1986, p.12.

<sup>17</sup> *Op.cit.*, ps. 289-290.

<sup>18</sup> Nicole Berry, *Le sentiment d'identité*. Begedis: Editions Universitaires, 1987, p. 81.

*il est l'actualisation fascinante de la féminité de toute femme, mais aussi, surtout, de la mère. Tout se passe comme si "devenir femme" "être femme", ouvrirait l'accès a une jouissance du corps en tant que féminin et/ou maternel. Dans "l'amour propre" qu'elle se porte, la femme ne peut parvenir à faire la différence entre son propre corps et celui qui fut le "premier objet"».*<sup>19</sup>

Així, segons aquestes escriptores, l'accés a la identitat femenina és difícil, suposa un esforç que passa per la ruptura amb el model matern. Segons Nathalie Heinich, aquest procés s'aguditza quan la noia passa a l'estat d'esposa: «[T]out basculement en l'état de femme mariée tend à se vivre inconsciemment comme une usurpation par où la fille, prenant la place de l'Épouse qu'incarnait jusqu'alors sa mère, lui prend du même coup sa place. Autant dire qu'elle n'accède à son identité de femme qu'au prix de la disparition de l'autre.»<sup>20</sup>

Nathalie Heinich proposa una interpretació del matricidi literari vinculant-lo al canvi d'estat civil de la dona. Segons ella, la quantitat d'heroïnes de novel·la, òrfenes de mare, creada per escriptores s'explica pel desig de dir simbòlicament la supressió necessària de la mare, per tal d'ocupar el seu lloc. El matricidi literari seria llavors una representació del matricidi simbòlic viscut per la dona quan passa de l'estat de noia casadora al de dona casada.

¿No podria ser, però, la representació simbòlica de l'esforç que ha de realitzar qualsevol noia per constituir-se com a individu independent, diferenciat de la mare, i *a fortiori* com a escriptora?

Possiblement el cas més extrem d'esborrament narratiu de la figura materna l'ofereix la primera novel·la de Maria Aurèlia Capmany, *Necessitem morir*. En efecte, si existeix un misteri dels orígens de Georgina Desmoulins pel que fa a la figura paterna (Qui és el seu pare? El misteriós amic francès de Jacint Urmeneta o el propi Jacint?), pel que fa a la figura materna el cas és molt més extraordinari ja que no hi ha cap menció d'ella en tota la novel·la, ni tan sols unes ratlles informant el lector de la seva mort, en el part per exemple. Georgina sembla concebuda sense cap intervenció femenina, disposa de dos pares possibles però no disposa de cap mare. Es pot considerar aquest buit

<sup>19</sup> Michèle Montrelay, *L'ombre et le nom*. París: Editions de Minuit, 1972, p. 69.

<sup>20</sup> Nathalie Heinich, *États de femme*. París: Gallimard, NRF Essais, 1996, p. 208.

narratiu com a figuració textual del caràcter fictici del personatge ja que, de fet, un personatge de ficció no té cap altres pares que la imaginació de l'escriptor(a), però, en aquest cas, per què donar-li dos pares? Un fet resulta especialment desconcertant: el que l'autora hagi dedicat aquesta novel·la sense mare precisament a la seva pròpia mare. És difícil d'imaginar que Capmany hagi volgut només dedicar la seva primera novel·la a la mare, com a homenatge o com a prova del seu propi talent o pel que sigui, sense adonar-se de la incongruència de fer-ho amb una història en la qual no hi ha cap mare (l'única mencionada és la dels fills legítims de Jacint Urmeneta, morta ben jove). No arriscaré cap interpretació basada sobre les relacions entre Capmany i la seva mare que poguessin explicar aquest matricidi ficcional acompanyat de dedicatòria, encara que, com la mare de Dèlia, en *Lo color més blau* la mare de Capmany no era, si ens referim a les seves memòries, gens tradicional i corrent i que, a la novel·lista, sovint li hauria agradat tenir una mare més «clàssica». Una altra explicació prou plausible seria que Capmany no va voler, en la primera novel·la, enfrontar-se directament amb una figura de mare: no podia donar al seu personatge una mare original, lliure i autònoma, tampoc li semblava acceptable la imatge de la mare franquista típica, així l'absència absoluta de mare tenia el doble avantatge d'evitar el problema i de posar la protagonista en una situació d'absolut aïllament.

Si pensem en altres heroïnes com ara «la infanticida», Mila (de *Solitud*), Aloma (de la novel·la epònima), Natàlia, la Colometa de *La plaça del Diamant*, la «salvatge» (també de la novel·la epònima d'Isabel-Clara Simó) o en la pròpia Georgina Desmoulins, és evident que la «fragilització» de la protagonista, necessària per a la construcció de la ficció, implica l'absència de la mare. En el cas dels sis personatges que acabem de citar el buit matern és primer un handicap a l'hora d'afrontar les dificultats de la vida:

«La meua mare morta feia anys i sense poder-me aconsellar»<sup>21</sup> repeteix Natàlia al llarg del primer capítol. El personatge femení

<sup>21</sup> Mercè Rodoreda, *La plaça del Diamant, Obres Completes 1 1936-1960*. Barcelona: Edicions 62, 1976, p. 355.

desproveït de mare es veu mancat de model femení immediat per imitar o rebutjar, de referència i doncs de consells i de refugi. No té possibilitat d'explicar els seus problemes i dubtes a qui n'ha viscuts de similars abans i ha adquirit experiència; no pot tornar enrere si la situació esdevé insostenible. Ni Mila, ni Natàlia ni Georgina no poden tornar a casa de la mare per protegir-se, buscar reconfort o ajuda. En certa manera, en matar la mare de la seva protagonista, la novel·lista l'ascendeix, d'entrada, a heroïna ja que la solitud i el fet de no poder comptar sinó amb les forces pròpies són consubstancials de l'heroi literari. Podem pensar que la supressió de la mare va molt més enllà de la rendibilitat narrativa de la figura d'òrfena, que es tracta d'inventar un ésser lliure de qualsevol referència materna: «*Nous n'avons pas de modèles historiques. Si peu de mères fameuses. Toutes, nous avons quelques tantes un peu folles et sublimes, mystiques ou grandes putains, mais vraiment l'histoire ne fut modelée ni écrite par nous. Nous allons commencer nos propres modèles.*»<sup>22</sup> Es podria dir, llavors, que la mare morta és un ingredient essencial de la biografia d'un personatge femení. Carola, l'heroïna de *Feliçment, jo sóc una dona* de Maria Aurèlia Capmany sembla confirmar tal hipòtesi; en efecte ella, ja gran, considera la desaparició de la mare i, de manera general, l'absència de figures materna i paterna, com a positives: «No tinc cap fotografia de la meua mare, ni de ningú de la família, és clar. Quan, alguna vegada, m'entretenia a repassar àlbums farcits de tota la parentela del meu marit, pensava que era una forma de recordar que a mi m'era vedada, i al mateix temps em sentia com nova de trinca, lleugera, sense cap llast.»<sup>23</sup>

La novel·la de Carme Riera, *La meitat de l'ànima*, planteja el tema de l'assassinat ficcional de la mare de manera especialment interessant. La mare de la narradora combina, en certa manera, trets característics de moltes heroïnes catalanes ja que és, alhora, el model de mare massa bella, massa elegant etc. que domina la seva filla i l'aclapara i el

<sup>22</sup> Madeleine Gagnon, *La venue à l'écriture* (en col·laboració amb Hélène Cixous i Annie Leclerc). París: Union Générale d'Éditions, 1977, p. 89.

<sup>23</sup> Maria Aurèlia Capmany, *Feliçment, jo sóc una dona* in *Obres Completes 2*. Barcelona: Columna, 1994, p. 486.

model de mare víctima d'un context polític. La narradora sembla anar a la recerca de la veritat sobre la mare, sembla necessitar reconstruir una figura materna coherent per poder retrobar la pròpia identitat. El descobriment, casual i tardà, d'un possible misteri sobre la figura materna provoca la investigació de la narradora. Però esdevé ràpidament evident que darrere la recerca de la imatge materna, hi ha la identitat d'un pare biològic. I és més evident encara que, darrere d'aquesta recerca n'hi ha una altra, molt més essencial, que és la de pares o mares literaris. Riera ens invita a reflexionar sobre una herència d'una altra mena, que pot –i ha de– ser triada o rebutjada: l'herència literària.

### *Mares reivindicades*

Si Carme Riera reivindica, per mitjà de la ficció, un pare literari, concretament Albert Camus, d'altres novel·listes reivindiquen, de manera més o menys explícita, mares literàries, encara que matin sovint les mares de llurs protagonistes. Podem afegir que aquestes mares són, a vegades, catalanes però també d'altres nacions. Maria Aurèlia Capmany reivindicà sempre de manera explícita la figura de Virginia Woolf com a mare o germana en literatura; també, de manera menys visible, va reivindicar la figura de Víctor Català, tant pels textos que li va dedicar com per la presència d'escenes-homenatges, com ara la de *Feliçment, jo sóc una dona*, en la qual Carola descobreix el seu propi cos a la banyera quan els seus «avis» Pujades li proporcionen «una col·locació» i el famós vestit gris tórtora; escena que en recorda una altra de *Solitud* en la qual Mila descobreix la pròpia bellesa tot contemplant-se a la «bacina vella» que acaba de fer brillar.

Novel·listes com Montserrat Roig o Maria Barbal han assumit sempre la maternitat, conscient o no, de Rodoreda a la seva escriptura; el monòleg de la narradora de *Pedra de tartera*, que conta la pròpia vida, és una reminiscència inconscient de Maria Barbal; en canvi, la visió del món rural, del patriarcat, com en *Càmfora*, és l'expressió d'una escriptora que es distancia d'una Víctor Català a qui ha llegit. De la

mateixa manera, la presència de Doris Lessing, com a mare espiritual, és tan evident com implícita en *L'hora violeta* de Montserrat Roig. El personatge de Norma, la novel·lista, es una hereva evident de la del *Golden notebooks* de l'autora anglesa: totes dues volen trobar una forma literària «femenina» que pugui dir alhora, i sense introduir cap mena de jerarquia, tot el que fa una vida humana, tant els grans ideals, les lluites, els petits plaers quotidians com els quefers domèstics.

Caldria evocar molts més exemples però n'hi ha un ben recent que em sembla especialment interessant, el de Najat El Hachmi en *L'últim patriarca*. Aquesta jove autora, filla d'un marroquí arrelat a Catalunya, escriu una primera novel·la que formalment recorda molt les tradicions orals de narracions àrabs, però fa també referències explícites a autores catalanes: «era la meva mare que parlava, era la Mila que s'havia afartat de netejar capelles i relíquies, la Colometa que fugia per trobar-se.»<sup>24</sup> Filla de dues cultures assumides i reivindicades, Najat El Hachmi, tot escrivint una història demolidora del patriarcat, afirma la seva pròpia identitat i la seva pròpia veu de dona hereva d'altres dones que han lluitat per a trobar llur identitat.

Filles sense mare, filles de mares impossibles, a vegades mares també (que llavors descobreixen des de l'altra banda les dificultats que havien marcat llur època de formació),<sup>25</sup> les protagonistes filles d'autores catalanes plantegen des de fa més d'un segle el problema de la definició identitària femenina. Constitueixen totes, i cadascuna amb les particularitats pròpies, una família entranable de germanes en literatura.

<sup>24</sup> Najat El Hachmi, *L'últim patriarca*. Barcelona: Planeta, 2008, p. 222.

<sup>25</sup> Podríem citar, entre moltes més, Carola –Capmany–, Norma i Agnès –Roig–, o Lina –Barbal.