

Carola Milà i la felicitat de ser una dona

La teoria feminista de Maria Aurèlia Capmany en

Feliçment, jo sóc una dona

M. Aurora Castellano Más

Treball final de Grau en Llengua i Literatura catalanes

Universitat Oberta de Catalunya

Juny de 2014

Directora: Lluïsa Julià Capdevila

1. Índex	
2. Agraïments	
3. Introducció	3
4. Maria Aurèlia Capmany	6
3.1. <i>Personatge públic</i>	6
5. El feminisme Catalunya	10
6. <i>Feliçment, jo sóc una dona</i>	16
6.1. <i>Emparentada amb la novel·la picaresca</i>	16
6.2. <i>La identitat femenina, Carola Milà</i>	19
6.2.1. Els referents.....	21
6.2.1.1. Els referents femenins.....	21
6.2.1.2. Els referents masculins.....	28
6.2.2. Els canvis d'identitat.....	35
6.3. <i>La transformació social de la dona en la novel·la</i>	38
7. Conclusions	40
8. Bibliografia	42

2. Agraïments

Fer possible un somni requereix molt esforç i agraeixo enormement l'esforç del meu marit, en Pedro, per proporcionar-me el temps i l'espai necessari i encoratjar-me incansablement durant tot el camí, per ell és el meu primer reconeixement i el més profund agraïment. També vull agrair el suport emocional i tècnic rebut dels meus dos fills, Adam i Alba que han compartit amb mi els encerts i els errors i, sobretot, han confiat en mi. Tots tres han estat parts fonamentals del meu viatge. Gràcies!

Aquest treball no haguera estat possible sense el Josep-Anton Fernández que amb l'assignatura de *Gènere i sexualitat en la cultura catalana* va omplir un gran esvoranc de la meva vida i ho va capgirar tot, a ell agraeixo la possibilitat d'un nou coneixement. Gràcies per apropar-me la Maria Aurèlia Capmany.

Tampoc no haguera pogut abocar tota la meva passió en una lectura si no hagués estat per la Teresa Iribarren Donadeu que em va donar l'oportunitat de conjuguar assaig i sentiments. Gràcies per acostar-me l'Elisa Kiseljak, traspalsar-me i poder-ho explicar.

Gràcies a la Lluïsa Julià Capdevila que ha estat la meva directora, per encoratjar-me en els moments de dubtes, per la seva paciència i per creure en mi més que jo. Gràcies per proporcionar-me el millor final possible i possibilitar la meva reconciliació amb l'aprenentatge.

La UOC ha fet possible el meu somni. Gràcies a tots els consultors/consultores i tutors que n'heu format part.

3. Introducció

El 1966 es publicà l'assaig *La dona a Catalunya: consciència i situació* que escriví Maria Aurèlia Capmany per encàrrec dels editors de la col·lecció *Llibres a l'abast* d'Edicions 62 Max Cahner i Josep Benet. Un llibre d'assaig escrit el 1966 en català sobre la dona catalana, escrit per una dona i encarregat per uns editors necessàriament volia dir que alguna cosa estava canviant en aquella societat catalana dels anys 60 i 70:

[A]lguna cosa ha canviat, no sols en la realitat del nostre medi ambient, sinó a nivell internacional, perquè una editorial donés via franca a un tema, que havia estat silenciada des de feia molts anys. (Capmany, 1978: 7)

Dos anys més tard, Maria Aurèlia Capmany va escriure *La dona catalana* i, tot seguit, el 1969 escriu la novel·la *Feliçment, jo sóc una dona*. En aquesta obra abocà tots els coneixements adquirits sobre la dona i la transformació de la seva identitat dins una societat d'homes que, com ella ens explicarà, estaven poc avesats als canvis. Per tant, el text que a continuació ens proposem analitzar representa un punt d'inflexió en la trajectòria novel·lística de l'escriptora.

Així doncs, *Feliçment, jo sóc una dona* ens permet observar uns personatges que transiten al voltant de Carola Milà acompanyats per una societat que els fa d'escenari de les seves vides. Capmany ens ofereix una dona, Carola Milà, que s'adapta a la seva societat, sense lluita, sense denuncia, sense discurs però amb l'enorme capacitat d'induir-nos a la reflexió constant sobre el paper de la dona, la seva identitat i la importància dels referents per a la seva construcció. De manera que, en aquest treball examinarem com Carola Milà construeix la seva identitat a partir dels referents proporcionats al llarg de la seva vida. A més, respondrem a la pregunta que la primera lectura de l'obra ens planteja: per què Carola Milà és feliç de ser una dona?

Per tant, per arribar als nostres objectius serà necessari conèixer, en primer lloc, qui era Maria Aurèlia Capmany i per quina raó escriu *Feliçment, jo sóc una dona* i, en segon lloc, l'evolució del feminisme a Catalunya. De manera que, caldrà observar com la triple conjunció Capmany, novel·la i feminisme s'entrelleixen per tal de desgranar en la seva obra i a través dels seus ulls les seves teories feministes:

Capmany afirma que el que ella ha perseguit sempre és explicar la vida de la seva vida. Una vida, tanmateix, la seva, força densa de fets, rica intel·lectualment i gens convencional segons el context.” (Palau i Martínez, 2002: 7)

Tanmateix, Capmany és coneguda i reconeguda per la seva extensa obra assagística, els seus textos teòrics, les obres teatrals i les novel·les, els guions per a la ràdio i la televisió, però també per la seva ampla tasca traductora d'obres italianes i franceses i, a més a més, per ser una figura pública amb un clar compromís polític. En conseqüència, tots aquests aspectes han acabat de configurar un personatge complex i incòmode d'abordar. Com diuen Palau i Martínez: “La imatge de l'autora que se'n

després és extraordinàriament multifacètica i això fa que qualsevol aproximació resulti fragmentària, parcial, incompleta.” (Palau i Martínez, 2002: 8). Els nombrosos estudis dels quals ha estat objecte o bé aborden de manera general la seva trajectòria feminista, política, novel·lística, teatral, etc, per exemple: *Maria Aurèlia Capmany: l'època d'una dona* d'Agustí Pons una biografia i un viatge cultural del país de Capmany (Pons, 2000) o *Un lloc entre els vius* un homenatge del Partit dels Socialistes de Catalunya a Capmany on intervenen diversos polítics i escriptors entre ells Eulàlia Vintró i Pere Calders (1992) o *Maria Aurèlia Capmany en els seus millors escrits* de Montserrat Roig (Roig, 1986); o bé s'aturen en aspectes molt concrets de la novel·la, per exemple: “El subjecte i l'espai en *Feliçment, jo sóc una dona* de Maria Aurèlia Capmany” de Barbara Luczak que ens parla del format autobiogràfic de l'obra, de la relació que guarda amb la novel·la picaresca i del espai físic com a forma d'exili (Palau i Martínez, 2002: 67-79) o “Bastint la memòria col·lectiva. Sobre Maria aurèlia Capmany” de Lluïsa Julià que després de destacar els aspectes fonamentals de la trajectòria de Capmany fa una petita anàlisi de l'obra *Feliçment, jo sóc una dona* destacant-ne la relació de la protagonista amb la imatge del “pícaro” i la crítica de l'autora a la burgesia noucentista i a *La Ben Plantada* (Julià, 2007: 57-72).

En conseqüència, es fa necessari, prenent com a base els testimonis citats anteriorment (Luczak i Julià), un estudi individualitzat de l'obra *Feliçment, jo sóc una dona*. El conjunt analitzat ens permet observar a partir de la transformació constant de Carola Milà i el rerefons social les teories feministes de Maria Aurèlia Capmany. Tanmateix, el text que ens ofereix l'escriptora ens descobreix que, tot i ser deutora d'una època, apunta les claus que la lliguen al nostre present ajudant-nos a entendre les noves teories feministes.

Per tant, en aquest treball trobarem dues parts fonamentals, en primer lloc, descobrirem la figura de Maria Aurèlia Capmany, des dels seus inicis fins a la seva projecció com a personatge públic, això és, fins que escriu la novel·la, ja que aquest període ens mostrarà una Capmany diferent a la de la foto final i ens permetrà saber les raons de l'escriptura de *Feliçment, jo sóc una dona*. També, en aquest primer bloc farem un ràpida llambregada pel feminisme a Catalunya a fi i efecte d'entendre els plantejaments de l'escriptora i el recorregut dels seus personatges, és a dir, per tal d'esbrinar quines són les seves teories feministes. En segon lloc, i eix fonamental d'aquest treball trobarem l'anàlisi textual de l'obra *Feliçment, jo sóc un dona*. Primer de tot, observarem

com forma i fons es fonen per aconseguir l'objectiu desitjat. A continuació, l' anàlisi textual ens palesarà la importància dels referents per la construcció de la identitat femenina, una identitat que es mostrarà múltiple i diversa en contraposició a la categoria dona de la època i que apuntarà directament cap a les teories feministes actuals. Tot seguit, veurem com s'utilitza el nom i el cos de la protagonista principal de la novel·la, Carola Milà, per construir la nova identitat i, per acabar, farem esment sobre la dificultat dels canvis socials. Aquesta anàlisi ens ha de permetre actualitzar la seva lectura i posar de relleu la importància d'aquesta novel·la.

4. Maria Aurèlia Capmany

4.1. Personatge públic

Montserrat Palau en el seu magnífic llibre *Maria Aurèlia Capmany. Escriure la vida en femení* descriu Maria Aurèlia Capmany com una “«dona, catalana, lletraferida, lúcida i impertinent»” (Palau, 2008: 21). És la imatge pública d'una dona intel·lectual i compromesa que fumava puros i era escriptora de professió. Tanmateix, aquesta és la foto fixa de la recopilació d'una llarga i intensa vida que es va iniciar al 1918 i que ella reconeixia diferent a la dels altres:

El que jo expliqui no pot servir d'exemple a ningú. La immensa majoria dels meus conciutadans no han rebut la meva educació, ni han tingut uns pares com els meus, ni uns avis, que m'han deixat per tota herència munts i munts de papers empolsats i muntanyes de llibres.(Capmany, 1997: 332)

Per tant, es fa necessari cabussar-nos en les seves memòries perfectament recopilades en *Maria Aurèlia Capmany. Obra completa 6. Memòria* a cura de Guillem-Jordi Graells, per tal d'analitzar la novel·la des del seu punt de partida que, si cap, la fa encara més gran. Així doncs, comencem.

La seva mare, Maria Farnés, era la més gran de quatre germanes i es va haver de fer càrrec de vetllar la casa quan el seu pare, Sebastià Farnés, va enviudar. Maria es va casar al voltant dels vint-i-set anys “quan ja ningú no la feia casadora” (*Ibid.*, 342) amb un home uns vint anys més gran, Aureli Capmany, el qual explicava que havia començat a viure a la mort del seu pare ja que aquest fet el va alliberar de l'ofici de

cisteller. Aureli va entrar a treballar a les ordres d'en Sebastià Farnés, paremiòleg i folklorista reconegut i figura cabdal del nacionalisme català de l'època¹.

La Maria Farnés i l'Aureli Capmany no van ser uns pares tòpics i típics, mentre que la Maria Farnés “era burleta, agressiva, ràpida en la rèplica, enginyosa i malintencionada. Era temible i creava el seu voltant adhesions incondicionals i odis ferotges.” (Capmany, 1997: 337) el seu pare “no anava de criatures i, com els homes del segle XIX, continuava fent de solter amb tots els avantatges del casat.” (*Ibid.*, 343) era autodidacte i va deixar en mans de les dones (la mare i la dona) la botiga familiar de cistelleria.

La infància de Maria Aurèlia Capmany transcorre entre Barcelona i Canet on vivien l'avi Farnés i les tietes. Una d'elles era bibliotecària i li explicava indistintament *L'Odissea*, *L'Iliada*, *En Pere poca por* o *La Gateta blanca*. Maria Aurèlia va créixer envoltada de llibres i, ja de ben petita, llegia i molt, la seva mare considerava que massa i per això li amagava els llibres. Va anar al *Col·legi Montessori de donya Mercè Climent* a Barcelona. En acabat va passar tres anys sense anar a estudi perquè no s'adaptava a cap mètode d'ensenyament fins que els seus pares van conèixer l'Institut Escola:

Durant aquest període que precedeix la meua entrada a l'Institut i la descoberta d'un univers riquíssim al qual no volia renunciar, es feia a poc a poc una noia d'allò més convencional. Malgrat la casa guerxa, malgrat uns pares que no s'assemblaven massa als pares corrents, malgrat la ment desperta i progressista de la meua mare, jo tractava d'assemblar-me tant com podia a la noia que es disposa a enamorar-se i a conduir el seu amor, com a les novel·les roses, fins a la conclusió final del matrimoni. (*Ibid.*, 407)

Tanmateix, el pas per l'Institut Escola va ser fonamental pel seu aprenentatge ja que emparava un mètode innovador basat en “la persona, la llibertat i l'autenticitat” (*Ibid.*49), no obstant això, amb el pas del temps Maria Aurèlia reconeixerà que el fracàs de l'Institut Escola “va ser preparar-nos per a un món que no ha existit mai.” (*Ibid.*, 49). A la tardor del 1937 entrava a la Universitat per estudiar Filosofia, però la guerra anava guanyant terreny i van començar els bombardejos a la ciutat, els escamots, la por, l'Oficina d'Ajut Infantil de Reraguarda, els companys morts, l'escassetat de recursos... i la victòria de les tropes franquistes.

¹ Sebastià Farnés i Badó va néixer l'any 1854 a San Feliu i va morir l'any 1934 a Barcelona. “Home polifacètic, Farnés es distingirà en el camp de l'advocacia, el periodisme, la taquigrafia, el folklore i el catalanisme.” Si en voleu saber més podeu consultar la seva biografia en línia del qual s'ha extret el fragment que acabem de citar: <http://www.urv.cat/crai/on-podeu-cercar/llegats-i-donatius/bio_sf.html> [última consulta 22-2-2014]

Per una noia jove i feliç com ho era Maria Aurèlia, la guerra va capgirar incomprendiblement la seva vida. D'una banda, els professors de l'Institut Escola van decidir que era el moment d'acabar el Batxillerat i fer les proves per entrar a la Universitat, calia accelerar el procés. Per a ella significava abandonar l'espai segur que li havia proporcionat l'Institut Escola. De l'altra, a casa seva "Els primers símptomes de pobresa es feien visibles." (Capmany, 1997: 474). Els grans ja no podien oferir un lloc segur per a créixer i la incertesa es va apoderar d'ells:

Subsistir era l'única cosa clara, i tan poca cosa. Aquella gent meva que intentaven salvar-me de tot dolor ja no sabien què dir-me. Jo ni tan sols podia endevinar la seva perplexitat. Volien deixar-me en herència uns valors que prevalien en el transcurs del millor segle XIX. Eren lliberals, eren pacifistes, eren republicans i catalanistes. Creien en l'eficàcia de l'educació, en el respecte humà i la dignitat humana. Eren gent del segle XIX. (*Ibid.*, 475)

Quan es va proclamar la victòria franquista Maria Aurèlia Capmany es trobava a la casa de Teià, al Maresme. Una casa que s'havia habilitat per allotjar i allunyar de la guerra els fills dels obrers d'alguns barris barcelonins. Mentre els treballadors de les fàbriques enviaven autocars per recollir els nens i el personal de la casa empenia el camí de l'exili, ella tornava a Barcelona caminant ja que volia retrobar-se amb els seus pares per comunicar-los la seva decisió de marxar de Catalunya. Ara bé, el seu pare que mai no li havia manat res li va fer saber que no es mouria: "Sóc massa vell per córrer món." (*Ibid.*, 499), així doncs, tota la família es va quedar a Barcelona. Maria Aurèlia va tornar amb els nens que quedaven a Teià i va presenciar l'entrada triomfal de les tropes italianes al poble.

A partir del 1939 la derrota imposarà un nou model d'Universitat. Amb 21 anys, Maria Aurèlia, com tants d'altres estudiants, haurà de tornar a examinar-se per poder entrar a la universitat franquista. A més a més, per entrar-hi, calia demostrar que hi havia un caigut o vexat a la família i tot i que va presentar la confiscació de la casa de Sant Feliu de Codines no va ser suficient vexació, amb tot, una persona relacionada amb l'església (el seu pare havia mantingut sempre bons amics capellans) va presentar l'aval que li calia.

Malgrat que ja no quedava cap dels professors que ella coneixia, que la llista de llibres prohibits era llarga, que la llengua utilitzada a les aules era el castellà i que la dona estudiant era recurrentment menyspreada, Maria Aurèlia va poder apropar-se als grans

filòsofs i construir el seu propi pensament. Per un costat, el professor Zubiri introduïa Heidegger a les aules i, per un altre, ella llegia d'amagat Joyce, Mansfield, Woolf, Hemingway, etc. A més, simultàniament amb els estudis, va obrir el seu petit taller de gravació de vidre, ofici que havia après a l'Escola Massana per indicació paterna, aquest li permetrà disposar d'uns diners per la supervivència familiar. L'any 42 realitza el seu exercici oral de llicenciatura: comentari de la VI *Ennèade* de Plotí. Després de l'obtenció del títol universitari va començar a donar classes allà on li oferien treball a fi d'obtenir un sou per petit que fos. Finalment, va arribar a l'Escola Albéniz de Badalona de la qual guardarà sempre un bon record i experiència ja que li va permetre abocar el coneixement adquirit i la manera de fer de l'Institut Escola que tant estimava.

Més endavant, el 1947 de manera clandestina guanya el premi de novel·la Joanot Martorell amb l'obra *El cel no és transparent*. Ho era tant, de clandestí, que va saber que l'havia guanyat gràcies al seu amic Tonyo que va fer algunes trucades per esbrinar-ho. Aquest premi no el va acabar de cobrar del tot i l'obra no es va publicar a causa de la censura. No obstant això, li va brindar l'oportunitat de conèixer i treballar amb Salvador Espriu. L'escriptor es va oferir a explicar-li perquè no l'havia votada i a ajudar-la “ni més ni menys que a refer la novel·la.” (Capmany, 1997: 537). Gràcies a aquest fet Maria Aurèlia iniciaria una llarga amistat i un intens mestratge amb el poeta.

L'any 1951 Capmany és nomenada directora de l'escola d'ensenyament secundari Isaac Albéniz de Badalona i l'any 1952 accedeix a una beca per anar a estudiar a París a la Sorbona al Collège de France. De manera que tornaria a ser estudiant universitària durant tot un curs. Malgrat que París va ser una alenada de llibertat, de noves lectures, de cinema vell, de pintura... Maria Aurèlia va descobrir que París “no seria mai la meua realitat;” (*Ibid.*, 115) ja que per a ser-ho havia de renunciar el que ella era. Per tal de fer el que ella volia calia fer-ho des de les seves pròpies mancances i d'aquelles de qui l'havien precedida.

Així doncs, el pas dels anys 50 als 60 és el pas del desvetllament de la consciència. D'una banda, la consciència de ser una generació que havia sobreviscut a la guerra, a les bombes, estaven vius!; d'una altra, s'adonaven que, per primer cop en molts anys, entraven en escena els joves, un títol del qual la seva generació no n'havia pogut gaudir a causa d'aquella guerra. És en aquest context que el 1966 “Edicions 62 traduïa un llibre

que faria furor, *La mística de la feminitat*, de Betty Friedan” (Capmany, 1997: 446) i, per aquest fet, van oferir fer la versió catalana a Maria Aurèlia Capmany:

Confesso que em vaig sentir una mica perplexa davant la comesa. Jo pertanyia a una generació de dones que creiem que la lluita feminista havia ja donat els seus fruits. [...] El llibre va ser per mi una gratificant experiència. Una experiència carregada de sorpreses, en primer lloc per la frenètica reacció que causava ¿Per què em reaccionaven tan violentament homes sensats i fins i tot amb fama de progressistes?” (*Ibid.*, 447)

L’assaig *La dona a Catalunya: consciència i situació* publicada el 1966 per Edicions 62 la va dur a donar conferències i col·loquis per tota Catalunya i la va fer saltar a l’espai públic. En conseqüència, dos anys més tard, l’editorial Mateu, encoratjada pel resultat que obtingueren la publicació dels 44 fascicles anomenats “Dolça Catalunya” dedicats a la geografia, la història, etc. de Catalunya, inicia la publicació d’una nova sèrie anomenada “Els catalans”: “Aquesta nova visió, ens la donaran les més prestigioses plomes del país, estudiant en cada fascicle, un determinat tipus de la població catalana, o un aspecte peculiar de les nostres afeccions i delers”². En conseqüència, dedica el N° 48 a “La dona catalana” i encarreguen l’escriptura a Capmany³. Així és que aquest llarg procés que inicia Maria Aurèlia de conscienciació individual i col·lectiva sobre la dona i la visualització real sobre l’estat de la qüestió del país la duen a escriure al 1969 *Feliçment, jo sóc una dona*.

És en aquest punt que aturarem aquesta aproximació biogràfica de Maria Aurèlia Capmany ja que tot el que succeirà després en la seva vida no explicarà la novel·la que tot seguit analitzarem, per bé que podem insinuar el camí invers. Maria Aurèlia no va ser sempre una feminista sinó una jove i una dona que vivia la seva normalitat i que creia que els homes de la seva generació també pensaven com ella i es va desenganyar, tampoc no va ser sempre impertinent sinó una dona tímida que contestava les impertinències dels homes impertinents i al llarg del temps va anar desenvolupant

² Pàg. 82, *Dolça Catalunya*: “Els catalans: La dona catalana”, Fascicle N° 48, ed. Mateu, Barcelona, 1968.

³ És un fascicle d’una col·lecció titulada *Dolça Catalunya* que va tindre molt d’èxit i va allargar el tiratge amb una continuació anomenada *Els catalans* d’uns 11 fascicles més. Aquesta col·lecció va ser idea de l’editorial Mateu que ja no existeix actualment i que va donar tot el seu llegat a la Biblioteca Mundet de Barcelona, no obstant això, aquest fascicle N° 48 sols es pot trobar a la biblioteca Rovira i Virgili de Tarragona on hi ha dipositat tot el llegat Vidal-Capmany.

aquesta pràctica que la va caracteritzar, però sí va ser lletraferida des de la seva infància i, en conseqüència, lúcida i catalana.

5. El feminisme a Catalunya

Un breu repàs per la història de Catalunya ens pot donar les claus per escatir el feminisme català del segle XX, cal, però, advertir el lector i lectora que no és el propòsit d'aquest treball fer un tractat d'història sinó apropar-nos a la lectura de *Feliçment, jo sóc una dona* amb un cert coneixement de l'estat de la qüestió i poder reflexionar sobre el nostre present i preguntar-nos tal com ho van fer les dones de la generació del 36 i Maria Aurèlia Capmany entre elles, si creiem “que la lluita feminista havia [ha] ja donat els seus fruits” (Capmany, 1997: 447).

D'entrada, la romanització del territori català va comportar la introducció del dret romà que regulava tots els aspectes de la vida quotidiana: la família, el comerç, la propietat, l'herència, etc, tot i que sembla que la dona romana no posseïa drets polítics sí que tenia un valor molt importat dins la societat conjugal com ens explica Maria Aurèlia Capmany:

Si el matrimoni no compleix la seva funció que és en primer lloc social, la llei estableix les normes per a la seva dissolució El divorci, però, no deriva únicament d'uns drets del marit que es poden manifestar en forma de repudi, la dona també pel seu compte, si el marit deserta de la comunitat conjugal pot exigir la dissolució del vincle. I si dins la comunitat familiar la dona és possessora d'uns béns, d'una casa, d'unes terres, aquests béns que s'anomenen parafernals, seguiran essent d'ella, constituint-li una entitat jurídica idèntica a la del marit. (Capmany, 1966: 42)

Tanmateix, l'època medieval se'ns ha presentat sovint històricament com un món d'homes i:

Per això, molt sovint, tenim la sensació que hi ha alguna cosa que se'ns escapa, alguna cosa que no aconseguim entendre de tot allò que ens ha estat relatat del passat. Perquè darrere de la crònica dels matrimonis hi ha afegida, a més, la consolidació de la posició de la família exògena a la del marit; darrere la notícia dels naixements hi ha la pressió per construir i/o refermar un sistema relativament incipient de patrilinealitat que s'ocupa de tancar les portes al poder del germà de la dona. Darrere d'uns vots religiosos hi ha sovint una deserció a la imposició d'un pacte polític, o econòmic, amb el que alguna d'elles no hi estava d'acord; darrere les noces d'un príncep, la intenció d'una reina de garantir o refermar el poder dels

seus, amb les conseqüències econòmiques, polítiques i culturals subsegüents. Intencions/actuacions. (Albertí, 2007:10)⁴

Com a mostra, citem el cas de dues dones, Ermessenda de Carcassona (975-1057) i Almodis de la Marca (1020-1071), que van ser fonamentals en l'elaboració del dret feudal⁵. Ermenessenda va presidir judicis afavorint el dret de la dona i Almodis va col·laborar en la redacció dels Ussages de Barcelona (1068), un nou codi jurídic feudal.⁶

Més endavant, durant el segle XVIII el canonge Pere Albert redactarà un text jurídic anomenat les *Commemoracions*. En aquest text es recull el dret feudal de la successió, s'institueix la figura de l'hereu i es fa esment del dret de la filla sense cap germà a heretar el feu⁷. De manera que, la dona, en el període medieval “té una entitat jurídica.” (Capmany, 1966: 44) vinculada a la terra, al feu o a la propietat igual a la que tenia l'home. El decret de Nova Planta instaurat per Felip V el 1716 després de la guerra de successió va estroncar “el Dret Públic Català, que des d'aquell moment ja no va poder evolucionar ni modificar-se.” (Capmany, 1968: 68)

Per acabar el petit recorregut històric és fonamental citar l'aparició d'una nova classe social: la burgesia. Aquesta, sorgida dels mercaders que vivien dels intercanvis i que, a pleret, van anar acumulant riquesa i propietats van propiciar el nou estatus social de la dona:

La burgesia no sols privarà la dona de tota personalitat jurídica, sinó que construirà un mite de la feminitat per a ús propi, en el qual no li caldrà incloure naturalment la dona de les classes socials inferiors. Mite al qual adaptarà el seu físic i la seva existència d'essencial subjecció. L'afiançament d'una nova classe que creu expressar-se en la proclamació dels drets de l'home espolarà la dona de tots els seus drets. I Naturalment, sense drets, els seus deures es convertiran en pures negacions. De fet el deure òptim de la dona consistirà a: *abstenir-se de...* (Capmany, 1966: 61)

Arribem, doncs, a principis del segle XX amb una burgesia catalana consolidada. L'home fa transaccions, posseeix béns i crea riqueses i la dona és una possessió més .

⁴ Pròleg de Marta Selva Masoliver al llibre d'Elisenda Albertí i Casas, 2007: *Dames, reines, abadesses, 18 personalitats femenines a la Catalunya medieval*, Albertí Editor, Barcelona, ISBN 9788472460850. [en línia] <<http://www.albertieditor.cat/imagenes/ficheros/512.pdf>> [última consulta 12-5-14], pàg. 10.

⁵ Ruiz Viedma, Azucena: “Dones en el dret medieval: Ermessenda de Carcassona i Almodis de la Marca” [en línia] <http://www20.gencat.cat/portal/site/icdones/menuitem>. [última consulta 79-3-14]

⁶ Per saber-ne més us recomano el llibre d'Elisenda Albertí, 2007: *Dames, reines, abadesses: divuit personalitats femenines a la Catalunya medieval*, ed. Albertí, Barcelona.

⁷ Serrano Daura, Josep, 2008: *El jurista Pere Albert i Les Commemoracions, d'Elisabet Ferran i Planas*, [en línia] <http://publicacions.iec.cat/repository/pdf/00000044%5C00000063.pdf> [última consulta 9-3-14] (pàg. 307)

Però a partir del 1900 alguna cosa comença a canviar. La dona burgesa i catòlica comença a reivindicar la seva existència, ara bé: “Cal assenyalar que el règim polític de la Restauració va generar una cultura política que no identificà, necessàriament, el progrés amb l’ampliació dels drets polítics. En conseqüència, va ser poc favorable per al despertar d’un feminisme liberal i sufragista basat en els drets polítics,” (Nash, 2013: 7). De manera que cal entendre que el feminisme català va néixer de la mà de la dona burgesa, catòlica i catalana que volia accedir al coneixement per tal de poder ajudar al seu marit a la consolidació i millora de l’administració dels seus bens i dels seus fills.

A Catalunya, l’any 1909, la publicació del llibre *Estudi feminista* de la catalanista i reformadora social catòlica Dolors Monserdà va obrir un debat entorn del feminisme que en poc temps esdevindrà tema de discussió pública. D’aquesta manera, el feminisme i la situació de la dona es van convertir en un dels aspectes del procés de modernització a Catalunya al principi del segle XX. (*Ibid.*, 7)

Així doncs, l’educació intel·lectual com a mare i com a persona, el treball remunerat i la visualització d’un nou paper social de la dona eren les principals demandes del feminisme burgès català de principis del segle XX. En són un bon exemple l’aparició el 1907 de la revista *Feminal*⁸ “Fundada i dirigida per l’escriptora i periodista Carme Karr” (*Ibid.*, 8), la “renovació pedagògica liderada per **Rosa Sensat**” (*Ibid.*, 11) o la creació de l’Institut de Cultura i Biblioteca Popular per a la dona (ICBPD) fundada el 1909 per Francesca Bonemaison que “va ser un establiment educatiu capdavanter en el panorama educatiu femení a Catalunya.” (*Ibid.*). Tan és així que Maria Aurèlia Capmany s’inspira en aquesta figura coneguda i respectada per la població catalana per confeccionar el seu personatge feminista Francesca Bertolozzi de Reinal de *Feliçment, jo sóc una dona* (Capmany, 1969), totes dues anomenades “Paquita”.

Malgrat aquesta incipient i aparent normalitat, la participació de la dona en tots els àmbits de la societat i a tots els nivells provoca situacions ben contràries. És el cas de l’escriptora Caterina Albert (1869-1966) obligada a utilitzar un sobrenom per l’escàndol

⁸ En la editorial del primer número de *Feminal* Carme Karr exposa les intencions de la publicació de la revista: “Un dels més grans defectes que la gent de fora troba al home català, és sa manca de món, sa poca sociabilitat, son rusticisme – sovint titllat per grosseria- quan podria ésser més justament qualificat de tímid. Això és patrimoni de tots aquells països en que, per rahons de consuetud ò de desnivell intel·lectual, l’home y la dona tenen entre sí poques ò nul·les relacions socials.” Carme Karr, “La nostra finalitat”, *Feminal* núm. 1, Barcelona 28 d’abril de 1907, 2. Podeu trobar la revista digitalitzada [en línia] <<http://trencadis.diba.cat/R?RN=274483500>> [última consulta 12-3-14]

que significà descobrir que l'obra *L'infanticida*, presentada als Jocs Florals del 1898 i guanyadora del primer premi, havia estat escrita per una dona:

En l'epíleg a les obres completes de Víctor Català, Maria Aurèlia Capmany recorda l'escàndol que provocà el 1898, als Jocs Florals d'Olot, el descobriment de la identitat, i així del sexe, de l'autor del monòleg *La infanticida* que hauria hagut de rebre el premi. És obvi que aquest incident serví de lliçó a Caterina Albert, que llavors esdevingué Victor Català. [...] Quan el seu pseudònim va ser descobert va intentar solucionar-ho [...] es refugià en una actitud d'innocència, [...] «Caterina Albert se n'ha anat a l'altre món fent creure als seus entrevistadors i biògrafs (...) que era una pobra senyora de poble, desenfeinada i ignorant.» (Charlon, 1990: 21)

D'altra banda, Eugeni d'Ors (1881-1954) publicava el 1911 *La ben plantada* obra que descrivia i definia la dona catalana:

«La Ben Plantada té un metre vuitanta-cinc centímetres d'alçària. De terra a la cintura, un metre vint-i-cinc; seixanta centímetres de cintura enlaire. Entorn d'aquesta inicial desproporció feliç s'agrupen en tota la resta les més escaients proporcions. Així el peu no és massa menut, però fi i vivent en tota l'extensió, de taló a punta. Els turmells semblen tal volta una mica amples, però es que la mitja blanca afavoreix. En el caminar s'endevinen els genolls, rodons, poderosos i perfectes. I el problema d'ajuntar les llargues viatjadores extremitats amb el tronc que reposa, sembla resolt per l'arquitectural natura, segons un amagat subtil artifici com el que el Renaixement va trobar amb la invenció dels que s'anomenaren *duomos*». [...] El seu nom és Teresa. Després ens descriu també la seva activitat, perquè malgrat que La Ben Plantada és centre d'amor i per tant d'acció, ella també fa alguna cosa. [...] La Ben Plantada té una certa tendència a la immobilitat, a la passivitat, diríem. Més endavant, en un brevíssim apartat l'autor en ho confirma: «El silenci. Calla tant, i tan bé!» La passivitat, l'adequació a l'existència de La Ben Plantada és tan perfecta que l'autor ens insisteix, aquest cop amb un paral·lelisme aclaridor: «La Ben Plantada i un mul de sínia. La mateixa profunda, tranquil·la, noble obediència en tots dos» (Capmany, 1968: 61-62)

Amb tot, l'Institut de Cultura i Biblioteca Popular per a la dona va ser un centre neuràlgic de formació tan de dones de la mitjana i petita burgesia com de la classe treballadora a les quals dotava de beques si no tenien els recursos necessaris per pagar els estudis ja que rebia aportacions importants de l'església i de l'alta burgesia. “Cal recordar una dada poc reconeguda: la borsa de treball de l'Institut de Cultura va inserir unes tretze mil dones al mercat laboral entre 1911 i 1929” (Nash, 2013: 12).

Per una altra part, el món feminista obrer es va dirigir cap el anticlericalisme. Àngels López Ayala, Teresa Claramunt i Amàlia Domingo Soler van fundar l'any 1898 la Societat Autònoma Femenina “amb l'objectiu d'educar les dones en els valors anticlericals lliurepensadors i en els ideals de la ciutadania.” (*Ibid.*, 13). Teresa Claramunt denunciava que “l'opressió de les dones va ser causada pel sentit arrelat de

superioritat masculina. [...] que la dona era l'esclau d'un obrer esclau i depenia d'un home que la desposseïa de la seva individualitat i fins i tot del seu propi nom" (Nash, 2013: 14). Tanmateix, el desembre de 1936 "amb l'iniciativa del metge anarquista i reformador sexual Félix Martí Ibáñez, la Generalitat va legalitzar l'avortament voluntari en el Decret d'interrupció artificial de l'embaràs" (*Ibid.*, 21).

Per tant, arribàvem a l'any 1936 amb una certa normalitat aparent: "en aquells anys dels 1933, 1934... perquè el drama ja havia passat. La dona a Catalunya podia tenir la certesa de trobar-se encaminada cap a una victòria segura." (Capmany, 1978: 11). La dona catalana i burgesa estudiava, feia esport, treballava i cobrava un sou, podia votar, divorciar-se i avortar, és a dir, s'havia fet visible a la societat i era impensable arribar més lluny, sobretot pel feminisme més dretà i conservador de la burgesia que era qui obria el pas. Així doncs, "Hem de suposar que la majoria de dones creia que el feminisme, tot i ser prou esquifit, coix i curt de mires [...] no podia donar més de si" (*Ibid.*, 16). Tot seguit, la guerra deixarà les dones de tots dos bàndols a la reraguarda. Ella serà l'encarregada d'esperar la tornada dels soldats, de cuidar de la llar, de curar els ferits i tenir cura dels infants però no anirà a la batalla, no prendrà decisions:

La guerra es feia per fi evident i nosaltres, les noies, en convertíem també en unes dones adultes, que, a més d'anar a la universitat, fèiem jerseis per als nostres soldats morts de fred. La guerra ens conduïa tant sí com no a rols tòpics. I entre els personatges que poblaven el nostre horitzó n'apareixia un de nou: el fillol de guerra.

Els deures de la padrina eren escriure cartes tendres al fillol i fer-li jerseis i enviar-los-hi, acompanyats de llaminadures. (Capmany, 1977: 411)

En efecte, la guerra anticipava la desfeta feminista i la posterior victòria franquista significarà una doble derrota per a la dona: d'una banda, la pèrdua del seu espai social, és a dir, la seva visualització dins la societat i, d'una altra, la pèrdua de la consciència de ser dona. Així ho apuntava Pilar Primo de Rivera en un text publicat el 1938 a Buenos Aires i que recull Maria Aurèlia Capmany en *Pedra de Toc*:

Pasó la modernísima niña del Instituto Escuela, joven intelectual que con seriedad de nuevo Catón supo censurar los "errores", los "defectos", los "vicios" de un Felipe II, que no conoció de la gran obra de nuestra colonización en América que la crítica de Fray Bartolomé, algo corregida y aumentada. Pasó la mujer vacía que por no saber nada, ni supo ser mujer.

No hay sitio para ella en la España Nueva. (*Ibid.*, 49)

Una nova feminitat s'imposaria a la dona espanyola, una feminitat que retornava la dona a la seguretat de la llar, que l'educava vers el matrimoni i la cura dels fills i que la declarava permanentment menor i, per tant, depenent de l'home. En conseqüència: "La dona pren consciència de la seva condició de dona amb una definició que li és aliena. L'home defineix i la dona emprèn l'exercici de la seva existència ordenant les seves activitats al compliment de la definició imposada." (Capmany, 1966: 21). Així doncs, podem concloure que la dona catalana del anys seixanta es defineix com a col·lectiu (recordem la definició de dona catalana d'Eugeni d'Ors) a partir de l'altre (de l'home) i sempre depenent.

Si la dona es decidia a ser conscient, valenta, justa, lleial, activa, en fi, no feia altra cosa que masculinitzar-se.

Si la dona, en canvi, volia assumir el paper de dona havia d'atendre's al programa que el baró li havia organitzat en l'ordre del món. Oposar-se era destruir aquest ordre. (*Ibid.*, 25)

6. *Feliçment, jo sóc una dona:*

6.1. *Emparentada amb la novel·la picaresca*

Com la majoria de grans renovadors no inventa una nova fórmula, sinó que, utilitzant la més usada de les formes, obté un resultat sense precedents. (Capmany, 1997: 35-36)

Amb aquestes dues ratlles tan explícites que Maria Aurèlia Capmany dedica al comentari de l'obra de l'escriptor Joseph Teodor Conrad n'hi hauria prou per capir el significat de l'estructura de la seva novel·la, ara bé, per fer-ho encara més entenedor podem afegir el fragment anterior:

Conrad despista el lector savi, perquè sense aparent renovació tampoc no és continuador de fórmules; les seves novel·les no són ben bé ni d'aventures, ni realistes, ni psicològiques. (*Ibid.*, 35)

D'entrada, el títol de la novel·la de Maria Aurèlia Capmany ja ens remet a una altra novel·la i a un altre personatge: *Les memòries de Rigolboche*⁹; amb les seves paraules inicia el seu relat:

Ma “carrure” et ma position m’ont crée une foule d’antagonistes, parmi mes compagnes surtout.
Elles ont répandu sur moi plus de calomnies qu’il n’en faudrait pour faire pendre un homme.
Heureusement que je suis une femme. “Mémoires de Rigolboche” Paris 1860.
(Capmany 1969: 9)

En conseqüència, l'autora ens explica des de la primera plana el que trobarem en la novel·la, es tracta d'un llibre de memòries i com ens aclareix el catedràtic de psicobiologia de l'Institut de Neurociència de la UAB Ignacio Morgado (“La memòria” 2012) hi ha dos tipus de memòria: la implícita, que es relaciona directament amb l'adquisició d'hàbits, i l'explícita, que és la que emmagatzema el coneixement del món o biografia personal. Totes dues s'elaboren amb un complicat sistema de connexions que posen en relació vuitanta mil milions de neurones del nostre cervell. La memòria explícita és més flexible que la implícita, així és que, quan recordem, tornem a elaborar el record afegint els coneixements que hem adquirit de nou, sempre que recordem ho expliquem d'una manera diferent¹⁰. Per tant, davant d'unes memòries (ja siguin de Carola Milà o de Maria Aurèlia Capmany) hem de ser cauts, no ho recordem tot i no s'ajusta totalment a tot el que recordem. Aquesta estructura en forma de memòries li permet jugar amb l'oblit i escriure el que realment l'interessa. Ara bé, com que Maria Aurèlia Capmany viu en un món d'homes savis ha d'utilitzar totes les seves estratègies per fer-los caure en l'error, distreure'ls amb falses aparences per tal d'aconseguir el seu objectiu. Una novel·la sobre unes memòries d'una dona escrites per una altra dona l'any 1969 podia captivar el lector/a per a llegir-la? No del tot, potser el públic femení sí però el públic masculí no, per això, els ha d'enganyar. I quin millor engany que utilitzar el gènere picaresc per donar visibilitat a la seva obra, ja que la novel·la picaresca va ser un dels principals gèneres literaris del Segle d'Or espanyol i *El Lazarillo de Tormes* el seu màxim exponent:

⁹ Blum, Ernest, 1860: *Mémoires de Rigolboche*, [en línea] llibre digitalitzat <<https://archive.org/details/mmoiresderigolb01rigogooq>> [última consulta: 16-3-14]

¹⁰ Paràgraf extret d'un treball realitzat a la UOC en l'assignatura de *Narrativa catalana actual* de M. Aurora Castellano Más el 2013

He decidit, doncs, començar en primera persona, després ja veurem. D'altra banda en Tudurí va tranquil·litzar-me l'altre dia dient-me que tota la novel·la picaresca està escrita en primera persona. Els novel·listes ho fan per fer-te creure que es tracta d'autèntiques confidències i que t'estan dient a un mínim de tres mil exemplars allò que no dirien a ningú. (Capmany, 1969: 14)

Si llegim l'obra des de la perspectiva de la novel·la picaresca *Feliçment, jo sóc una dona* té l'èxit garantit, d'una banda, perquè és un gènere estrictament masculí i, d'altra banda, perquè el relat de les «fortunes i adversitats» d'una dona astuta són molt més interessants que les memòries d'una dona de principis del segle XX¹¹. En l'article de Barbara Luczak sobre "El subjecte i l'espai en *Feliçment, jo sóc una dona*, de Maria Aurèlia Capmany" s'insisteix en la comparació amb la novel·la picaresca:

La comparació de l'espai novel·lesc de *Feliçment...* a un vitrall, sobretot si tenim en compte la presència de l'estructura i d'elements propis del gènere picaresc, fa recordar les paraules de Francisco Rico quan parla de les obres de Quevedo i les caracteritza com a «auténticas colecciones de retales, *patch-work*: observaciones aisladas, viñetas sueltas, casos misceláneos, siempre susceptibles de injerto o poda y a menudo sin otro vínculo que la vaga referencia a un asunto[...]» (Palau i Martínez, 2002: 68)

I tot seguit es pregunta "si aquest caràcter fragmentari de l'espai novel·lesc no és signe, també a *Feliçment, jo sóc una dona*, d'una dispersió sense «enllaç profund», d'una acumulació d'elements semblants a aquella que s'ha observat en l'estructura del *Buscón*. (Palau i Martínez, 2002: 68-69). Per tant, si tenim en compte el joc irònic que Maria Aurèlia Capmany utilitza en la seva novel·la podem assegurar que ha aconseguit allò que pretenia, això és, despistar el lector savi, perquè malgrat que "La novel·la, plena d'humor i ironia, se cenyeix al model que li brinda la novel·la picaresca," (Julià, 2007: 70) el que fa l'escriptora és

un recorregut per les diverses posicions que la societat catalana benestant ofereix a la dona; es tracta d'una anàlisi àmplia que assenyala la posició de la dona dins de l'evolució política i social del modernisme, del noucentisme i de les revoltes socials que es van succeir fins a la Guerra Civil i, encara, en la postguerra franquista. (*Ibid.*, 70)

Per tant, *Feliçment, jo sóc una dona* no és ni un llibre autobiogràfic ni una novel·la picaresca, és, senzillament una novel·la amb la qual Maria Aurèlia Capmany farà i

¹¹ Segons Eugeni d'Ors les ocupacions de la dona catalana són: "Primera, dormir. Segona, banyar-se. Tercera, anar al teatre. Quarta, ballar. Cinquena, rebre cartes de les amigues. Sisena, cosir. Setena, rentar, a l'estiu, si no li ho privessin, amb els braços ben enfonsats dins l'aigua. Vuitena, llegir. Novena, fer visites, conversar i altres deures que imposa la societat. Desena, contestar les cartes de les amigues." (Capmany 1968: 62)

desfarà l'estructura, la veu narrativa i la utilització del temps com més li convingui per explicar el que ella vol explicar i és que Carola Milà és una dona afortunada de ser-ho. Realment, podem atribuir al personatge de Carola Milà la mateixa catalogació d'antiheroïna que la resta de murrís de la novel·la picaresca? D'entrada, caldria cercar l'heroïna catalana i tal com diu Maria Aurèlia Capmany "Les dones han parlat poc pel seu comte i d'elles mateixes, aquesta és la veritat," (Capmany, 1968: 62), no obstant això, Anne Charlon en *La condició de la dona en la narrativa femenina catalana (1900-1983)*¹² tot sovint anomena els personatges femenins de les novel·les escrites per dones heroïnes, ara bé, no són la mena d'heroïnes amb les que Carola Milà hagués de fer d'antiheroïna.

6.2. La identitat femenina, Carola Milà

Si volguéssim explicar com és la dona catalana, concepte sintetitzador que inclouria totes les dones catalanes d'ahir i d'avui, intentaríem acumular els atributs que hem de suposar que la determinen al llarg de la història. Descriuríem un ésser inexistent, ple de virtuts que expressarien el vessant femení d'un poble. (Capmany, 1968: 61)

Carola Milà és la protagonista de la novel·la de Maria Aurèlia Capmany *Feliçment, jo sóc una dona*. Tanmateix, és l'editor Cosme Tudurí (un altre personatge de la novel·la) qui proposa a Carola Milà que redacti les seves memòries ja que té "tants anys com el segle!" (Capmany, 1969: 12). Ella accepta perquè està en aquell moment de la vida que les motivacions de tot el que ha viscut:

[E]m porten ara a pensar en mi mateixa, ara que començo a ser vella i que la vellesa se m'ofereix com un esplèndid mirador i vull aprofitar-me'n" (*Ibid.*)

El que Carola Milà està a punt d'oferir-nos és el relat de la seva vida i, aquest és, en definitiva, el que conformarà la seva identitat, és a dir, la identitat és la construcció d'un relat inacabat que anem fent al llarg de la nostra existència. Avui ja no parlem d'una única identitat que ens ve donada per natura sinó d'una pluralitat d'identitats que constitueixen el nostre jo: som fills/es, som estudiants, som mares/pares, som treballadors/es, tenim una identitat política, sexual, lingüística, etc. Aquestes identitats es

¹² Charlon, Anne: 1990: *La condició de la dona en la narrativa femenina catalana (1900-1983)* Edicions 62, Barcelona.

relacionen entre elles i, tot sovint, entren en conflicte les unes amb les altres i es configuren gràcies a la nostra relació amb el món¹³:

Podia agafar qualsevol d'aquests moments i tornar enrere quan calgués, quan trobés les raons de les coses que jo feia i de les que feien els altres al meu voltant, i el sentit de tots aquests viratges ràpids, gairebé absurds de la meua vida –els que he assenyalat i més encara- que fa que la meua vida en sembli moltes. (Capmany, 1969: 12-13)

Encara no hem començat a llegir el relat i ja se'ns presenta en tota la seva magnitud. En aquest fragment el que ens proposa Maria Aurèlia Capmany a través del seu personatge principal és: en primer lloc, que la dona no és una col·lectivitat immutable, és a dir, no és una Ben Plantada. En segon lloc, que la seva identitat es construeix a partir del jo però també del que els altres fan al voltant d'aquest jo i, per últim, que tan la dona com l'home encabeixen múltiples i diverses identitats. Malgrat que Carola Milà no parla en termes d'identitat i que per a nosaltres aquests conceptes poden ser evidents i clars no ho eren per a la generació de Maria Aurèlia Capmany, ella es movia en els paràmetres apresos a la universitat sobre l'existencialisme de Heidegger (1889-1976) que sucintament venia a dir que l'existència humana es va realitzant permanentment i que no és un esdevenir en el temps sinó un “haver de fer-se”¹⁴. Així doncs, la novel·la ens permet, d'una banda, observar en quins paràmetres es movia la dona del segle XX i el que representa de precursora la seva proposta (fixem-nos-hi que la editorial Mateu que hem citat en el primer apartat, parla de la dona catalana com un tipus de població, com si parlés de la pagesia catalana, de la població agrícola, de la urbana, etc) i, d'una altra, actualitzar i reflexionar sobre els conceptes de *jo* i d'*identitat* avui.

Més amunt, en l'apartat en què relacionàvem la novel·la amb el gènere picaresc observàvem la ironia i el joc de Maria Aurèlia Capmany. Ara, podem capir com l'escriptora amb un gènere vell: la novel·la picaresca; introdueix un nou valor: la identitat. Per tant, més que un *patch-work* o vitrall el que trobarem és el relat d'una dona amb els oblits, les redundàncies, les renúncies, les mentides, etc, que afegim a l'anar reconstruint el nostre *jo*, és a dir, la narració de la nostra història que “anem fent” al llarg de la nostra vida:

Després tornaré a contar totes aquestes coses d'una altra manera, tal com ho feia, arrencant d'aquestes senzilles veritats una història sòrdida, [...] jo no podia saber si

¹³ Paràgraf extret d'un treball realitzat a la UOC en l'assignatura de *Narrativa catalana actual* de M. Aurora Castellano Más el 2013.

¹⁴ MACEIRAS, M., ARROYO, J., I MANDADO, R.E. 2009: *Història de la filosofia*, ed. Cruilla, p. 328-331

havia estat feliç i no podia enyorar-ho, em calia renegar de tot el meu passat, havia de representar amb rigor el paper que se m'encomanava. [...] Els records els he de construir deliberadament, sobre el paper. (Capmany, 1969: 28, 29)

6.2.1. Els referents

Els referents són tots aquells personatges que transiten per la vida de Carola Milà, des de la seva mare absent fins a l'editor de les seves memòries. D'ells aprendrà a viure, seran els models que faran d'ella un relat diferent.

Tot seguit, analitzarem com Carola Milà construeix i mostra la seva identitat. D'una banda, observarem quins són, què fan, què volen, etc. aquests personatges femenins i masculins amb el quals ella construeix el seu *jo*. D'una altra, analitzarem quines són les marques d'identitat que apareixen en Carola Milà (canvi de nom i cos)

Els personatges que apareixen a l'entorn de Carola Milà els hem dividit en dues categories: la femenina i la masculina; fet que ens permetrà observar com Maria Aurèlia Capmany desmunta el concepte de grup. Les dones de la novel·la no formen una entitat definida sota el paraigua de les mateixes característiques, no són iguals les unes a les altres malgrat que comparteixen o no classe social, tanmateix, els homes tampoc.

6.2.1.1. Els referents femenins

La meua mare era soltera. Jo portava el seu cognom: Milà i no sé per què em dic Carola. (*Ibid.*, 17)

Carola Milà és la neta de Salvador Milà, porter de la fàbrica i de la casa dels senyors Pujades. La seva mare és filla del porter de can Pujades i el seu pare “era el noi Pujades” (*Ibid.*, 18). Carola i la seva mare viuen de rellogades en una petita habitació del pis de la Sra. Marina que és qui s'encarrega de la nena quan la mare no hi és:

La senyora Marina tenia la mà llesta, era allò que en diuen peguissera. Quan menys t'ho esperaves senties una mica d'aire i plaf!, la seva mà ampla t'omplia la cara. [...] Els crits i els cops de la senyora Marina eren una realitat casolana, una cosa meua que no m'havia de fer cap mal. (*Ibid.*, 25,26)

Més endavant, quan ella té al voltant dels cinc anys, mare i filla tornen a viure a la porteria dels Pujades amb l'avi Milà i la Paula, la segona dona de l'avi. És aleshores que la mare de Carola desapareix de la seva vida de nit i per la finestra:

La meua mare hi és molt poc. Em cal perseguir-la per fer-me'n una imatge. La veig sempre d'esquena. Vestint-se, despullant-se, tancant la porta, saltant per la finestra, [...] Però per més que faig esforços no recordo res. Ni paraules, ni renys, (*Ibid.*, 30, 31)

L'avi i la seva dona cuiden de la nena. La dona de Salvador Milà, la Paula, és jove i lletja, no parla gaire i sap que l'avi és l'autoritat de la família. Ella no va mostrar mai cap simpatia ni per la seva fillastre ni per Carola: “però mai no va fer res per mortificar-me” (*Ibid.*, 19). Tanmateix, el vell Pujades, l'amo de la fàbrica i avi de la nena, en saber per la seva dona que Carola creix sense mare li paga com a dot els tres anys que passa “al pensionat per a noies pobres de l'elegant Col·legi del Bon Consell” (*Ibid.*, 33).

Així doncs, Maria Aurèlia Capmany ens ofereix la narració d'un personatge que creix sense referents femenins afectius que li marquin el camí, tal i com ho farien una mare o una àvia. Sense aquests lligams que atraparien Carola dins un passat ple d'històries que es repeteixen, l'escriptora és lliure de proporcionar al seu personatge els referents que més li convinguin per explicar-lo. Per tant, Carola no pot defugir d'ella mateixa, no pot atribuir-li al seu passat la responsabilitat del seu futur ja que no hi té cap lligam. En conseqüència, és ella qui haurà de triar:

Capmany aposta per convertir-nos a tots i totes, homes i dones, en subjectes lliures, capaços d'exercir la llibertat i la transcendència (Palau, 2008: 151)

No obstant això, la tria de Carola Milà quedarà restringida a una societat culturalment dissenyada per un món d'homes, una societat, la seva, en la què la valoració de la dona estarà estretament lligada a la seva utilitat. La senyora Marina era útil per cuidar de Carola, la Paula, tot i ser lletja, era una dona jove i útil per cuidar de la llar i mantenir el principi d'autoritat i les monges del Col·legi del Bon Consell seran útils per transmetre l'ideari femení de l'època. Així doncs, observem, per una banda, com Maria Aurèlia Capmany de manera encoberta ens apropa a l'existencialisme de Sartre que fa que Carola es pensi a si mateixa: “I a dins del llit, amb la finestra aclarida pel fanal de l'entrada vaig trobar-me pensant qui era jo, què hi havia al meu voltant que formés part de mi mateixa.” (Capmany, 1969: 53) i a la seva part més fosca

l'utilitarisme; d'una altra banda, el fet que Carola Milà esdevingui protagonista de la seva pròpia història no essent deutora de cap passat la fa ser subjecte literari:

No es tracta només d'un retret a la dominació del subjecte masculí, sinó d'evidenciar que les dones, segons Beauvoir i Capmany, no han estat mai un subjecte polític, ni tant sols un subjecte de la història, perquè sempre han estat considerades des de l'alteritat, una alteritat irreductible a tota historicitat." (Palau i Martínez, 2002:145)

Al mateix temps que Carola Milà esdevé subjecte literari apareix la necessitat de construir la seva identitat: "¿A qui podria desitjar assemblar-me? [...] ¿Com volia que fos jo?" (Capmany, 1969: 53-54). Va ser aleshores que descobreix el gran plaer de ser reconeguda pels altres: amb l'avi i la Paula és obedient, amb les monges és aplicada i aprèn ràpid. Aquestes actituds són les que esperen els altres d'ella i en aquest reconeixement dels altres apareix la imitació, si Carola aconsegueix ésser igual que els altres serà admesa com una igual entre els altres, és a dir, si vull pertànyer a un grup he d'imitar les actituds, les convencions, la manera de vestir, etc, d'aquest grup per tal de ser acceptada. Per tant, Carola actua com es pensa que ha d'actuar una nena en la seva societat i com diu Judith Butler, teòrica del feminisme més recent: "la repetició, i la incapacitat de repetir, produeixen un seguit d'actuacions (*performances*) que constitueixen i qüestionen la coherència d'aquest «jo»" (Butler, 2000: 119). De fet, el que ens proposa Capmany és, doncs, que la dona deixi de ser alteritat i es converteixi en subjecte de la seva història, ella ha de poder decidir i triar en llibertat el seu esdevenir. Ara bé, el primer pas que ha de fer la dona és assumir aquesta alteritat a la qual ha estat sotmesa al llarg del temps per poder rebel·lar-se contra l'ordre establert. Així doncs, tot seguit, observarem aquest procés.

Carola entre les monges vols ser com elles i actua com elles, va "adquirir ben aviat fama de soferta i virtuosa" (Capmany, 1969: 37), gairebé no menja, s'acostuma al fred, va "aconseguir aviat reputació de bona lectora" (*Ibid.*, 41), "No plorava mai" (*Ibid.*, 43) i sota la mirada atenta de la madre San Cristóbal empren la seva "cursa cap a la perfecció [...] la [seva] vocació de santa." (*Ibid.*, 44). És en aquest punt de la novel·la que podem observar el cas més evident d'imitació i de construcció del "jo", però, aquesta és una constant de Carola durant tota la narració: la construcció de la seva identitat per imitació que portada al límit fracassarà. Així és que, Carola construeix el seu "jo" imitant el comportament que veu en les monges, el reconeixement que rep per part d'elles l'anima a aconseguir la seva perfecció, que no és altra cosa que la imitació i

repetició del seu propi “jo”, ara bé, aquesta identitat que alhora és idèntica però diferent a l’altre està copiant una identitat que no existeix. Fixem-nos en un fet fonamental i és que en cap moment abans d’ingressar en el Bon Consell Carola Milà expressa el seu desig de ser monja i santa, sinó que és dins del Col·legi que apareix aquest voler ser, no per vocació sinó pel desig de reconeixement de les monges i de les mares de les nenes riques que admiren la seva bellesa i la seva manera de recitar. Per tant, aquesta identitat de nena santa està destinada al fracàs perquè com torna a explicar Judith Butler:

Si el «jo» només aconsegueix la semblança d’una identitat mitjançant una repetició d’ell mateix, llavors el jo sempre es veu desplaçat per la mateixa repetició que el sosté. (Butler, 2000: 119)

És a dir, el que proposa Judith Butler a grans trets és que el gènere és el resultat d’una repetició constant d’una ficció cultural¹⁵, una actuació (performance) que imita i repeteix un ideal que no és real sinó una construcció sociocultural. Així doncs, Carola Milà actua com una nena santa entre les monges per imitar la seva identitat que, en sí mateixa, és una ficció, no hi ha una identitat monja sinó una actuació d’aquesta identitat i la imitació exagerada d’aquesta ficció la durà al fracàs:

I jo no volia anar-me’n. Com altres tantes vegades a la meua vida m’arraparia fort a aquella sòlida companyia, així com els simis nou nats s’arrapen al pelatge càlid de la mare. Jo no volia anar-me’n i, com sempre, com ho aniria repetint cada vegada amb més lucidesa, preveia que seria rebutjada i per evitar-ho m’inclinava endavant en una caiguda vertiginosa, amb una donació de mi mateixa que era al mateix temps una pura comèdia. (Capmany, 1969: 45)

Carola fracassa perquè en el seu devenir santa com les monges, anuncia la mort d’una nena que està a punt de morir-se: “-No resem més, la Paulina és al cel.” (*Ibid.*, 49), amb tanta mala sort que encerta, de manera que, sobrepassa els atributs que corresponen a una identitat monja i, per tant, la fan fora del Col·legi del Bon Consell.

Així doncs, el que escriu Maria Aurèlia Capmany en *Feliçment, jo sóc una dona* el 1969 és un avenç de les teories feministes proposades per Judith Butler però mentre que ella teoritza i aprofundeix sobre el “ser lèsbic” i la sexualitat, Capmany ho fa literàriament amb la categoria dona i amb la pretensió de

¹⁵ MACBA, activitats, cursos i seminaris, 2007: *Judith Butler. Desfer el gènere. Identitat, sexualitat, secularisme*. [en línia] <<http://www.macba.cat/ca/judith-butler-desfer-el-genere-identitat-sexualitat-secularisme>> [última visita 5/4/2014]

Desfer-se de la «feminitat», entesa aquesta com la dona reduïda a les funcions biològiques reproductores, esposa i mare i reclosa en l'àmbit domèstic, el que ella anomena «retenir la persona humana de sexe femení en la seva genèrica funció de dona». I el que li sap més greu és que la dona «es refugii en aquest territori inventat pel mascle. (Palau, 2008 : 149)

I li sap greu perquè aquesta dona, esposa i mare, reclosa en l'àmbit domèstic o conventual no existeix, és una construcció d'una societat burgesa i masculista, la seva. Per tant, l'escriptora expulsa una i una altra vegada la seva protagonista de ficció, Carola, de la categoria configurada de dona. Vegem-ne més exemples.

Després de la seva estada al Col·legi Bon Consell torna a viure amb l'avi Milà i la Paula, obté la seva primera col·locació en una botiga de guants, coneix el seu primer amor del qual ja parlarem més endavant, rep les primeres pallisses de l'avi i el veu mort amb la Paula davant de casa seva fruit de la Barcelona convulsa de principis del segle XX i de la venjança. Així és que, amb catorze anys, embarassada, amb l'avi i la Paula morts i el seu amor afusellat va caminar tota la nit:

Potser va ser la llarga caminada que em va fer avortar.
La senyora Reinal em va recollir, com qui recull un gat de terrat ple d'esgarrinxades i malmès. (Capmany, 1969: 65)

Com ja he citat anteriorment, Capmany construeix el personatge de Francesca Bertolozzi de Reinal copiant una figura cabdal del feminisme català, Francesca Bonnemaison i Farrivals¹⁶. Així és que Maria Aurèlia converteix la senyora Paquita en un doble referent, d'una banda, és un referent per a les dones que al 1969 desconeixien el passat feminista català i, d'altra, és un referent per Carola Milà que durant sis anys viu i s'instrueix al seu costat. Va ser aleshores que aprèn a mentir: “Que fàcil era mentir. Com m'abandonava a les mans de la senyora Reinal que modelaven una dona nova.” (*Ibid.*, 97). De tal manera que, Carola torna a començar des de un “jo” fictici que imita

¹⁶ Francesca Bonnemaison (1872-1949) “sempre va estar al rovell de l'ou. Era filla única d'una família amb botiga a la Rambla de Barcelona, i quan es va casar ho va fer amb Narcís Verdaguier, advocat i polític cosí de mossèn Cinto. Era al Liceu quan van esclatar les bombes, i va viure sobre Els Quatre Gats on Picasso, Rusiñol i companyia hi feien tertúlies. 'Doña' Paquita Verdaguier hauria pogut dedicar-se a la llar i a participar en accions caritatives per apedaçar la misèria que patien els obrers al final del segle XIX i les primeres dècades del XX, però ella era, en paraules seves, una "dona forta". Forta i inquieta. I sense trencar res, sempre amiga de l'Església i defensant l'ordre i la família per sobre de tot, va fer una gran revolució per a les dones de Barcelona.” (en *Sàpiens*, 29 d'abril de 2013: *Francesca Bonnemaison*, [en línia] <<http://www.sapiens.cat/ca/notices/2013/04/francesca-bonnemaison-3399.php>> [última consulta 7-4-14]. Podeu completar la informació consultant en línia: <http://ca.wikipedia.org/wiki/Francesca_Bonnemaison_i_Farriols> [última consulta 7-4-14]

una identitat no real: “i no va deixar de ser mai model exacte per a mi.” (Capmany, 1969: 100). Aquesta imitació la torna a portar al fracàs ja que, en cap cas, ella no ha triat ser feminista i, altrament, ser feminista no és un “original”. Fixem-nos en el que ens diu Judith Butler:

El gènere és una mena d’imitació sense original; de fet, és una mena d’imitació que produeix la idea mateixa de l’original com a efecte i conseqüència de la imitació. És a dir, els efectes naturalitzadors dels gèneres heterosexuales es produeixen per mitjà d’estratègies imitatives; el que imiten és un ideal fantasmàtic de la identitat heterosexual, un ideal produït com a efecte de la imitació. (Butler, 2000: 122)

La senyora Reinal “no era ben bé una senyora” (Capmany, 1969: 106) però els seus pares havien fet una petita fortuna i la portaven al liceu perquè tothom l’observés. Finalment van arranjar el matrimoni amb el senyor Reinal que s’havia quedat sense pare i amb alguns deutes. A ella li va costar molt fer-se acceptar per la societat en la qual vivia el seu marit que era uns anys més petit que ella, però, finalment va trobar la manera: es va fer feminista “Una manera de fer-se la important, i ara resulta que és un privilegi ser rebut a casa seva...” (*Ibid.*, 108). Per tant, ser feminista és una construcció que la senyora Reinal naturalitza i que vol que Carola imiti amb un model que no existeix. Així doncs, la Paquita explica a Carola que:

Calia comptar amb la incapacitat sentimental dels homes, m’explicava, i si podia ser no caure mai en la seva fèrula. Ella havia cregut en l’amor en altres temps, però l’amor no existia, a canvi t’oferien la submissió i el fàstic. T’explicaven que no hi havia altre camí sinó casar-se.
-Però a tu t’ensenyaré a viure d’una altra manera, criatura estimada –em deia -. Tu seràs exemple per a totes. La teva puresa serà com una espasa. Res no et separarà de la teva missió. (*Ibid.*, 109)

Però, com ens havia avisat anteriorment Carola, la missió de la senyora Reinal fracassarà perquè ella s’enamora tossudament de l’Agustí Turull i la Paquita li deixa ben clar: “tu [Carola] no ets ningú si et desentens de nosaltres.” (*Ibid.*, 151). No obstant això, en el camí cap a la destrucció de la nova identitat Carola Milà descobreix el plaer de l’amistat amb Maria Albiol, una noia de vint-i-cinc anys vídua i amb dos fills que passa desapercebuda entre els homes perquè no és bonica i ja és vella. Però Maria Albiol mor i Carola es sent atrapada i sola dins una identitat que no li pertany ja que és una construcció feminista aliena. Tanmateix, és de la mà d’una altra dona, l’Anita, la criada de la senyora Reinal, que Carola endevina que ha de tornar a començar:

L’Anita tenia raó. [...] Una vella moralitat de la més pura ortodòxia afluïa als llavis de l’Anita: “Els amos són els amos, i els criats són els criats.” Jo havia entrat

per la porta falsa, i no m'havia revestit de l'uniforme, però ningú no havia oblidat qui era jo. [...] Ara al cap de cinc anys, no tenia ni un cèntim meu i en canvi l'Anita havia pogut estalviar tres mil pessetes de sous i cises. (Capmany, 1969: 153)

Carola Milà marxa de la casa de la senyora Reinal tal com va arribar i, per recomanació de l'Anita, entra a fer de minyona a casa de la família Sala. Però, ràpidament i una altra vegada de la mà d'una altra dona, Eugènia, escolta les paraules que provoquen en Carola un altre canvi:

-Seràs una vella d'aquí deu anys –em deia l'Eugènia- i tu ets de les que es casaran amb un desgraciat d'aquests i continuaràs frega que frega i tenint fills com una conilla.” (*Ibid.*, 157)

Fins ara hem observat totes les possibilitats que la societat burgesa que Capmany descriu en la novel·la ofereixen a la dona, d'una banda, la vida matrimonial (tipus burgès o tipus obrer), esposa, mare i cuidadora de la llar, d'una altra, l'abstinència dels homes via conventual o via feminista (és el que li proposa la Sra. Reinal a Carola). Per tant, si Carola Milà vol guanyar diners i tenir llibertat ha de triar un camí diferent, aquest camí és el que la condueix a ser prostituta a casa de la senyora Rosita. Tanmateix, “ser prostituta”, que no és més que l'afirmació d'una altra identitat, posa de manifest la incapacitat de la definició “dona” com a categoria, ja que, si dona és ser esposa, mare i cuidadora de la llar, “ser prostituta” no hi cap dins d'aquesta definició. Aleshores, ens hem de plantejar crear una nova categoria, la categoria prostituta, però, parafrasejant Judith Butler quan parla de la categoria lesbiana ens hem de preguntar: què tenen en comú les prostitutes?

Què tenen en comú les lesbianes? I qui resoldrà aquesta qüestió, i en nom de qui? Si declaro que sóc lesbiana, «surto de l'armari» només per produir-ne un de nou i diferent. El «tu» al qual em revelo [*I come out*] ara té accés a un espai d'opacitat diferent. En efecte, l'àmbit de l'opacitat simplement ha canviat: abans, tu no sabies si jo «sóc», però ara no saps què vol dir això, (Butler, 2000: 116)

De manera que, s'ha de parlar d'identitats col·lectives (Birulés, minut 10'39): les prostitutes; que no exclouen altres identitats i que podem anar construint, canviant i afegint de noves al llarg de la vida. Per això, Capmany no creu en la categoria “dona” com un fet lligat a la natura sinó a un “esdevenir dona” i passar de la immanència a la transcendència a través de la cultura (Palau, 2008).

Carola Milà descriu la vida de prostituta a casa de la senyora Rosita “avorrida i ordenada com tota vida conventual” (Capmany, 1969: 158) i de l’observació de les altres noies aprèn a no malgastar els diners que guanya per tal de no acabar com la Laura que “Bevia com una condemnada” (*Ibid.*, 159).

Així doncs, la mare, la Sra. Marina, la Paula, les monges, la Sra. Reinal, la Marta Albiol, l’Ana i en menor mesura l’Eugènia i les prostitutes de la Sra. Rosita conformen el ventall de dones que serveixen de referent per a la construcció de la identitat de Carola Milà, d’ara endavant, aquest paper el fan els homes que intenten fer de Carola una dona diferent.

6.2.1.2. Els referents masculins

El primer home que trobem en la novel·la és l’editor Cosme Tudurí. Ell li proposa l’escriptura del llibre que llegim ja que coneix la vida de Carola i “pensa que farà un bon negoci,” (*Ibid.*, 11). D’una banda, en Tudurí és un d’aquests personatges que tot i no ser un referent directe, és a dir, un personatge a imitar per Carola, intervé directament en la construcció de la seva identitat, atès que, amb la seva petició l’obliga a narrar-se i, per tant, a reconstruir la seva identitat. D’una altra, en Cosme és un personatge de l’època i es converteix en un referent per a nosaltres, els lectors i les lectores, que ens permet observar els canvis socials dels quals parlarem més endavant.

Cal advertir, però, que així com Carola vol assemblar-se i imitar conscientment o inconscientment les dones que apareixen al llarg de la seva vida, amb els homes passa tot el contrari, són ells els que volen, amb subtileza o sense, construir una dona que s’assembli al seu ideari femení i, per tal d’aconseguir-ho, utilitzen tota classe d’eines. Observem-ho a continuació:

El pare de Carola és el noi Pujades (el fill de l’amo de la fàbrica) “Tothom ho sabia, ningú no [li] va dir mai” (*Ibid.*, 18). El noi tenia 17 o 18 anys i la seva mare uns 16 quan l’empaitava pels racons i la va deixar embarassada, “l’avi Milà els atrapava. La meva mare en sortia amb una bona pallissa i l’obligació de ser obedient si no volia trobar-se al carrer per sempre més.” (*Ibid.*, 21). El noi Pujades mai va fer de pare ni se’l va castigar per la seva actuació. Més endavant, aquestes pallisses de l’avi es repetiran envers

Carola al descobrir que festeja amb en Feliu Tobias. Aquestes manifestacions d'autoritat perpetuen el referent masculí per excel·lència:

La dona és per tant l'enemiga, la temptadora.

Els homes han exagerat les facultats temptadores de la dona i la seva pròpia inclinació a la puresa, com més perversament demoníaca fos la dona que els temptava, menys culpables havien de considerar-se si queien en la temptació. [...]

Perquè el món es pogués mantenir en un ordre perfecte la dona hauria de tendir per pròpia voluntat a la doble categoria de Verge i de Mare. (Capmany, 1966 : 48)

L'avi Milà “Era un home vil i va tenir la mort que mereixia” (Capmany, 1969: 21). La Carola intuïa que ell, a la seva manera, l'estimava i tenia dipositada en ella grans esperances, però ella no se l'estima:

El que l'avi volia de mi era molt clar d'entendre: que no dirigís la paraula, que no em deixés emprendre per cap representat del sexe contrari. L'home era com una fera en la jungla, només animals del seu mateix pelatge podien atrevir-s'hi. Si no me'n podia passar, ell em trobaria un marit quan fos hora. Un marit que em deixaria ben guardada a casa, mentre ell compliria el ritual mantingut des de segles en el clan mascle. (*Ibid.*, 55)

Així és que, Carola veu el seu futur casada amb un d'aquells homes que venen a jugar a cartes amb l'avi Milà i el que intueix que fan els homes i les dones, és a dir, les relacions sexuals, no les associa a cap tipus de plaer sinó “a una prohibició a una sanció pública” (*Ibid.*, 56) ja que, com explica Capmany, “L'únic sistema que té l'home per a garantir la legitimitat de la seva herència és la virginitat de la dona i la seva reclusió” (Capmany, 1966: 30). Això és el que espera l'avi de la “dona Carola” i la seva eina per aconseguir-ho són les pallisses i la reclusió.

Tanmateix, Donya Teresa (l'àvia paterna de Carola) després del fracàs del Col·legi del Bon Consell col·loca a Carola com a dependenta de la botiga de guants, és en aquest moment que descobreix el seu primer amor: “un xicot prim de cabell llarg, de corbata ampla, d'ulls boniquíssims que em sotjava des de l'altre cantó de l'aparador ” (Capmany, 1969: 62); es diu Feliu Tobias. Amb ell experimenta les primeres relacions sexuals, apressades i sota la condemna d'una de les pallisses de l'avi. En Feliu Tobias se'ns presenta com un noi encantador ple d'entusiasme i políticament compromès, viu amb el seu avi que l'ha ensenyat a llegir i a no tenir ni por ni ràbia, “era, doncs, un home fet, si hagués viscut no hauria canviat gens, perquè no hauria gastat la seva generositat i la seva esperança.” (*Ibid.*, 80). Ara bé, hi ha petits detalls que ens adverteixen de la trampa d'aquest tipus d'home, en primer lloc, el fet de no canviar,

sabem que Capmany aposta per *l'esdevenir dona* i no *ser dona*, per tant, la igualtat entre dones i homes passa també per *l'esdevenir home* per tal d'anar integrant totes les noves vivències que construeixen les identitats; en segon lloc, en Tobies li diu que no es casaran mai “vull dir que no ens deixarem beneir ni pel capellà ni pel jutge.” (Capmany, 1969: 81) que no deixa de ser una imposició, subtil, però imposició i, per últim, la incapacitat de Tobies per observar en el cos de Carola les pallisses que rep del seu avi i que li fan dir que tot això son “manies” (*Ibid.*) seves.

Tot seguit, quan Carola Milà és recollida per la senyora Reinal, és el doctor Puig i Homs qui s'encarrega de la seva salut tan malmesa pel fred, la llarga caminada i l'avortament espontani que tan el metge com la senyora Reinal ignoren. Aquella atenció tan personalitzada i directa fins aconseguir la seva recuperació fa que Carola cregui que ella “era la seva obra” (*Ibid.*, 97), la del doctor Puig i Homs. Tanmateix, és durant l'estada a casa de la Paquita que Carola s'enamora per segona vegada. L'Agustí Turull té vint anys i és assidu a les tertúlies d'estiu que es fan sota els porxos del jardí de la casa del poble dels Reinal i, l'Agustí, s'ho fa venir per tal d'acabar assegut al costat de la Carola. Ella s'enamora de la seva bellesa i de la seva elegància però s'adona que la senyora Reinal el detesta, així és que, en un descuit, el noi, va iniciar

la batalla, però jo no podia adonar-me'n. Ben segur que ja tenia el propòsit de fer de mi una altra dona. L'amor ha vingut a trobar-me tan sovint armat de les seves virtuts pedagògiques! Jo no arribaria a entendre que l'Agustí Turull s'havia enamorat de mi perquè m'havia descobert diferent de totes les dones que coneixia i respectava i exercia el seu amor per fer de mi una persona nova cada cop més semblant a totes les dones que coneixia i respectava.” (*Ibid.*, 131)

I és en aquesta batalla per la coherència entre l'ideari de dona de Turull i la dona Carola a la qual estima que inicia les visites diàries a casa dels Reinal, mentre ells no hi són, per veure (que no tocar) a Carola. Aquesta nova manera d'estimar que ofereix Turull, sense cap mena de contacte físic (molt diferent de la d'en Tobies), deixa la Carola “assedegada i trista” (*Ibid.*, 134).

L'Agustí Turull desapareix, la Maria Albiols mor i l'Anita situa la Carola al seu lloc i tot torna a canviar. Ella es posa a fer de minyona i, tot seguit, esdevé prostituta:

La dona és, doncs, en si mateixa objecte útil per a obtenir la continuïtat de l'espècie i útil també per a obtenir el plaer. És evident, però, que cal que les funcions s'especifiquin. La garantia o l'ordre casolà, de l'honor de la casa i de la ciutat és la prostitució. (Capmany, 1966: 32)

Després de les primeres experiències amb el món de la prostitució amb en Cinto “que era fi i net i car, però, a més, sentimental” (Capmany, 1969: 157) i de viure a casa de la senyora Rosita arriba l’Esteve Plans “l’home amb qui conviuria més de trenta anys.” (*Ibid.*, 159). Tanmateix, és en Bieló, un home gran, client antic i assidu de la senyora Rosita qui recomana a l’Esteve Plans que es quedi amb la noia. En Bieló havia estat client de la Laura, però, ràpidament la reemplaça per Carola a la qual assimila la seva fisonomia i la vesteix amb vestits cars perquè com diu: “Quan et mirin vull que sàpiguen el preu que em costes.” (*Ibid.*, 161). Tot seguit, l’Esteve Plans es fa càrrec de Carola i comencen les trobades a l’hotel Granvia, però, l’Esteve, no en té prou i després de fer-la visitar per un metge li ofereix un pis amb una criada i una cuinera. Carola és feliç durant els dos anys que viu en aquell pis ja que disposa de moltes hores per a ella, per organitzar els seus horaris i fer el que vulgui mentre no surti del barri. L’Esteve apareix cada nit de dilluns a dijous i el cap de setmana desapareix a no ser que facin algun viatge. Sovint, després de sopar, recorren la zona d’espectacles:

L’Esteve va organitzar molt bé la meua vida, que havia de ser alhora escandalosa i secreta. Em vigilava, naturalment, però jo no vaig adonar-me’n. No m’havia passat pel magí enganyar-lo, després de la disponibilitat de ca la senyor Rosita, l’exclusiva de l’Esteve era un luxe, i m’havia avorrit tant submergida en la xerrameca de les noies, que el plaer de tancar la porta i deixar a l’altra banda la veu rondinaire de la Joana no tenia preu. (*Ibid.*, 166)

Per tant, Esteve Plans organitza a l’entorn de Carola un món idèntic i paral·lel al món acceptat i naturalitzat per la majoria de la societat però al marge d’aquesta, és a dir, aquella categoria de la que parlàvem més amunt que era diferent de la dona perquè no gaudia de les característiques d’esposa, mare i cuidadora de la llar: la prostitució; reproduceix o imita les característiques d’aquesta fins a naturalitzar-les: la dona cuida de la llar que proveeix l’home, la dona queda reclosa a casa, l’home posseeix els diners i decideix què fer-ne, l’home posseeix l’exclusivitat de la dona que ha triat, etc. Característiques que poc o res la diferencien de la dona que descriu Maria Aurèlia Capmany en la seva novel·la. Així és que al catalogar i posar nom a una categoria nova la passem pel sedàs de la categoria coneguda. Tal com explica Judith Butler quan parla de l’heterosexualització de les identitats gai i lesbiana:

És important reconèixer les maneres com reapareixen les normes heterosexuales a l’interior de les identitats gais per afirmar que les identitats gai i lesbiana no

solament estan en part estructurades pels marcs heterosexuals dominants, sinó que no estan per aquesta raó determinades per ells. [...] En certa manera, la presència de construccions i posicions heterosexuals de qualsevol mena en les identitats gai i lesbiana pressuposa que dins dels seus propis termes hi ha una repetició gai i lesbiana de l'heterosexualitat [*straightness*], una recapitulació d'heterosexualitat – que és ella mateixa una repetició i recapitulació del seu propi ideal-, un lloc en què tota mena de resignificació i repetició paròdica esdevé possible. (Butler, 2000: 125)

Per tant, la prostitució que exerceix Carola amb l'Esteve és una “resignificació i repetició paròdica” de la categoria dona que permet la seva acceptació i normalització alhora que margina l'altra prostitució. En conseqüència, ella ha d'actuar (*performance*) com a prostituta i com a dona, juga a ser-ho: “Dir que «jugo» [«play»] a ser lesbiana no vol dir que no ho sigui «realment», més aviat, com i on jugo a ser-ho és la manera com aquest «ésser» queda establert, instituït, distribuït i confirmat.” (*Ibid.*, 119). És per això que, quan la Carola actua com a prostituta i reconeix la seva insatisfacció davant les relacions sexuals perquè l'home sols desitja i es preocupa de resoldre les seves, que es reconeix a la prostitució una intel·ligència masculina:

-Exacte. Perquè l'home és esperit, esperit diferenciat, que vol dir persona.
-I la dona no és una persona?
-No! Per això accepta l'amor de qualsevol home, sense distingir. El desig que desperta en l'home, la fa sentir plenament satisfeta.
-Vol dir? Sap què penso jo, quan un home s'embala? Penso que li ha agafat la febre i que tant li serveixo jo com qualsevol altra per a calmar-lo. Satisfeta, de què, dic jo? Són les meves cuixes que li agraden, i jo què?
-És que vostè, amiga meva, té una intel·ligència masculina. [...]
-Així, per dedicar-se a la prostitució, cal una intel·ligència masculina?
-Qui en dubta?
(Capmany, 1969: 173)

Aquesta conversa és una de tantes que Carola manté amb el Doctor Subietas. Ella, per aprofitar la seva llibertat, acostuma a dinar tots els dissabtes a la taverna d'en Quim on cuinen menjar casolà, és aleshores que coneix el Doctor Subietas amb el qual comparteix l'àpat i la sobretaula. Ell està casat, és metge forense i coneix l'Esteve Plans, és lleig, alt i prim i va a dinar a la taverna “per alliberar-me de la meva vida decent” (*Ibid.*, 169), és a dir, per poder menjar, escoltar i parlar de coses que la seva vida d'home no li permet fer. Aquest personatge no intenta canviar ni exercir cap influència sobre Carola, però li dona llicència per parlar de la bellesa, del plaer, del desig, la gelosia, etc amb un home del seu temps. Tanmateix, en Subietas fa veure a Carola les trampes que l'Esteve li para per a controlar-la i exhibir-la, per exemple, la

instal·lació del telèfon en el pis i l'entrada al tenis del Futbol Club de Barcelona. A poc a poc, l'Esteve Plans la construeix a la seva manera, l'obliga a utilitzar bons perfums, la porta al Liceu on veu de lluny la seva promesa, la Matilde Rotllan; l'acostuma als seus atacs de gelosia, als seus cops: "una vegada vaig perdre dues dents" (Capmany, 1969: 185), i les seves trencadisses. Però, Carola es queda embarassada i tot torna a canviar:

Va tancar la porta amb estrèpit i es va estar una setmana sense venir. Quan va tornar [...] em va dir: -No et preocupis, tot està resolt. [...] Vaig córrer a desil·lusionar-lo, explicant-li que en el meu estat -anava pel quart més- un avort era perillós. A més, li vaig dir, volia un fill. Un fill d'ell precisament, ara que ens separaríem. (*Ibid.*, 188-189)

L'Esteve espia les visites a Carola i durant tot l'embaràs no li paga ni el pis ni li dona diners, ella tampoc vol que se'n faci càrrec. Malgrat tot, continuen els dinars dels dissabtes amb el Doctor Subietas a qui ella explica la transformació del seu cos:

No podia pensar en altra cosa sinó en tot allò que s'estava fent en mi. [...] Segons ella (la llevadora), va ser un part feliç. No vull saber com deuen ser els infeliços. M'havia proposat no cridar i, de sobte, vaig sentir uns crits horribles que resulta que els feia jo. Es feia clar quan vaig sentir que ja era lliure altre cop, que era jo mateixa qui respirava. (*Ibid.*, 191)

Tot i que ella viu l'embaràs com una colonització del cos i el part de la nena com un alliberament, el paper de mare la fa entrar de ple dret en la categoria dona. En conseqüència, l'Esteve Plans per tal de no perdre-la decideix casar-se amb ella. Carola passa a formar part de la família burgesa de l'Esteve i descobreix que ser acceptada per ells no és cap problema ja que no hi ha normes per formar-hi part i la puresa de tronc és pels nobles i "La família Plans constituïa no un arbre sinó un sotabosc espès," (*Ibid.*, 202). Una avia seductora, egoista i falsa governa el clan amb despotisme i menyspreu. És dins d'aquest clan familiar que Carola imita tots i cadascun dels hàbits de les dones de la casa: l'avorriments, parlar en castellà, fumar i patir insomni fet que li proporciona una cambra pròpia. L'Esteve li permet la cambra perquè, tot just, ha acabat una de les seves crisis amoroses amb Carola, mentre dura la crisi li exigeix que li digui que l'estima i

no n'hi havia prou encara, m'havia de procurar plaer, era ell qui m'havia de descobrir el plaer i jo l'havia de rebre amb esfereïment:

-Crida... crida... -em deia entre dents.

Algunes vegades, efectivament, el plaer venia, com reflectit de la meua comèdia. (*Ibid.*, 206)

Més tard, el 1936, la guerra proporciona a Carola un nou amor. Amb la marxa de la família Plans de Barcelona per la imminència de la guerra, deixen a Carola sola en mig d'una Barcelona convulsa. És aleshores que Benito Garrido entra a casa de Carola per tal d'ocupar-la i fer-ne un hospital de guerra, ella no hi posa resistència. Durant dos anys es veuen cinc vegades, entre permisos i ferides i, mentre dura, Carola s'adona que per primera vegada estima i viu:

Quan ell va desaparèixer, perquè mai no he arribat a saber la seva mort, vaig saber per primera vegada què significava la soledat, que no és altra cosa que el desacord absolut amb tot el que tens a l'abast. (*Ibid.*, 224)

La Carola estima el Benito com mai ho havia fet abans, ell és bo, lliure, combatiu. No obstant això, ella fa el que les dones fan durant la guerra, ocupar els llocs que els homes han deixat per anar al front i esperar. Carola espera el retorn del Benito fent d'infermera en l'hospital improvisat a casa seva. El que fa Benito amb Carola és recordar-li la seva essència sexual i Carola viu esperant que arribi Benito per tornar a sentir i saber que és viva. Així mateix ens ho transcriu Maria Aurèlia Capmany del llibre de Betty Friedan *La Mística de la feminitat*¹⁷: ««Hem fet de la dona una criatura essencialment sexual. És horrible per una dona esperar nit rera nit que el seu marit li doni la impressió que viu.»» (Capmany, 1966: 136).

Un cop acabada la guerra i amb la derrota al cor Carola torna amb l'Esteve perquè ell no pot viure sense ella. La fa buscar, la bufeteja, la perdona i la torna a instal·lar a casa. Tanmateix, l'aliança entre la Rossi (la seva filla) i l'Esteve fa més complicada la vida a Carola, però tot torna a canviar quan la filla s' enamora i Carola esdevé àrbitre entre pare i filla. Totes aquestes lluites familiars acaben per cansar-la i ella sols vol dormir i descansar. Es pren un munt de pastilles i es desperta a l'hospital. Així doncs, la seva vida al costat de l'Esteve es converteix dia darrere dia en una mort en vida. És per això que el "22 de setembre de 1951" (Capmany, 1969: 257) Carola agafa les seves joies i dos mil pessetes de l'americana de l'Esteve i marxa a París per tornar a començar. Amb els diners i les joies obre una petita taverna a l'estil de la d'en Quim i coneix Adrien, un jove que viu arrupit al seu costat ben bé dos anys i es fa imprescindible. Però Adrien és fràgil i es suïcida. El que Carola sent per ell és una gran tendresa:

¹⁷ Friedan, Betty, 1965: *La mística de la feminitat*, edicions 62, Barcelona

Però Adrièn m'estimava amb un amor tan exigent que jo el sentia com una amenaça, o almenys com un pes que jo no era capaç de suportar. Quan tractava d'allunyar-lo, dient-li que la vida d'un home jove ha de transcórrer entre gent jove, ell em contestava: -I com et penses que és la gent jove? (Capmany 1969: 265)

6.2.2. Els canvis d'identitat

En aquest apartat ens aproparem a dos punts principals de la construcció de la identitat a través del cos, d'una banda, els constants canvis de nom de Carola i el seu significat i, d'una altra, el tractament del cos com una construcció sociocultural. Malgrat la distància temporal de la novel·la, aquesta ens pot servir com a base i palanca per entendre les noves teories que han anat sorgint sobre el simbolisme i la identitat del cos. Ara bé, tot i la relació de les teories feministes sobre el cos i el seu determinisme com a ens sexual, a causa de l'espai que ens ha d'ocupar aquest treball, deixarem apuntades unes línies que es podrien desenvolupar en treballs posteriors. Cal insistir, però, que Maria Aurèlia Capmany ens torna a sorprendre quan ens mostra la utilització del cos com a eina simbòlica i l'integra, dins dels paràmetres culturals de l'època, a la novel·la.

D'una banda, una de les característiques principals de Carola Milà és que cada vegada que la seva vida fa un gir inesperat que la fa començar de nou ho explicita amb un canvi de nom que revesteix i omple amb una nova identitat, de tal manera que, cada nom nou adoptat li permet trencar amb el passat. Així doncs, Carola Milà és el seu nom autèntic que apareix en moments claus de la seva vida, per exemple, serà el seu nom des del seu naixement fins a la mort de Salvador Milà i de la Paula, més endavant, al casar-se amb l'Esteve Plans el torna a recuperar i, quan, ja gran, s'instal·la definitivament a Mallorca i escriu les seves memòries se'ns presenta amb el seu nom autèntic, Carola Milà. Ara bé, en el moment que ella vol escenificar el canvi del que parlàvem més amunt, el nou nom es transforma en una eina essencial per identificar la nova Carola, per exemple, es converteix en Carmina Torres al ser recollida per la senyora Reinal que la fa batejar amb el nom de Carmina Francesca, Mercè, Teodora Torres Bertolozzi perquè la Paquita diu que portar un sol cognom es fa estrany i al afegir-li el seu, de cognom, justifica la seva possessió envers ella: “-,així seràs més meva” (*Ibid.*, 123). Més endavant, quan Carmina Torres marxa de la casa dels Reinal per començar una nova vida fent de minyona a casa de la senyora Sala es converteix en Llorença Torres,

nom que conserva mentre fa de prostituta, fins que, l'Esteve Plans, decideix casar-se amb ella, aleshores, recupera el seu nom, Carola Milà, al qual el mossèn Combalaia afegeix un altre cognom: Milà. Finalment, marxa a París: “vaig decidir ordenar de nou la meua vida i esborrar definitivament el meu passat. El mig segle havia liquidat les seves esperances i jo liquidaria també la Carola Milà.” (Capmany, 1969: 262) allà adopta el nom de Judith Nagy natural d'Hongria que és la seva identitat fins el 1968, any que s'instal·la a Mallorca.

Tal com hem pogut observar Carola juga a ser una altra diferent, per tant, podem dir que Carola és la suma de tots aquests diferents *jo* que crea al llarg de la seva vida. El nom passa a ser un tret distintiu que construeix una identitat, com avui dia ho podria ser la manera de pentinar-se, de vestir, de tatuar-se, etc. Canviar de nom és una manera primerenca de transformar el cos sense tocar-lo, però, estaria en la línia del que J. Planella¹⁸ descriu: “El cuerpo no está finalizado y todos podemos añadir nuestra propia marca, nuestro propio signo de identidad. [...] Hablar de marcar, dibujar, anillar, ampliar, quemar la piel o el cuerpo, significa hacer referencia a la dimensión simbólica de estos actos.” (Planella, 2005: 194-195). Així doncs, Carola Milà fa ús d'aquest caràcter simbòlic del nom per tal de visualitzar la dificultat de catalogació de la dona com a subjecte col·lectiu.

D'una altra banda, en el transcurs de la lectura d'aquesta novel·la podem anar descobrint com el tractament del cos de Carola no és un fet natural sinó que aquest està vinculat al fet social i cultural en el qual està immers. Per exemple, en el món tancat de l'avi Milà el cos de la dona és un mal que cal apallissar de tant en tant i recloure'l dins de la llar per mostrar-li el camí correcte, en canvi, en l'escola del Bon Consell el cos és ensinistrat per aguantar el fred, la gana i les rentades de cabell amb aiguarràs, Carola aprèn a desmaiar-se i entén que ha de defensar el seu cos i conservar-lo pur: “Sabíem que ens havíem de defensar, però no sabíem ben bé de què.” (Capmany, 1969: 40). Tal com diu en el seu treball Martínez citant a McNay¹⁹:

No sólo el género es la diferencia más fundamental entre los cuerpos, sino que el poder no es equitativo respecto a los cuerpos femeninos y masculinos: la dominación patriarcal del cuerpo de la mujer. (Martínez, 2004: 133)

¹⁸ Jordi Planella: Llicenciat en Pedagogia Sistemàtica, Doctor en Pedagogia per la Universitat de Barcelona i Catedràtic de Pedagogia Social per la Universitat Oberta de Catalunya.

¹⁹ McNay, L., 1992: *Foucault and Feminism: Power, Gender and the Self*. Cambridge, Polity Press

Més endavant, Carola descobreix l'existència del seu propi cos quan per primera vegada es banya nua a casa de la senyora Pujades i té les primeres relacions sexuals amb en Feliu Tobies:

Era la tercera vegada que feien l'amor i ja no tenien por de fer-se mal, ni de no saber-ne. Coneixien ja el plaer de l'altre i l'endevinaven tot just iniciada la carícia. Aquell mateix fred de les mans que els feia estremir era un plaer." (Capmany, 1969: 85)

Tanmateix, és molt diferent al tractament del cos que es mostra en les relacions amb l'Agustí Turull quan li diu que l'estima tot besant-li la mà:

Jo m'hauria deixat caure als seus braços, el pes del meu amor era segur, però ell va retenir fermament la meua mà en les seves i em va conduir al divan i em va fer seure al seu costat a una convenient distància. (*Ibid.*, 129)

Després, quan Carola entra a treballar de prostituta a casa de la senyora Rosita, en Bieló, el client que abans era de la Laura i ara és de Carola, li paga el seu nou aspecte

tan semblant a la mateixa Laura. M'havia fet tallar el cabell, curt per sobre els lòbuls de les orelles i una punxa finíssima al clatell. Les celles depilades feien un arc traçat amb llapis, i un blau tènue feia ombra a les parpelles. El vestit era marró clar amb *paillet* daurat i la faldilla era més curta que la cadena. (*Ibid.*, 161)

Com diu Martínez en el seu treball, el cos en les societats tradicionals era considerat un aspecte de la naturalesa en el que en comptades ocasions l'home intervenia, però, en l'actualitat, els nous coneixements especialitzats participen en la invasió d'aquest cos. "El cuerpo, al igual que el yo, pasa a ser un lugar de interacción, apropiación y reapropiación." (Martínez, 2004: 142). Tot seguit, l'Esteve Plans s'apropia del cos de Carola i l'ensenya a vestir-se de marca i a perfumar-se amb bons perfums, l'adorna amb joies i l'exhibeix.

Fins i tot, Carola s'atreveix a teoritzar sobre el cos amb el doctor Subietas:

Tot el que passa en el teu cos, tant si et fan mal com si et fan una carícia, no t'ho han d'enviar a dir. Ho saps. Queda en el teu cos encara que l'altra gent no ho noti. I tu ets el teu cos. (Capmany, 1969: 171)

Així doncs, podem entreveure com Maria Aurèlia Capmany crea un entramat complex dins la novel·la entre Carola, el seu cos i la seva identitat, que sobrepassa les pretensions d'aquest treball. No podem oblidar en cap moment que Capmany abans que escriptora va ser filòsofa i que aquest fet traspua en cadascuna de les seves Caroles.

6.3. La transformació social de la dona en la novel·la

En el transcurs de la lectura de la novel·la *Feliçment, jo sóc una dona* observem amb facilitat que se'ns descriuen dues societats, la primera, és la que es mou al 1968 a Mallorca i, la segona, és la que transcorre al llarg de la vida de Carola. En conseqüència, l'escriptora ens dóna la possibilitat de comparar l'evolució d'aquests canvis (si n'hi ha), fet que ens porta a preguntar-nos: en aquest mig segle, ha canviat la situació de la dona? Han canviat les dones? I el homes?

D'una banda, els homes del 1968 estan representats pel l'editor Cosme Tudurí que intervé durant la novel·la en quatre ocasions, tres d'elles són visites a la casa de Carola (una d'elles acompanyat d'un jove) i una és a través d'una carta²⁰. Ell és qui comença i tanca el relat i és a través de les seves converses que descobrirem que el que estem llegint no és el relat que l'editor rep sinó una novel·la diferent.

En Cosme demana a la Carola que escrigui les seves memòries perquè sap que el fet d'haver estat prostituta afegeix un punt obscè al relat i sap que farà un bon negoci. Degut a la seva condició de dona prostituta fa que ell predetermini la seva incapacitat cultural i, per això, adopta una actitud paternalista:

-Carola, m'has d'escriure les teves memòries. Fes-t'ho com vulguis, sents? Nosaltres te les endreçarem. No t'has de preocupar per res.
En Tudurí està convençut que jo sóc analfabeta (Capmany, 1969: 12)

És més, en Cosme ens regala una petita joia d'un clar menyspreu sobre la capacitat intel·lectual de la dona:

Les dones no raoneu amb lògica, això ja és sabut, però aquí hi ha la base del vostre encant. No hi fa res que et facis un embolic de dates i atribueixis el Palau de la Música Catalana a en Gaudí, o la *Batalla de reines* a en Segarra. Però sobretot no et facis l'erudita. (*Ibid.*, 15)

Per tant, si un editor al que se li pot reconèixer un cert bagatge sociocultural i intel·lectual s'expressa d'aquesta manera envers les dones, quins canvis podem esperar que s'hagin produït en la seva societat envers la dona? Ja ho diu Fina Birulés que tot i saber que el que som no ens bé donat per naturalesa sinó que és una construcció social i

²⁰ En Cosme Tudurí apareix en : 1) p 11-15, 2) p 197-200, 3) p 230-231 i 4) p 270

cultural això no vol dir que sigui una construcció arbitrària ni fàcilment modificable, allò construït socialment és gairebé tan o més difícil de modificar com ho és allò que ens ve donat per naturalesa (La identitat, 2012: 12') (pensem en la facilitat de canviar quirúrgicament el nostre cos).

Més endavant, en Tudurí torna a visitar a Carola, aquesta vegada acompanyat amb un jove escriptor. Després de fer una primera lectura de tot el que ha escrit li diu que ell creia que seria un relat més obscè: "No hi poses gens d'aquell condiment tèrbol i pecaminós que és l'*it* de les històries d'amor." (Capmany, 1969: 197). Tanmateix, el jove escriptor inicia una discussió amb Carola sobre l'amor i el mal físic que produeix, l'escriptor parla metafòricament, en canvi, Carola parla literalment. Cal insistir, però, que en el transcurs de la conversa han transformat les memòries de Carola en una història d'amor obscena. En la següent intervenció d'en Cosme, aquesta vegada per carta, explica a la Carola la decisió d'editar les memòries com si fos una novel·la i li torna a demanar que inclogui més obscenitats a la qual cosa ella respon: "Pel que em dius de les obscenitats podries incloure, de tant en tant, un fragment de *The Mystic Rose* o un tros de Crébillon, et deixo fer la tria." (*Ibid.*, 230). Per tant, cada vegada tenim més clar quin tipus de relat s'espera d'una dona i, també, quin tipus de relat llegeix l'home del seu temps. Abans de publicar la novel·la en Tudurí torna a casa de Carola per tal que ella la revisi, a la qual cosa ella torna a respondre irònicament: "com vol que corregeixi si no sé ortografia" (*Ibid.*, 270).

Així doncs, mentre que Carola ha escrit una altre relat diferent del que li demanava l'editor, aquest s'ha mantingut en unes demandes constants i inalterables que retraten l'home dels seu temps.

D'una altra banda, si comparem en Cosme Tudurí amb els homes que transcorren i construeixen la identitat de Carola al llarg de la seva vida, observem com aquest no es diferencia molt de tots ells. Però tampoc es diferencien les dones, per això, quan Carola li demana a Adrien que se'n vagi amb gent jove ell li respon:

Les dones joves que tinc a l'abast o saben tan poc de viure com jo o són unes dones tan velles com la meua mare, disposades a enviar-te a la guerra perquè els demostris la teua virilitat, mentre elles es queden a recer fent confitura de poma. Tu ets diferent, tu ets un animal desprietat i salvatge, sense instint de possessió, per fortuna. (*Ibid.*, 265)

I quan veu per última vegada a la seva filla Rossy per posar-se d'acord amb l'herència de l'Esteve a causa de la seva mort, les dues dones ens regalen una conversa que sembla totalment intranscendent:

No sé com es va parlar de fills, i jo li vaig dir amatent:
-Per què no et fas mirar per un especialista, a vegades...
-No diguis bestieses – va dir
-Perdona... però es que jo em pensava que en volies tenir.
-Déu no ho ha volgut –va dir secament. (Capmany, 1969: 269)

La jove Rossy amb la seva resposta torna la dona el seu origen natural que no permet cap mena d'intervenció humana i accepta el seu destí dissenyat per un Déu fet home.

Per tant, podem concloure que Maria Aurèlia Capmany ens està dient que els homes i les dones de 1968 no es diferencien tant del homes i les dones de 1899, malgrat els intents de les primeres feministes, malgrat la República i la Guerra Civil o per culpa d'aquestes circumstàncies històriques, la dona encara no és lliure per triar el seu propi destí, perquè per canviar una societat caldrà canviar cadascun del individus que la construeixen.

7. Conclusions

En primer lloc, podem constatar que *Feliçment, jo sóc una dona* representa un punt d'inflexió en l'obra de Maria Aurèlia Capmany ja que, d'una banda, és el recull de tota la seva experiència d'una anàlisi profunda sobre la dona en la seva societat i, d'una altra, representa el testimoni de la necessitat d'una narració pròpia que la dona torna a reclamar després d'un temps de silenci.

En segon lloc, cal recordar que la novel·la de Capmany no ens imposa cap model femení lluitador, revolucionari, capdavanter, etc. sinó que ens convida a la reflexió constant sobre la nostra identitat i com aquesta es veu influenciada i construïda pels referents que ens proporciona la societat en la qual vivim. Carola es converteix en subjecte de la seva narració i ens empeny a una constant reflexió sobre el *jo*, sobre la construcció de la identitat femenina i la seva naturalesa. La protagonista de la novel·la, lliure d'un passat que la pot determinar, es reconstrueix tantes vegades com faci falta per continuar endavant, i, així, demostrar que dins d'una mateixa persona hi caben

moltes identitats. Aquesta identitat que es presenta múltiple i canviant es veu reforçada per la inclusió del cos com a element constructiu, fet que observem en Carola a través del canvi de nom i fisonomia, cosa que ens permet parlar de Capmany com a precursora de les teories del cos desenvolupades recentment.

En tercer lloc, establim que amb el personatge principal de la novel·la l'escriptora desmunta la definició de dona com a categoria: col·lectiu inalterable i natural; i ens proporciona la possibilitat de canviar, créixer i "esdevenir dona", per tal de ser tan feliç com la Carola Milà. En conseqüència, la impossibilitat de categoritzar la dona sota les mateixes característiques de mare, esposa i vetlladora de la llar ens fa repensar l'existència de la pròpia categoria, fet que ens permet fer una lectura d'actualitat enllaçant l'obra de Capmany amb les teories més recents del feminisme actual que, com Judith Butler, es qüestionen les categories lèsbica i gai.

En darrer lloc, hem observat la magistral unió entre forma i fons que aconsegueix atrapar l'atenció del lector i lectora a través del seu joc irònic. Maria Aurèlia Capmany ens presenta la seva obra com una novel·la picaresca i ens proposa la lectura de les memòries d'una dona, ara bé, el que trobem en la novel·la és tota una altra cosa, és el retrat d'una societat a través del relat d'una protagonista femenina que ens permet reflexionar sobre la construcció de la identitat tot desgranant les teories feministes de Capmany matisades per la seva visió filosòfica. De manera que ens trobem davant d'un text senzill però immens i profund.

Així doncs, en iniciar aquest treball ens havíem proposat demostrar que Maria Aurèlia Capmany escriu una novel·la que tot i ser deutora del seu temps i les seves circumstàncies és d'una gran actualitat. Per tant, el treball que presento ofereix la possibilitat d'una nova lectura de *Feliçment, jo sóc una dona* que no s'havia realitzat fins ara i que ens permet redescobrir la novel·la a la llum de les darreres teories feministes.

8. Bibliografia:

Font principal:

CAPMANY, Maria Aurèlia (1969): *Feliçment, jo sóc una dona*, Barcelona, Editorial Nova Terra.

Teories feministes actuals:

BUTLER, Judith (2007): *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona, ed. Paidós.

BUTLER, Judith (2000): “Imitació i insubordinació de gènere” a *El gai saber. Introducció als estudis gais i lèsbics*, Josep-Anton Fernández (ed.), Barcelona, Llibres de l'Índex, 113-135

CLÈMENT, Catherine i KRISTEVA, Júlia (2000): *Lo femenino y lo sagrado*, Madrid, ed. Càtedra.

MURARO, Luisa (1994): *El orden simbólico de la madre*, Madrid, ed. Horas y Horas.

Assaig i teoria sobre Maria Aurèlia Capmany:

JULIÀ CAPDEVILA, Lluïsa (2007): *Tradicció i orfenesa*, Palma de Mallorca, ed. Lleonar Muntaner.

PALAU VERGÉS, Montserrat (2008): *Maria Aurèlia Capmany. Escriure la vida en femení*, Tarragona, Arola Editors.

PALAU, Montserrat i Martínez GILI, Raül-David (2002): *Maria Aurèlia Capmany: l'afirmació en la paraula* Valls, Cossetània edicions.

PONS, Agustí (2000): *Maria Aurèlia Capmany. L'època d'una dona*, Barcelona, editorial Columna.

ROIG, Montserrat (1986): *Maria Aurèlia Capmany en els seus millors escrits*, Barcelona, Miquel Arimany.

Contextualització teòrica i sociocultural:

CHARLON, Anne (1990): *La condició de la dona en la narrativa femenina catalana (1900-1983)*, Barcelona, Edicions 62.

CHARLON, Anne (1987): “El feminisme en la narrativa catalana contemporània” en *L’Aiguadolç revista de literatura*, núm. 4: 9-30.

JULIÀ CAPDEVILA, Lluïsa (2013): *L’altra tradició: les escriptores catalanes del segle XX*, Barcelona, Eureka Media SL.

LE BRETON, David (2002): *Antropología del cuerpo y modernidad*, Nueva edición, Argentina.

MARTÍNEZ BARREIRO, Anna (2004) : *La construcción social del cuerpo en las sociedades contemporáneas*, Papers 74: 127-152.

NASH, Mary (2013): *El moviment feminista a Catalunya: acció i pensament*, Barcelona, Eureka Media SL.

PLANELLA, Jordi (2003): *Pedagogía y hermenéutica del cuerpo simbólico*, Revista de educació 336: 189-201.

ROIG, Montserrat: “La construcció d’un ésser independent”, a AA.DD., *Maria Aurèlia Capmany, en els seus millors escrits*, 1986: 123-124, editorial Miquel Arimany, volum 14 d’ *Els dies i les hores*.

SEGARRA, Marta (2013): *Gènere, cos i sexualitat en els estudis literaris i culturals*, Barcelona, Eureka Media SL.

Un lloc entre els vius (1992), Partit dels socialistes de Catalunya, Barcelona.

WOOLF, Virginia (1994): *Orlando*, Badalona, Sapiens publicacions, S.L.

Les altres escriptores i la seva mirada:

MARÇAL, Maria -Mercè (2004): *Sota el signe del drac*, edició i pròleg de Mercè Ibarz, Barcelona, ed. Proa.

ROIG, Montserrat (2010): *Digues que m’estimes encara que sigui mentida*, Barcelona, Edicions 62.

Maria Aurèlia Capmany fonts documental:

- CAPMANY, MARIA Aurèlia (1966): *La dona a Catalunya. Consciència i situació*, Barcelona, Edicions 62.
- CAPMANY, Maria Aurèlia (1991): *Quim/Quima*, Barcelona, Editorial Planeta.
- CAPMANY, Maria Aurèlia (1982): *Lo color més blau*, Barcelona, Editorial Planeta.
- CAPMANY, Maria Aurèlia (1990): *Aquelles dames d'altres temps*, Barcelona, Editorial Planeta.
- CAPMANY, Maria Aurèlia i ARTÍS-GENER, Avel·lí (1979): *Dona, doneta, donota*, Barcelona, Editorial Hispano Americana, S.A. (EDHASA).
- CAPMANY, Maria Aurèlia (1971): *Cartes impertinents de dona a dona*, Palma de Mallorca, Editorial Moll.
- CAPMANY, Maria Aurèlia (1968): *Dolça Catalunya*, “Els catalans: La dona catalana”, Llegat Vidal-Capmany, Fascicle N° 48, ed. Mateu, Barcelona.
- CAPMANY, Maria Aurèlia (1978): *El feminisme, ara*, dins de *Dona i societat a la Catalunya actual*, juntament amb Magda Oranich, Anna Batllebó, Maria Rosa Prats, i Isabel Clara SIMÓ, Barcelona, Edicions 62, 7-28.
- Obra completa 6 (1997): *Maria Aurèlia Capmany. Memòria*, a cura de Guillem-Jordi Graells, Barcelona, Columna.

Enregistraments de vídeo:

- Amb Filosofia*, “La identitat” (2012) [enregistrament de vídeo], Barcelona, Televisió de Catalunya SA, Lluís Cuevas (dir. executiu) (30,27 min.) Amb la participació de Fina Birulés, professora de Filosofia a la Universitat de Barcelona; Sami Naïr, polític i filòsof, professor de Ciències Polítiques a la Universitat París-VIII; Juan Marsé, escriptor; Xavier Rubert de Ventós, catedràtic d'Estètica a la Facultat d'Arquitectura de la Universitat Politècnica de Catalunya i escriptor, i Jean-Claude Carrière, escriptor i guionista. [en línia] <<http://www.tv3.cat/videos/4362390/La-identitat>> [última consulta 14-5-14]
- Amb Filosofia*, “La memòria” (2012) [enregistrament de vídeo], Barcelona, Televisió de Catalunya SA, Lluís Cuevas (dir. executiu) (29,59 min.). Amb la participació de Fina Birulés, professora de Filosofia a la Universitat de Barcelona; Ferran Sáez, doctor en Filosofia i director del Centre d'Estudis de Temes Contemporanis; Ignacio Morgado, catedràtic de Psicobiologia de l'Institut de Neurociència de la Universitat Autònoma de Barcelona i Jean-Claude Carrière, escriptor i guionista. [en línia]

<<http://www.tv3.cat/videos/4292351/La-memoria>> [última consulta 14-5-14]