

Quaderns de la Càtedra Josep Anton Baixeras

ESCRITORES DEL SIGLO XXI

ESCRITORES DEL SIGLE XXI

Coordinació de
Montserrat Palau



Tarragona, 2026

PUBLICACIONS DE LA UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

Av. Catalunya, 35 - 43002 Tarragona

Tel. 977 558 474 · publicacions@urv.cat

www.publicacions.urv.cat



1a edició: octubre de 2026

ISBN (paper): 978-84-1365-286-3

ISBN (PDF): 978-84-1365-287-0

DOI: 10.17345/9788413652870

Dipòsit legal: T 1178-2026



Cita el llibre.



Consulta el llibre a la nostra web.



Llibre sota una llicència Creative Commons BY-NC-SA.

Publicacions de la Universitat Rovira i Virgili és membre de la Unión de Editoriales Universitarias Españolas i de la Xarxa Vives, fet que garanteix la difusió i comercialització de les seves publicacions a nivell nacional i internacional.

CONTINGUTS

PRESENTACIÓ.	7
<i>Montserrat Palau Vergés</i>	
La contribució de les dones al patrimoni literari català: (vora sis) segles de tradició amb projecció de futur	13
<i>Maria Lacueva Lorenz</i>	
Per a una història de les poetes catalanes del segle XXI.	43
<i>Meritxell Matas Revilla</i>	
Autoria femenina i feminismes al teatre català del segle XXI.	61
<i>Adriana Nicolau Jiménez</i>	
Recerca i crisi identitàries en les escriptores catalanes del segle XXI. ...	87
<i>Laura Fabregat Aguiló</i>	
La narrativa de Mònica Batet: cinc constants.	113
<i>Lurdes Malgrat Escarp</i>	
El que és personal és polític: dues autobiografies gràfiques de Roser Capdevila i Pilarín Bayés	137
<i>Eduard Baile López</i>	

PRESENTACIÓ

Montserrat Palau Vergés
Universitat Rovira i Virgili

L'octubre de 2015 van tenir lloc les primeres jornades de l'acabada de crear Càtedra Josep Anton Baixeras de Patrimoni Literari Català, gràcies al conveni entre la Fundació Privada Mútua Catalana i la Universitat Rovira i Virgili. Una col·laboració fecunda en un temps en què les humanitats van de baixa per diferents motius. I una col·laboració també productiva perquè l'octubre del 2026 vam celebrar una dècada de jornades anuals. I, en aquest cas, just acabant el primer terç del segle XXI, en lloc de girar la vista enrere i mirar el passat, vam voler aturar-nos en el present i l'actualitat literària, encara si volem en construcció però ja amb moltes veus i obres consolidades. Així, doncs, el dia 22 d'octubre de 2025, al Campus Catalunya de la URV va tenir lloc la jornada «Escriptores del segle XXI», que fou inaugurada oficialment pel degà de la Facultat de Lletres, Antoni Nomdedeu; el director del Departament de Filologia Catalana, Emili Samper, i jo mateixa com a directora de la Càtedra.

En aquesta jornada vam voler incidir en un aspecte concret: el de les escriptores actuals, i d'aquí el plantejament i les intervencions de la Jornada —que ara teniu ampliada i explicada en els articles d'aquest Quadern— d'apostar per les creadores que s'han donat a conèixer en les darreres dècades i fer-les visibles, i analitzar les seves aportacions des de diferents òptiques i gèneres.

La Càtedra Josep Anton Baixeras de Patrimoni Literari Català i, també, el grup de recerca del Departament de Filologia Catalana de la Universitat Rovira i Virgili —Grup de Recerca Identitats en la Literatura Català (GRILC)— es van adherir al projecte europeu Erasmus+ Women's Legacy (el Llegat de les Dones), que vol recuperar els sabers i les aportacions femenines en els diferents camps del coneixement i, sobretot, incorporar-les a l'educació secundària dels diversos països que hi formen part. Us convi-

do a visitar el seu web, que ofereix, de forma gratuïta, tot un seguit d'informacions i recursos. Esmento el projecte Women's Legacy, ben actiu, perquè justament la ponència inaugural va anar a càrrec de Maria Lacueva Lorenz, una de les fundadores i impulsors d'aquest projecte internacional i, en concret, de l'àmbit de la literatura catalana.

Maria Lacueva, emparant-se amb xifres contundents i fent un repàs de la història literària, argumenta com, a pesar de la demostració de producció literària per part de les dones durant segles i les nombroses iniciatives des de finals del segle xx, encara hi ha molta recerca pendent pel que fa a les autores i, a més, aquestes investigacions, com d'altres des de la perspectiva de gènere, no s'acaben de normalitzar en el món acadèmic, la qual cosa «nodreix una criptogínia sistèmica». L'article de Maria Lacueva, «La contribució de les dones al patrimoni literari català: (vora sis) segles de tradició amb projecció de futur», mostra les divergències entre les històries literàries i els cànons que perpetuen models i no inclouen la recuperació d'autores, i per això advoca per fer un exercici de *fotogínia*, en el sentit, tal com l'ha definit Begonya Pozo —també coinventora del terme *criptogínia*—, d'il·luminar i fer visibles les aportacions de les dones que han estat ocultades i menystingudes al llarg de tots els temps. Maria Lacueva aporta dades indestruïbles pel que fa a l'aspecte quantitatiu de la presència de les escriptores i remarca la necessitat de traçar les genealogies femenines, les mares literàries, i d'integrar una mirada més ajustada a la realitat que ens permeti reformular la història literària o la història cultural dels Països Catalans.

Si el primer text ens permet situar-nos en la història literària fins a arribar al present, a partir d'aquí, la resta, que ratifiquen també aquests postulats, ens ofereixen un retrat, en aquest cas una «fotogínia» o diverses, per situar les autores catalanes d'aquest segle i les seves obres en els diferents aspectes o gèneres creatius, com la poesia, la narrativa, el teatre i també el còmic i/o la novel·la gràfica. I també ens permet comprovar com encara escriptors i escriptores ocupen espais literaris o socials asimètrics.

Els diferents articles acaben de completar i desenvolupar les afirmacions de Maria Lacueva perquè, parlant de poesia, la contribució de Meritxell Matas Revilla, amb el títol «Per a una història de les poetes catalanes del segle XXI», demostra que hi ha la possibilitat de començar ja a bastir una història poètica amb noms i obres consolidats, però també apunta que encara que «es pugui percebre certa paritat, les poetes encara estan lluny d'ocupar l'espai públic de la mateixa manera que els seus col·legues

homes». Segons Matas, una sèrie de factors hi incideixen, com el llast històric o la manca de consideració, en què —tornem com abans amb xifres clares— les poetes només ocupen un terç en els balanços poètics anuals. Tot i aquestes traves, Matas analitza les influències i relacions entre poesia actual i estudis de gènere i comenta a bastament una de les línies creatives clares d'aquesta generació, com són les poètiques del cos, i com les poetes converteixen la seva veu de dones i els seus cossos en una de les eines primàries tant de reflexió com de revolta.

Si les poetes ocupen llocs subalterns en la consideració i publicacions, això encara és més notable pel que fa al teatre, ja que durant segles les dones n'han estat excloses, amb molt poques excepcions; a més, els personatges femenins han estat creats des de visions masculines i fins i tot androcèntriques, i les actrius han reproduït discursos aliens. Adriana Nicolau Jiménez, a «Autoria femenina i feminismes al teatre català del segle XXI», fa un repàs històric d'aquest gènere fins a arribar als nostres dies i constata que no és fins a la darrera dècada del segle xx que hi ha una certa normalització i un bon nombre de dramaturgues i directores en actiu que treballen de forma regular i continuada, tot aportant també nous temes i concepcions. I, així, Nicolau fa una selecció d'autores i obres que comenta de forma detallada, tot i que no és del tot optimista, ja que aquest esclat no garanteix, però, que els avenços cap a la igualtat es mantinguin en un sector que «encara compta amb direccions d'equipaments àmpliament masculines i no sempre assoleix la paritat a les cartelleres ni a la publicació».

Tant Meritxell Matas com Adriana Nicolau fan referència a la importància del cos en l'escriptura femenina actual, poètica o dramàtica, i aquest eix el tornem a trobar pel que fa a la narrativa, amb nombroses obres que situen el cos i la sexualitat com a centre.

La vitalitat creativa en la dramàtúrgia catalana també es denota, i ja des de fa molt més temps, en el cas de la narrativa. I està demostrat a partir del gran nombre d'autores i la seva projecció, tot i que —tornem-hi— premis, crítiques o reconeixements tenen biaixos de gènere. Laura Fabregat Aguiló, en el seu article «Recerca i crisi identitàries en les escriptores catalanes del segle XXI», situa les narradores actuals, nascudes en la dècada dels setanta, dins de la postmodernitat i en una de les línies literàries predominants d'aquesta època, com és la de les identitats. A partir d'un seguit d'apartats amb exemples d'un grup destacat d'autores, analitza com plantegen el concepte d'identitat, què vol dir ser dona avui, les identitats transgressores, els espais o els rols com la maternitat. Laura Fabregat mos-

tra com les obres actuals, mitjançant personatges i situacions, presenten moltes contradiccions i alhora estratègies per construir les identitats —o redefinir les identitats femenines—, trencant, al mateix temps, amb models del passat, per entendre's i situar-se en el món que les envolta. Un procés ple de paradoxes, però també d'identitats femenines que parlen amb veu pròpia i amb llibertat i que, «desacomplexades, decidides i transgressores», «rebutgen els rols imposats pel sistema patriarcal».

Una de les narradores actuals ja força consolidada és Mònica Batet, també professora i editora, que va publicar la primera novel·la el 2006 i, des de llavors, les seves obres han rebut diferents premis i reconeixements, a més de ser traduïdes a molts altres idiomes. Lurdes Malgrat Escarp, que la situa també dins la postmodernitat dels nostres temps, a «La narrativa de Mònica Batet: cinc constants», ens ofereix una breu però completa monografia sobre el que considera les línies mestres de la seva escriptura: «és una escriptora amb veu pròpia, singular, amb un domini de la prosa, del llenguatge i de l'estil sobri i auster, de l'arquitectura de les novel·les, de la màgia i del misteri, que parla clar a través dels símbols i de les metàfores, que malgrat la duresa de les circumstàncies dona esperança, revolta i superació». Lurdes Malgrat destaca la seva singularitat i la seva proposta narrativa, sobretot per la tria d'espais, la creació d'atmosferes, el treball amb el folklore o la literatura popular i també l'estrany i el fantàstic i el tractament de realitats cruels o vivències essencials i fins i tot de situacions límit.

El Quadern es tanca amb l'article d'Eduard Baile López «El que és personal és polític: dues autobiografies gràfiques de Roser Capdevila i Pilarín Bayés», en aquest cas sobre autores joves no pas joves, però sí «dues donasses fonamentals de la cultura visual produïda en llengua catalana», tal com les defineix. Eduard Baile, especialista reconegut en els estudis de còmic, se centra en les autobiografies gràfiques *La nena que volia dibuixar. Els meus petits records de postguerra* (2018), de Roser Capdevila, i *1.000 motius per viure* (2021), de Pilarín Bayés, habitualment com en la resta de gèneres literaris, en què les autores són gairebé excepcions, i reivindicant d'afegir-les a les genealogies de les «dones comicaires», perquè, a més, «aporten una *crònica* que és alhora particular i comunitària», mitjançant elements intimistes i el context històric, i a partir «d'un plantejament feminista o d'acord amb un de catalanista». Roser Capdevila i Pilarín Bayés són autores veteranes, els dibuixos i obres de les quals han format i formen part de l'imaginari de moltes generacions. I gràcies a estudis com aquest

de Baile són també d'atenció acadèmica i científica, i posen en valor tot un seguit de trets creatius, la seva importància en la construcció de la memòria històrica i, al mateix temps, didàctica, tot deixant un marge interpretatiu a qui les llegeix.

Si Eduard Baile demana construir un cànon de la memòria de les autores gràfiques catalanes, i Meritxell Matas, començar a establir ja una història de les poetes actuals, la resta de textos incideixen també en la necessitat de tenir en compte tot un nombrós grup d'autores actuals i les seves obres, i ho corroboren amb tot un seguit de recerques i anàlisis que ens ofereixen una panoràmica de la vitalitat de propostes en els diferents àmbits creatius.

Aquest Quadern de la Càtedra Josep Anton Baixeras forma part de la investigació del grup Identitat Nacional i de Gènere a la Literatura Catalana, de la Universitat Rovira i Virgili, i del Grup de Recerca Identitats en la Literatura Catalana (GRILC), consolidat (2021 SGR 00150), de l'AGAUR de la Generalitat de Catalunya.

LA CONTRIBUCIÓ DE LES DONES AL PATRIMONI LITERARI CATALÀ: (VORA SIS) SEGLES DE TRADICIÓ AMB PROJECCIÓ DE FUTUR

Maria Lacueva Lorenz
Universitat Oberta de Catalunya
mlacueval@uoc.edu

«toutes les histoires seraient à raconter autrement»

Hélène Cixous

1. Introducció: de la criptogínia a la fotogínia

La inclusió —o no— dels textos escrits per les dones dins la història literària és un dels debats internacionals més actius a hores d'ara, tot i que va començar a arrelar durant la dècada dels setanta als Estats Units, a Europa i també als Països Catalans. És una qüestió que ha estat plantejada tant des de les diferents tradicions literàries (locals, nacionals o estatals) com des d'allò que sol etiquetar-se com a literatura universal. Globalment, ens trobem davant de tres fets incontestables: el primer és que, a hores d'ara, la producció literària de les autores al llarg dels segles i la geografia mundial està empíricament demostrada, tot i que encara resten molts aspectes per tractar, els quals s'intueixen com un pou de noves descobertes. El segon fet és que la recuperació i l'estudi d'aquest immens corpus es desenvolupen a un ritme constant malgrat una endèmica manca de recursos econòmics: no s'inverteix gaire en humanitats i encara menys quan s'adopta una perspectiva de gènere, tot i que la creixent demanda social sobre aquestes qüestions ha obligat les administracions a destinar-hi algunes partides. I el tercer és que s'observa que els resultats aportats per les investigacions sobre la literatura d'autora encara no s'han normalitzat prou dins del món acadèmic i escolar, àmbits fonamentals per a la transmissió d'aquest coneixement a capes àmplies de la societat. Tot plegat, nodreix una criptogínia

sistèmica, per fer servir el neologisme proposat per Begonya Pozo i Carles Padilla l'any 2020 (Pozo-Sánchez & Padilla-Carmona 2021).

La situació a casa nostra participa d'aquestes inèrcies generals i, per aquest motiu, ja ben entrada la tercera dècada del segle XXI, la història de la literatura catalana d'autora resta per escriure.¹ Una de les raons d'aquest buit és, segurament, de caràcter pràctic, ja que es tracta d'un projecte que s'anuncia ingent; una altra causa es troba, però, en la tendència a identificar el debat al voltant de la història de les dones i del gènere —també des del punt de vista literari— amb una mena d'història a banda, sense tenir en compte que la recuperació, actualització i publicació dels textos d'autora, juntament amb el desenvolupament teòric i científic que aquest corpus genera, estimula una història que, com afirma Ana Aguado (2005: 11), es pot considerar «més història» per ser més matisada i més complexa, ja que incorpora a la seua anàlisi les relacions de gènere en tant que relacions socials entre dones i homes construïdes culturalment i socialment. Val a dir que, en consonància amb els sistemes culturals que ens envolten, la cultura catalana ja compta, a hores d'ara, amb una nodrida bibliografia i amb sòlids estudis monogràfics al voltant de la literatura d'autora, tant de tipus individual —centrats en una sola escriptora— com de caràcter col·lectiu —amb aproximacions a diverses autores dins d'unes coordenades geogràfiques i temporals més o menys àmplies.²

1 Val a dir que, en les diferents tradicions occidentals, escassegen les obres que articulen un relat sistematitzat sobre l'evolució històrica de la literatura d'autora. Hi ha dues excepcions, però, que ens semblen models a seguir: d'una banda, l'obra col·lectiva en dos volums *Femmes et littérature*, dirigida per Martine Reid (2020a i 2020b). De l'altra, la primera història literària sobre les escriptores nord-americanes, elaborada per Elaine Showalter (2009).

2 Sense ànim d'exhaustivitat destaquem, pel que fa a l'edat mitjana, els treballs d'Ahumada (2003, 2008 i 2011), Bratsch-Prince (2006), Cabré (2003), Cantavella (2021), Casas (2021, 2023a i 2023b), Hirel-Wouts (2022), Garcia Sempere (2007), Piera (2008 i 2012), Sabaté i Soriano (2005), Terés i Vicens (2015), Twomey (2013) o Vinyoles (1996, 2005, 2008 i 2011). Amb relació a l'edat moderna volem esmentar Atienza (2013), Baranda i Marín (2014), Bellveser (2012), Cortés (2011), Cortés, Mandingorra i Pons (2019), Echániz (2012), Espino (2001), Fargas (2009), Gras (2019), Herrero (2009, 2018), Miralles (2013), Paredes i Salord (2019), Planas (2017, 2020), Salord (2012), Tomàs (2017) i Zaragoza (2013, 2016, 2017, 2022). I pel que fa a les lletres contemporànies, trobem Bacardí (2019), Bartrina (2012), Borja i Francés (2021), Francés (2010), Camps (2010), Canosa i Yeste (2018), Carbonell (2003), Climent (2008), Godayol (2006), Herrero i Picó (2022), Julio (2013 i 2015), Lacueva (2019, 2020, 2022 i 2023a), Lunati (2007), Mohino (2004), Nicolau (2021), Palau i Villalba (2018), Peñarrubia i Alomar (2010), Pessarrodona (2010), Pinyol (2006) i Real (2005, 2006a, 2006b).

Aquests treballs, sovint fruit d'una tasca arqueològica ingent que recupera documentació inèdita o de difícil accés, demostren l'existència empírica d'una genealogia femenina literària en llengua catalana que es pot resseguir, ininterrompudament, al llarg dels segles i arreu del territori. És cert que, a hores d'ara, aquesta genealogia encara presenta certes zones de penombra, les quals només podran ser il·luminades amb una bona dosi de neurones i recursos materials; això no impedeix, però, la formulació d'una primera proposta metòdica i rigorosa que, tot relacionant aquestes investigacions de manera sistematitzada, done compte de la història de la literatura catalana escrita per les dones. I és que la constatació empírica de l'existència d'una tradició literària femenina en la nostra llengua qüestiona el tòpic que tendeix a interpretar com una excepció qualsevol experiència literària de les dones i, alhora, desemmascara la inèrcia heretada de la nostra historiografia literària a l'hora de considerar aquest corpus com un element prescindible, per no constitutiu, de la història de la literatura catalana. Aquesta divergència entre les investigacions en curs i el relat historiogràfic canònic fa urgent una tasca de recomposició del passat per integrar-hi els nous resultats de la recerca. Es tracta d'aplicar al cas específic de la història de la literatura catalana un exercici de fotogínia, un altre neologisme proposat també per Begonya Pozo com a dinàmica per «il·luminar i fer visibles les aportacions de les dones que han estat ocultades i menystingudes al llarg de tots els temps» (2025: 38). Al capdavant, com més oxigenades i nodrides de referents —masculins i femenins— estiguen les arrels del patrimoni literari, més possibilitats tindrem de fertilitzar el seu present i el seu futur.

2. La literatura d'autora: un repte quantitatiu i qualitatiu

El repte que se'ns presenta pivota al voltant de dos elements generals diferenciats, però indestriables: *a)* el nombre de dones que formen part de la història de la literatura i *b)* el valor de la seua obra. Pel que fa a l'aspecte quantitatiu, l'asimetria entre la presència d'escriptors i d'escriptores en la història de la literatura de qualsevol llengua és indiscutible; una asimetria que, a més, es veu agreujada per la seua distribució jerarquitzada, en què les dones solen quedar en una posició tangencial a la dels homes; és per aquest motiu que no només hi ha menys presència d'autores dins la història de la literatura, sinó que es parla —s'escriu— menys sobre elles, amb la doble invisibilitat que això implica. Aquesta criptogínia l'hem quantifica-

da a partir de l'anàlisi de la *Història de la Literatura Catalana* (2013-2021), dirigida per Àlex Broch, una obra de referència indiscutible actualment. El resultat, com ja vam detallar a Lacueva (2025: 44-49), és que les dones sumen un 3 % dels personatges històrics que s'hi esmenten i, a dins d'aquest percentatge, només un 1,67 % del total són escriptores en català:

Categoria	Dades quantitatives	Percentatge
Noms totals esmentats	~4.900	100 %
Dones esmentades (inclou reines, muses, esposes, santes, etc.).	147	3 %
Escriptores (en totes les llengües)	105	2,14 %
Escriptores en català	82	1,67 %

Davant d'evidències numèriques com aquesta, són nombroses les aportacions teòriques que qüestionen el caràcter pretesament objectiu de la historiografia literària i apunten la imatge esbiaixada que transmet, allunyada d'una realitat plural i diversa com és la de l'àmbit literari. Paral·lelament, s'han aportat noves estratègies per aproximar-se al passat des d'una perspectiva àmplia, amb l'objectiu de comprendre'l de la manera més ajustada possible a la documentació i als vestigis històrics que es conserven; en aquest sentit, resulten clarificadores tant la proposta de Luce Irigaray (2002), que defensa l'exhumació i divulgació de les genealogies femenines al costat de les masculines, com la de Joan W. Scott (1986), que considera el gènere com una categoria útil per a l'anàlisi històrica.

Ara bé, hi ha cert acord internacional a l'hora de reconèixer que no únicament es tracta de fer una aportació positivista que es limite a contribuir al discurs històric establert amb informacions més o menys noves referides a les dones. Tot i que aquesta tasca és imprescindible, cal dur-la a terme permanentment acompanyada per una reflexió, una metodologia i una reformulació de conceptes clau per a qualsevol historiografia —també la literària—, com ara «discurs», «experiència» o «identitat», que ajuden a superar els pressupòsits jerarquitzants tradicionals (Aguado i Ortega 2011: 12). I és que, només si els periples individuals de les dones que han participat en els diferents processos històrics, és a dir, les dones que configuren les genealogies femenines, s'estructuren a partir d'uns discursos històrics que els cohesionen tant entre elles com amb els companys mas-

culins, podran deixar de ser uns enfilalls aïllats de noms femenins units de manera matrilineal.

Aquesta estratègia assenyalava unes problemàtiques cabdals en el nostre cas concret i és que, sense recuperar i valorar críticament les escriptores i els seus textos, resultarà impossible copsar la història de la literatura catalana en tota la seua riquesa i complexitat; de la mateixa manera, sense un discurs capaç de superar la univocitat masculina predominant en la nostra historiografia i disposat a assumir-se i potenciar-se com a construcció polifònica, els noms de les autores i de les seues obres seguiran formant part d'unes llistes puntuals, més o menys sumàries, que, en els millors dels casos, faran de comparsa d'algun escriptor en una nota a peu de pàgina.

Pel que fa a l'aspecte qualitatiu que apuntàvem més amunt, és obvi que la història de la literatura es nodreix de material de creació i, per tant, l'exercici valoratiu és intrínsec a aquesta disciplina, sobretot si tenim en compte que, tradicionalment, ha tingut la vocació d'establir i conrear un cànon. La qüestió al voltant de la (in)suficient qualitat literària de les escriptores planteja si aquesta consideració es basa en arguments estrictament literaris o també n'inclou d'extraliteraris, cosa que només es pot esbrinar analitzant quines variables han estat triades per la crítica a l'hora de decidir-se pel no estudi de la immensa majoria de la producció literària femenina i, per tant, per la seua no inclusió dins la història de la literatura. En aquest sentit, una de les preguntes fonamentals és quin és el procés que ha de superar un text (i el seu autor) per arribar a ser considerat de bona qualitat. Les respostes són, actualment, diverses i complexes, i fins i tot es qüestiona la mateixa formulació de la pregunta (ser considerat per qui?, què significa bona qualitat?, etc.). Tradicionalment, però, ha estat resolta de manera gairebé unívoca: cal que el text esdevinga canònic, un estatus que la diferenciarà de les obres no canòniques, tot garantint-li una sèrie de privilegis, com ara transcendència, atenció dels especialistes, transmissió intergeneracional —també a les aules de tots els nivells educatius—, un lloc dins la història de la literatura, etcètera.

Com és ben sabut, Harold Bloom (1994) és el més clar exponent d'aquesta segona tendència, ja que defensa que la selecció del cànon, siga qui siga qui la duga a terme, mai no respon a qüestions ideològiques o morals, sinó que es basa en criteris purament artístics, com ara la força estètica del text, composta primordialment de domini del llenguatge metafòric, originalitat, poder cognitiu, saviesa, exuberància en la dicció o capacitat de l'obra per superar la tradició i subsumir-la. Aquests elements,

tot i haver estat defensats com a universals i cronològicament immutables, no han impedit algunes contradiccions internes i ni tampoc que el cànon presente cert caràcter porós, inclusiu i modificable al llarg de la història. Per il·lustrar aquest fet dins l'espai cultural català, només cal pensar en una escriptora a hores d'ara indiscutiblement canonitzada com Mercè Rodoreda: amb una ràpida repassada de l'evolució de la bibliografia que ha generat la seua obra, observarem que, durant un temps, bona part dels crítics o bé a penes no valoraven aquesta autora, o bé la menyspreaven. Des del punt de vista actual, aquells silencis i aquelles lectures ens semblen fruit de la manca de perspectiva, de la insensibilitat o del pur prejudici masclista, i ara ens felicitem per haver-nos demostrat una maduresa col·lectiva suficient que superés aquella etapa. Tot plegat ens confirma que, d'alguna manera, els valors estètics han canviat i que el cànon català, en tant que entitat oberta i en contínua evolució, s'ha adaptat a les noves tendències i ha sabut acollir-hi Mercè Rodoreda com a element integrant fonamental.

Des d'aquests paràmetres, i com apunta irònicament Lillian Robinson (1998), podria semblar exagerat parlar del cànon (en singular) o considerar-lo una mena d'institució restrictiva o repressiva; més aviat es tractaria d'un acord informal entre cavallers, sobretot si tenim en compte les poques obres escrites per no cavallers —per definició, homes de classe privilegiada i sovint blancs— que en formen part. Davant això, la crítica literària feminista reivindica l'ampliació de les variables que cal tindre en compte a l'hora de canonitzar una obra, però també a l'hora d'interpretar-la, es considere o no canònica; amb això, es podrien evitar tant les lectures distorsionades de les escriptores canòniques com l'exclusió massiva de les altres. Aquesta ampliació de criteris a doble banda suposa la reinterpretació dels límits que presenta el cànon occidental actual, amb el consegüent possible augment tant de la quantitat d'obres susceptibles de ser canonitzades com de les lectures que se'n poden fer.

Al capdavant, podríem dir que, quan la crítica feminista participa del pacte entre cavallers, aquest esdevé un pacte entre persones, cosa que provoca, inevitablement, la seua modificació. En aquest sentit, la modificació més important és, segurament, que el pacte deixa de ser unívoc per esdevenir extraordinàriament complex i ple de matisos, dues de les característiques intrínseques, doncs, del fet literari. I és que, com recorda Enric Bou (2009: 21), la història de la literatura i, per tant, del cànon literari «no es pot construir de manera unívoca, a partir d'una sola perspectiva, sinó que ha de tenir present el caràcter de sistema, d'una gran complexitat, amb una

gran quantitat de ramificacions, íntimament relacionades amb altres dominis lingüístics veïns. També la consideració del que és literatura canvia en el temps, i també canvien el llenguatge literari i l'expressió».

Lligat amb això, no podem oblidar un altre aspecte cabdal a l'hora de valorar un text, siga d'autor o d'autora: les condicions d'escriptura i la seua recepció (sincrònica o posterior). Perquè, com apuntava Francesca Bartrina (2005: 101), «el significat no es troba en els textos, sinó que és fruit d'una negociació i d'un conjunt de relacions dins del sistema en què el text es produeix i es consumeix». En aquesta línia, la xarxa internacional dedicada a la investigació sobre la literatura europea d'autora, la NEWW Women Writers (New approaches to European Women's Writing), creada per la professora Suzan van Dijk el 2001, mira no només de rescatar i de facilitar l'accés a la producció de les escriptores europees fins a 1940, sinó també de documentar la recepció d'aquestes autores —si és que mai van arribar a fer públics els seus textos— per part dels seus contemporanis (traduccions, comentaris, edicions, mecenatges, institucionalitzacions, circulació, espais de relació entre les autores i amb els escriptors, etc.). Fent ús de les eines que ofereixen les humanitats digitals, es vol traçar el seu grau d'influència, reputació o èxit, el qual és, sovint, molt més acusat del que hom podria esperar i, alhora, traçar les condicions en què es van desenvolupar les respectives escriptures. Els resultats de totes aquestes recerques es poden consultar a la base de dades d'accés obert SHEWROTE (Studying Historical Early Women's Reception: Oeuvres, Texts, Engagements), creada i dirigida per Alicia Montoya (2023) en coordinació amb la NEWW.³

3 Com s'apunta al seu web (<<https://shewrote.rich.ru.nl/>>), la base de dades SHEWROTE és una iteració de la base de dades anteriorment coneguda com Women Writers, concebuda per primera vegada per Suzan van Dijk i allotjada per la Universitat d'Utrecht entre 2001 i 2014 i redesenvelopada per l'Institut Huygens entre 2014 i 2023. SHEWROTE presenta tres objectius principals: 1) Oferir als estudiants i al públic en general informació bàsica sobre les autores, les seues obres i la seua recepció, incloses també edicions i circulacions, des d'una perspectiva transnacional, durant un llarg període (aproximadament des de Safo fins a Virginia Woolf). Mostra que un gran nombre de dones van ser històricament actives en l'àmbit literari i que van tindre un impacte en altres escriptors i lectors. 2) Proporcionar a investigadors i investigadores de l'àmbit literari una eina de recerca que els permeti fer comparacions transnacionals informades entre països i àrees lingüístiques, i esbrinar l'impacte internacional de les escriptores. La base de dades serveix tant com a eina de recerca com com a resultat de la recerca. I 3) Posar a l'abast una eina d'ampliació de la informació, ja que hi

Com apunta Amelia Sanz (2021: 168), la base de dades NEWW Women Writers va ser expressament concebuda:

para escapar del esquema esencialmente binario de la recepción en beneficio de una estructura en red: frente a un paradigma arqueológico en la historia de la literatura que indaga en los orígenes, capa a capa (como vertical) en busca de una unidad en su principio, esta base de datos parte de un paradigma reticular (como horizontal), que persigue conexiones y caminos. Las circulaciones son tan significativas como los orígenes: más que preguntar «¿de dónde vienes?», preguntamos a los objetos culturales «¿por dónde has ido?». Rutas más que raíces.

Tot plegat aporta una (re)configuració, un enriquiment i una diversificació del mapa de la cultura literària que es mostren clau per a qualsevol aproximació futura a la història de les literatures —i de les cultures i les societats— europees. L'operativitat que demostra aquesta metodologia, doncs, anima a aplicar-la al camp d'estudi específic que configuren les escriptores de la nostra tradició.⁴

En sintonia amb aquesta dinàmica, però afegint-hi un objectiu educatiu, se situa el projecte Women's Legacy, coordinat per Ana López-Navajas des de 2020. Es tracta d'un recurs pedagògic de primer ordre que ofereix al professorat una base de dades amb informació sobre escriptores i accés a obres literàries en diferents llengües (entre les quals la catalana) juntament amb dones de tots els temps que han fet contribucions en qualsevol àmbit, des de la política fins a la medicina, la música, la filosofia o les disciplines dites STEAM (acrònim en anglès de Science, Technology, Engineering, Art, Mathematics).⁵ Tant les obres com les autores es presenten, sempre,

trobaran enllaçats altres recursos en l'àmbit de la història literària de les dones, incloent-hi edicions en línia fiables de textos de i sobre les escriptores.

4 Val a dir que les escriptores en llengua catalana es troben infrarepresentades en SHEWROTE. Caldria, doncs, un esforç col·lectiu per introduir-les en aquesta base de dades, que es troba oberta a diferents aportacions i s'actualitza periòdicament.

5 El projecte Women's Legacy neix per donar resposta al desequilibri que va evidenciar Ana López-Navajas (2009) amb el seu estudi «Mujeres en la E.S.O.», on va quantificar que la presència de les dones als manuals escolars ocupa un 12,7 % (685 dones al costat de 4.707 homes); en l'assignatura de Valencià, que és la que es va incloure en l'estudi pel que fa a la llengua i la literatura catalanes, aquesta presència es redueix a un 10,7 % (66 dones al costat de 548 homes); però si ens fixem en el bloc específic d'Educació Literària, ens trobem amb un paupèrrim 5,4 % (19 dones per 330 homes). Deu anys després d'aquell estudi, les quantitats gairebé no s'han modificat, malgrat el canvi de model educatiu (LOMLOE, 2020), el qual ja

contextualitzades, relacionades de manera reticular amb referents anteriors i sincrònics, i també es destaca la seua influència posterior. A més, la base de dades conté un banc d'activitats didàctiques dissenyades per a cada assignatura a fi d'integrar tot aquest llegat a les aules mitjançant les seues aportacions —i no, com passa sovint, mitjançant una aproximació exclusivament biogràfica a les dones. Precisament, gràcies a la nostra participació en aquest projecte, vam poder calibrar la manca d'informació que patia bona part del professorat de llengua i literatura catalanes, fins i tot les persones més experimentades i amb més sensibilitat respecte a la inclusió de les aportacions de les dones en els continguts d'aula. Amb l'objectiu d'oferir-los un recurs didàctic senzill i mínimament útil per situar-se amb un cop d'ull, vam redactar el pòster «Història de la literatura catalana d'autora: una cronologia» (Lacueva 2023b). Partint d'aquell exercici, tot seguit mirarem d'establir, de manera sintetitzada, un canemàs prou consistent per començar a brodar la història de la literatura catalana produïda per les dones.

3. Aproximació a una història de la literatura catalana d'autora

Som conscients que aquest títol s'escau més aviat a tres o quatre gruixuts volums, bellament enquadernats i signats per un nodrit conjunt d'autors, que a unes poques pàgines a penes editades. No obstant això, ara mateix no hi ha cap obra que es dedique a donar notícia del periple historiogràfic que van fer les nostres avantpassades lletraferides des d'una perspectiva cronològica completa i que, geogràficament, englobe la totalitat del domini lingüístic. És més, podem afegir-hi que cap de les històries de la literatura catalana publicades fins avui inclou les informacions actualitzades sobre el gruix d'autores que ja han estat contrastades i suficientment estudiades. Desgraciadament, aquestes obres generals només inclouen uns quants —pocs— noms, més o menys canònics, els quals solen ser percebuts com les excepcions que confirmen la regla d'una suposada inexistència d'autores; semblaria que la immensa majoria de les dones al llarg dels segles han estat àgrafes i incapaces per a la creació literària. Tanmateix, fa temps que comptem amb recursos que aporten una mostra molt més àmplia de la nòmina que integren les escriptores en català i ens propor-

no invisibilitza explícitament les escriptores perquè permet fixar un currículum més obert en eliminar, més o menys paulatinament, les lectures prescriptives.

cionen una enorme quantitat de noms i obres; en destaquem tres de fonamentals: la guia biobibliogràfica *Double Minorities of Spain* (McNerney i Enríquez 1995), que classifica les autores en català, gallec i eusquera; el Diccionari Biogràfic de Dones, un espai virtual creat el 2010 dirigit per Teresa Vinyoles Vidal i Núria Jornet Beneito, que inclou un bon nombre d'escriptors de totes les èpoques,⁶ i el capítol «Escriptores» de Ramon Pinyol, en el volum *Catalanes del IX al XIX* (Sanmartí i Sanmartí 2010). Aquests treballs, com no podia ser d'una altra manera si tenim en compte les eines que es tenien a l'abast en cada cas, s'acosten a la literatura d'autora de manera fragmentada, parcial, i el darrer fins i tot es conclou amb alguns apriorismes que a hores d'ara han quedat superats gràcies als nombrosos i rigorosos estudis sobre l'edat mitjana i l'edat moderna que hem enumerat més amunt.⁷ Tot i això, són una base fonamental que permet proposar un intent de sistematització d'aquestes dades i així començar a articular un relat conjunt i cohesionat sobre l'evolució de la literatura catalana d'autora.

Podem situar el punt de partida de la nostra genealogia al segle XIV, amb la primera poeta catalogada fins ara que escriu en català, la trobairitz Reina de Mallorca, la qual s'identifica o bé amb Constança d'Aragó, o

6 Cal recordar que «El DBD va nàixer sota l'impuls de la Generalitat de Catalunya, el Consell de Mallorca i la Xarxa Vives d'Universitats. El projecte, iniciat per la historiadora Isabel Segura, va estar coordinat per les directores científiques Teresa Vinyoles Vidal i Núria Jornet Benito, de la Universitat de Barcelona (UB), amb el suport de Concepció Rodríguez Parada i Mireia Comas Via, també de la UB, i Carme Senmartí, de la Universitat de Vic-Universitat Central de Catalunya, les quals lideraren un equip multidisciplinari de vora a 150 professionals que va desenvolupar tasques de documentació, recerca, redacció, i coordinació i gestió de continguts, entre d'altres funcions», com s'apunta al web de la Xarxa Vives d'Universitats (2021) <<https://www.vives.org/2021/04/20/la-xarxa-vives-actualitza-el-diccionari-biografic-de-dones-recurs-en-linia-que-posa-en-relleu-laportacio-historica-de-mes-de-600-dones/>>.

7 Pinyol (2010: 277) finalitza la seua panoràmica històrica amb una rotunda negació de la condició de possibilitat d'una genealogia femenina literària, tot i reconèixer que, aleshores, encara no s'havia fet suficient recerca al respecte. Consta, primerament, que: «entre l'època medieval i el 1800 la presència femenina en les lletres catalanes és escassa i, amb tres o quatre excepcions, poc rellevant. Segonament, que la recerca sobre el període és encara esquifida i poc ambiciosa, sense, tanmateix, que calgui esperar gaires resultats en l'època que va des dels temps medievals al segle XVIII» [la cursiva és nostra]. En canvi, apunta molt encertadament, un buit que encara ara perdura: «el segle XIX encara està per explorar de manera sistemàtica i rigorosa [...] cal, a més de l'estudi complet de la premsa del XIX —el gran vehicle d'expressió de la literatura catalana de l'època—, l'edició de les obres de què es té notícia».

bé amb Violant de Vilaragut, totes dues esposes de Jaume III de Mallorca. Siga com siga, tant la Reina de Mallorca com un altre seguit d'autores de poemes anònims apareguts arreu del territori, que els especialistes atribueixen a una autoria femenina, representen una certa excepció cronològica, ja que no serà fins al segle xv, amb l'arribada de les idees humanistes a la Corona d'Aragó, que bona part de les dones amb poder econòmic i social començaran a alfabetitzar-se. Sembla que aquesta nova tendència va ser ràpidament assumida socialment i, malgrat el debat que es va generar entre els escriptors masculins —a favor o en contra de l'accés de la dona al món de les lletres, o de les diatribes de l'*Espill*—, es pot afirmar que al xv ja s'accepta amb normalitat la coneixença femenina de la lectura i l'escriptura. De fet, aquesta selecta minoria estava integrada per dames seglars i, sobretot, per religioses, un col·lectiu que ràpidament va aprendre a aprofitar el temps, l'espai, la intimitat i la llibertat que els proporcionaven els convents per instruir-se i, arribat el cas, produir textos escrits.

Entre les dones que van escriure en català durant el Segle d'Or trobem, juntament amb alguns textos anònims, la poeta i universitària Tecla de Borja, la qual mantingué un debat epistolar amb Ausiàs March. També dues reines: d'una banda, Violant de Bar, esposa de Joan I, de qui es conserva un extens corpus epistolar que va escriure —o dictar, com era habitual— en català, francès i llatí, un poliglòtisme, cal dir-ho, relativament normal entre la noblesa il·lustrada de l'època. D'altra banda, Margarida de Prades, vídua del rei Martí, de qui també es conserven nombroses cartes, sobretot de tipus cancelleresc. A més, tenim constància d'un breu joc epistolar entre Isabel de Suària i Bernat Fenollar i, és clar, la cèlebre *Vita Christi* (1487), de Sor Isabel de Villena; podríem dir que, com apuntàvem abans, Isabel de Villena ha funcionat durant molt de temps com l'excepció que confirma la regla, ja que tant obra com autora han generat una quantitat notable d'estudis crítics des dels anys vuitanta, els quals han construït una aura d'autora d'obra única. Una aura que s'esfumava l'any 2019 quan, gràcies a la descoberta de Josepa Cortés Escrivà, Vicent Pons Alós i M^a Luz Mandingorra, es van publicar els documents autògrafs d'Isabel de Villena inclosos en el *Libre dels censals, rendes e donacions del monestir de la Trinitat*, una mena de memòries que s'inicien el dia que és nomenada abadessa (1463) per explicar com pren decisions respecte a la remodelació del convent —des dels elements arquitectònics o decoratius fins a l'adquisició de nous llibres per als oficis— i que projecta una imatge de l'ella mateixa

com una dona humil però amb autoritat i capaç de dur a terme una tasca ben complexa.

Mentrestant, a Mallorca, la beguina Elisabet de Cifre (1467-1542) narrava les seues visions, profecies i èxtasis al seu confessor, Gabriel Mora, que les va transcriure durant disset anys (entre 1483 i 1500) amb permís de Cifre, com ha demostrat Helena Casa Perpinyà (2021: 297-299). I és que «la necessitat urgent de posar paraules a l'experiència mística és comuna a totes les visionàries medievals. I així mateix, aquestes paraules havien de romandre en la memòria col·lectiva i, per tant, ésser transmeses» (Casas 2023: 64). Es tracta d'una prosa espiritual farcida de belles imatges per explicar una experiència que havia de ser expressada en català, ja que arrela en una voluntat iniciada al segle XI per les primeres beguines per desenvolupar una teologia en llengua materna. Per això, davant de l'ús del llatí que fa l'Església i el poder mundà, elles fan servir els vernacles per escriure i predicar.

Val a dir que nombroses dames del segle XV, sobretot les concentrades a la ciutat de València, i tant si escrivien amb assiduitat com si no, participen en diverses manifestacions culturals, promouen tertúlies literàries en què mantenen relació directa amb els lletraferits contemporanis o, fins i tot, actuen com a mecenes d'escriptors com Roís de Corella o Miquel Peres. Aquesta no va ser una moda passatgera, però: la cultura literària de les dames de la Corona d'Aragó durant l'edat moderna (segles XVI, XVII i XVIII) té continuïtat i ens dona compte de l'ambient que es respirava aleshores entre les dones de classe alta, les quals desenvolupen les seues activitats en tant que creadores, consumidores o promotores culturals; fins i tot trobem la impressora Jerònima Galés, amb un gran poder econòmic i social. Cal recordar que, durant aquests segles, el català es manté com a idioma normalment parlat al seu domini lingüístic, és llengua oficial, administrativa i d'oratória religiosa; això no obstant, les llengües de cultura són el llatí i el castellà, i aquesta darrera esdevindrà la preferida per la noblesa urbana a Catalunya i València mentre que no tindrà tanta penetració entre la insular. De mica en mica, això sí, el castellà esdevindrà la llengua d'expressió de la minoria lletrada per a la creació literària culta.

Enmig d'aquesta diglòssia, però, les nobles presentaran el grau més gran de resistència al canvi lingüístic, fins i tot quan el pare o marit canvia al castellà com a llengua familiar. Els exemples són nombrosos tant entre les que consumeixen i promouen edicions en català d'obres pietoses o reedicions dels poemes d'Ausiàs March o de la *Vita Christi*, com entre les

creadores escriptores; pel que fa als textos de creació, en trobem sobretot de dos tipus: d'una banda, els de caràcter privat o memorialístic i, de l'altra, els literaris amb caràcter públic o oficial, on de vegades trobem retrats a als qui es passen al castellà. D'entre les dones que van fer un ús privat de l'escriptura en català, en destaquem tres, totes elles seglars: en primer lloc, la valenciana Hipòlita Roís de Liori, també coneguda com «la trista comtessa de Palamós», de qui es conserva un ric epistolari (vora vuit-centes cartes); tant ella com la seua filla barcelonina, Estefania de Requesens, van restar fidels a la llengua materna a l'hora d'escriure's entre elles malgrat que Estefania vivia a la cort imperial i quotidianament usava la llengua del seu home, un noble castellà. Val a dir que aquestes cartes presenten una notable qualitat lingüística i literària alhora que suposen un excel·lent testimoni de la llengua del segle XVI. La tercera escriptora de portes endins és la peruana de nissaga castellana Clara Maldonado de la Cerda, que, des de València estant, s'esforça per aprendre la llengua que l'envolta i ens llega una sèrie de cartes i manuscrits bilingües català-castellà amb delicioses anotacions sobre qüestions del dia a dia que denoten una notable capacitat intel·lectual i molta humanitat.

Respecte a les que van donar als seus escrits una dimensió pública, trobem algunes escriptores que van conrear, en castellà, català i llatí, diversos gèneres, des de la poesia fins al teatre, la biografia o autobiografia i la prosa de diferents temàtiques, com ara la fundadora del col·legi major de Na Monforta de València, Àngela Almenar, que va escriure unes proses en català concebudes per a la feligresia d'aquest centre que, posteriorment, van ser traduïdes al castellà. Sembla que també va publicar un *Antialcorà* i diàlegs cristians guiada per un desig de «purificació» de la societat, però no s'han conservat. D'altra banda, Rosa Trincars (anagrama de Narcisa Torres) és l'autora d'un seguit de peces poètiques en elogi a Carles Ros, les quals són un exemple de reivindicació del català en plena Il·lustració i que només es van poder publicar, precisament, com a textos preliminars a dins d'algunes obres d'aquest defensor valencià de la llengua. A més, Trincars aprofita l'oportunitat pública que li brinda participar en un certamen per reivindicar-se contra la mala consideració que tenia a l'època l'escriptura poètica de les dones.

Cal tenir en compte que els certàmens literaris suposen un dels pocs espais públics on les dones poden exposar el seu talent, i és que, a diferència del que s'esdevé en altres territoris europeus, les autores de l'àmbit català —i hispànic— comencen a fer-se culturalment visibles a través de

l'anomenada «poesia ocasional o de circumstàncies». Així, les poetes que donen a la impremta els seus versos ho fan bé amb poesia liminar, és a dir, amb peces creades per incloure-les en un llibre d'altre autor —normalment masculí— amb l'objectiu de lloar-lo, com és el cas de Rosa Trincas que acabem de comentar, o bé amb la participació en justes literàries; precisament aquests certàmens van esdevenir el *dernier cri* de l'esnobisme literari barroc i van fer emergir versos d'autora de manera mai vista fins aleshores, malgrat les reticències derivades d'una moral rígida contrària a mostrar en públic el saber, la creativitat i la perícia intel·lectual femenines. Si bé és cert que poques de les autores van deixar més d'una obra escrita, aquest corpus és cabdal per comprendre la seua visibilitat social durant el període.

Pel que fa a la poesia laudatòria, tot i que en trobem arreu del territori, cal destacar que a la Catalunya del Nord existeix una nòmina insospitada d'autores amb obra impresa que la fan servir no només per lloar el llibre dins del qual s'inclouen els seus poemes, sinó també per reivindicar la seua pàtria, element que introdueix una perspectiva molt personal i particular a la seua producció; destaquen les religioses Jerònima Bosc, Maria Tomassa Collarés, Caterina Gubert, Isabel Vigurós, Maria de Rocabertí o la seglar Isabel Cònpter, que signarà un interessant poema farcit de variants del català septentrional on presenta un extens catàleg lèxic de plantes i ocells. Pel que fa a la llengua dels versos presentats als certàmens, depenia de les categories a les quals concorrien les dones, que solien ser les que giraven entorn de temàtiques cultes o devotes, és a dir, aquelles en què el castellà hi és present de manera predominant, mentre que en poques ocasions les autores abandonen aquest to cerimoniós per conrear una poesia més burlesca i fresca, destinada a entretenir el públic, i que havia d'estar escrita en català, com s'exigia als cartells convocants. Nombroses nobles hi concorren, com ara Maria d'Oms, Maria de Grimau, Maria Sans i Puig, Adriana Cabanyes o Caterina de Lara.

No podem perdre de vista que, durant l'edat moderna, i tant dins de l'àmbit catalanoparlant com de les llengües veïnes, el convent esdevé l'espai d'escriptura femenina per excel·lència. Les monges i beates produeixen textos variats i força interessants: epístoles, textos autobiogràfics (vides espirituals, dietaris...) i històrics (cròniques), o obres de creació literària amb una determinada intenció estètica, com ara els tractats misticoespirituals o la poesia. Només en comptades ocasions, però, aquests textos es van arribar a publicar i molts romanen encara inèdits als arxius dels

convents d'arreu del territori. El treball de detectar-los i editar-los suposa, doncs, una tasca ingent i no sempre agraïda, com demostra el cas de la franciscana d'Artà Margarida Esplugues, una important autora de tractats de gramàtica, filosofia i teologia a més de poesies devotes de la qual no hem pogut trobar encara cap text i, per tant, només sabem que els poemes eren en català però no quina llengua va emprar per a la resta de manuscrits.

Dins l'univers conventual trobem nombrosos exemples dels quals només en destacarem uns pocs, com ara les agustines de Palma Bàrbara Poquet Llull i Margarida de Sant Joan, autores de les narracions dels episodis miraculosos i místics protagonitzats per una companya de convent, Caterina Tomàs; aquestes narracions, un cop traduïdes al castellà, van servir com a proves de santedat per beatificar-la. Al segle XVII, la també mallorquina Margalida Beneta Mas i Pujol, més coneguda com sor Anna Maria del Santíssim Sagrament, escriu el *Llibre de càntics expositats del beat Ramon Llull*, un recull de prosas místiques on comenta el *Llibre d'Amic e Amat* tot aportant-hi una mirada nova i una lliçó espiritual d'enorme envergadura. Publicat seixanta anys després de la seua mort, va ser traduït al castellà per poder ser «útil y de provecho a toda España e Indias españolas» amb un enorme èxit de públic. Sor Laura de Sant Josep Barberà i Roses, una altra dominicana però en aquest cas valenciana, és l'autora de, com a mínim, una composició poètica de noranta estrofes en la qual relata l'entrada de seglars a la seua comunitat per inspeccionar-la a causa de la vinguda de la pesta de 1698. Aquest text és ben interessant, entre d'altres motius, perquè en els diàlegs amb els diferents personatges, les religioses conserven en tot moment el català mentre que el metge, els jurats de la ciutat, els vicaris i priors només s'expressen en castellà.

D'altra banda, cal no oblidar que el gènere epistolar és un dels més conreats a recer de la clausura, en el qual, sovint, les religioses prefereixen la llengua materna i d'expressió quotidiana per comunicar-se per escrit amb familiars, amb monges de la resta del domini lingüístic o amb el confessor, mentre que trien el castellà per escriure altres tipus de textos susceptibles de sortir del monestir, ja que tot allò que travessava els murs estava minuciosament controlat pels homes, i la jerarquia eclesiàstica, en aquells segles, ja es trobava fortament castellanitzada. Proves d'això són, per exemple, les epístoles escrites per la solsonenca sor Maria Ramona de Sant Josep, la correspondència que es van intercanviar les prioros Hipòlita de Jesús, Beatriu de Josa i Paula Riquelma, barcelonines les dues primeres

i valenciana la tercera, durant la segona meitat del segle XVI, o el conjunt de 794 en llengua catalana enviades per les prioros del convent de Sant Bartomeu d'Inca entre 1795 i 1867.

Durant el segle XVIII els convents encara es mantenen com l'espai de creació textual femenina per excel·lència, tot i que l'escriptura conventual baixa la intensitat que havia mantingut en el segle anterior a causa de la progressiva pèrdua del seu monopoli cultural. Els nous temps promouen altres oportunitats de formació intel·lectual, i per tant també literària, per a les dones. Tot i això, coneixem molt pocs noms femenins relacionats amb la literatura catalana del XVIII i caldria reflexionar, doncs, sobre les causes d'aquesta aparent absència de dones en la República de les Lletres il·lustrada; aquest segle representa, doncs, una de les zones amb més clarsors de la historiografia literària femenina en català i hi manquen estudis exhaustius sobre l'aparició de signatures femenines en premsa, obres teatrals, assajos, etc.

La pobresa de les fonts documentals respecte d'aquestes protagonistes i dels seus textos no facilita gens aquesta tasca. Tot i això, no podem deixar d'esmentar l'aristòcrata il·lustrada de Ciutadella Joana de Vigo i Squella (o Esquella), que va traduir del francès al català l'obra en vers *Ifigènia en Tàurida* (1801), de Claude Guimond de la Touche, i va formar part del cercle intel·lectual de l'illa consagrat a les traduccions i al teatre. Segurament una figura així seria impensable a qualsevol altra contrada del domini lingüístic en aquells anys, ja que, recordem-ho, durant gran part d'aquesta centúria, Menorca es va mantenir al marge de l'opressió lingüística dels Borbons, en restar fins al 1782 sota dominació anglesa i francesa pel Tractat d'Utrecht i, per tant, el català va mantenir intacte el seu vigor com a llengua oficial alhora que va viure un període de prosperitat cultural.

En arribar al segle XIX es forja una forta separació entre l'espai públic i el privat i es consagra la identitat femenina domèstica oposada, justament, a l'ànsia de jo i de llibertat romàntiques en voga; la reclusió de la dona dins de la llar fou idealitzada sota la formulació d'«àngel de la llar»: calia preservar aquell àngel, aquella eterna menor tutoritzada pel pare o el marit, defensar-la dels riscos de l'espai públic i, per tant, de tot allò que conferís individualitat, poder, ciutadania al cap i a la fi. La llar esdevé l'espai de «descans del guerrer», i la dona, una mena de sacerdotessa domèstica que se'n cuida en exclusiva; per a la burgesia, la casa ostentosa i confortable simbolitza un bon estatus social mentre que els obrers lluiten per apartar les dones de la fàbrica: consideraven el treball de les obreres

una desgràcia i més valia que elles també adoptaren el rol d'àngel de la llar. No cal ni dir que es trobava del tot innecessari que una dona accedís als estudis secundaris o universitaris i, encara menys, a qualsevol activitat amb dimensió pública, com ara la política, la cultura, etc.

Malgrat tots els entrebancs, en aquest període hi ha un notable augment del volum de dones que, amb major o menor continuïtat, es dediquen a l'escriptura; potser, d'entre totes les arts, el conreu de la literatura era el més compatible amb la situació d'aïllament que patien, ja que es tractava d'una activitat solitària que es podia practicar a la llar, un espai que, d'altra banda, també els permetia superar la manca d'estudis reglats i esdevenir grans lectores autodidactes i, fins i tot, intercanviar-se papers (i parers) entre elles sense cridar gaire l'atenció pública. D'altra banda, la lenta però irreversible democratització de l'educació també afavoreix paulatinament l'empoderament femení i, a tot això, caldria afegir l'esclat d'una enorme diversificació de tipologies textuais, cosa que permet a les dones, en molts casos, fer el salt a l'arena pública i els dona una visibilitat inèdita fins aleshores.

Així, i juntament amb el notable nombre d'autores que conreen els gèneres més tradicionals (poesia, narrativa curta, novel·la o teatre), podem rastrejar una gens menyspreable quantitat de signatures femenines que sovint els combinen amb escrits en, com a mínim, tres àmbits més: els mitjans de comunicació, amb cròniques, articles d'opinió, crítiques culturals, etc.; els escrits relacionats amb l'activisme social i polític, com ara pamflets o mítings, i finalment —sobretot gràcies a l'accés progressiu de les dones als estudis superiors i a certs sectors laborals, especialment educació i sanitat— assajos o manuals sobre les problemàtiques específiques de les diferents disciplines i professions. I tot això malgrat les polèmiques sorgides —un altre cop— sobre la (in)conveniència de l'escriptura femenina, ja que si bé a les dones no els estava vetat publicar, es trobaven encara lluny de la professionalització de què sí que podien gaudir els homes. No debades, algunes d'elles van recórrer a l'emascarament de la pròpia identitat escriptora, com demostra el famós cas de Caterina Albert, que va adoptar el pseudònim de Víctor Català, o la dramaturga i narradora Palmira Ventós Cullell, que va signar com a Felip Palma.

Als Països Catalans, com és ben sabut, el Romanticisme aviat esdevingué Renaixença, la qual va comptar, des de bell antuvi, amb la contribució femenina; els Jocs Florals es converteixen en un element central per a la seua visibilitat i difusió, però també per a l'intercanvi i la relació entre

elles. A les Illes, per exemple, trobem una important nòmina de poetes romàntiques: d'entre les pioneres, destaquen Victòria Penya, Margalida Caimari i Manuela de los Herreros, les quals tenien amistat amb escriptors del Principat i coneixien l'obra poètica d'altres dones catalanes. Algunes poetes posteriors, com ara Marcel·lina Moragues i Maria Ignàsia Cortés, coneixien la poesia de la generació femenina anterior, encara que també van beure de la de les místiques castellanes, o la monja feminista mexicana Sor Juana Inés de la Cruz (s. xvii). A més, tant elles com les seues successores, per exemple Emília Sureda i Maria Antònia Salvà, s'inspiraren en l'obra de les glossadores mallorquines i la recopilaren.

Les composicions d'aquestes poetes giren al voltant del món de les dones: dels seus treballs, de l'amistat amb altres dones, de les dificultats de l'esposa de l'emigrant i, quan el subjecte és en tercera persona, sempre femení, el cerquen, com a bones romàntiques, en les heroïnes medievals. Però també criticaren els condicionants de gènere que trobaren, entonant de vegades la defensa pròpia davant atacs misògins. Algunes, tot imitant la rima de les glossadores, saberen eludir l'estereotip femení vuitcentista de dona honesta que cantava la tendresa però mai la passió, i deixaren constància de les necessitats amoroses femenines. D'altra banda, és rellevant la importància que aquestes poetes atorguen a la poesia patriòtica: dediquen composicions a lloar Mallorca i algunes també enalteixen Catalunya i s'hi identifiquen, tot aportant un rerefons històric. Així, alguns dels mites nacionals, com la Verge de Lluc i de Montserrat, el rei Jaume I i la Conquesta, la beata Catalina Tomàs, que hem esmentat més amunt, etc., solen poblar els seus poemes. Malgrat les vacil·lacions d'alguna d'elles entre la varietat estàndard i la dialectal, l'afirmació de la fidelitat a la pròpia llengua serà un altre dels temes recurrents i dedicaran poemes a Ramon Llull, considerat cappare del català.

Els Jocs Florals de Barcelona, tot i que van suposar un revulsiu cultural a Catalunya, no premien a penes les dones poetes durant aquest segle, i només Isabel de Villamartín, Maria Josepa Massanés de González, Maria de Bell-lloch (que signava com a Pilar Maspons i Labrós) o la més coneguda i prolífica Dolors Monserdà, hi van ser guardonades. Tant elles com algunes altres escriptores, per exemple Agna de Valldaura (pseudònim de Joaquina Santamaria i Ventura), Agnès Armengol, Antònia Bardolet, Enriqueta Paler, Remei Morlius, Antònia Gili, Eulàlia Anzizu, Lluïsa Trullol o Maria Trulls, conreen diversos gèneres o compaginaren la tasca de poetes amb la de folkloristes o traductores —tot i no ser considerades pro-

fessionals. A terres valencianes, trobem un seguit d'escriptores al voltant dels Jocs Florals de València, les quals, en molts casos, també presentaran uns perfils polifacètics, ja que es dedicaran a la poesia, la narrativa o el periodisme; hi destaquen Magdalena Garcia Bravo, Manuela Rausell i Soriano, Lluïsa Duran de León, Maria Orberà i Carrión, Encarnació Palau de Vall-Llosera i Agna Maria Paulina de la Peña, baronessa de Corts.

El teatre escrit per dones també irromprà a partir del segle XIX, tot i tractar-se d'un art públic, col·lectiu i nocturn i, per tant, del tot contrari a l'espai privat i domèstic assignat a la feminitat. Algunes dramaturgues, com ara la mallorquina Maria Manuela de Herreros, la valenciana Purificació Llobet o les catalanes Germena Alba, Maria Empar Arnillas, Isabel Pujol d'Aulès, Margarita Esterlich, Rosa Mirallets i Purificació Llobet, van ser capaces de tirar endavant la seva vocació i exposar el seu art als aplaudiments i a la crítica. Val a dir que, a hores d'ara, les escriptores vuitcentistes de tots els gèneres, i sobretot de Catalunya i el País Valencià, encara ens resulten escandalosament desconegudes i reclamen un estudi aprofundit de la seua obra.

L'arribada del segle XX suposa la consolidació de la genealogia d'escriptores en català; l'accés massiu de les dones al consum de produccions culturals vindrà acompanyat d'un nombre d'autores, de gèneres conreats i de plataformes per publicar que creixen exponencialment, malgrat la persecució que, de manera més o menys intensa, va patir la llengua al llarg de la centúria; fins i tot en els moments més difícils, i tant des de l'interior del país com des de l'exili, les escriptores van demostrar un compromís decidit per la defensa i dignificació de la pròpia tradició. L'extensa nòmina que, per sort, ens ofereix el nou-cents, ens obliga a oferir-ne una aproximació encara més sumària que en les èpoques anteriors i ens resulta impossible incloure'n totes les protagonistes. Només a tall d'exemple: durant el primer terç del segle, i només al Principat, ja hi ha catalogades vora sis-centes autores, les quals van publicar durant els anys vint i fins a acabar la guerra, 44 volums de narrativa —entre novel·les, reculls de contes o proses narratives.

Algunes de les narradores més destacades són Maria Teresa Vernet, Carme Montoriol, Mercè Rodoreda, Anna Murià, Elvira Augusta Lewi o Aurora Bertrana, moltes de les quals també conrearan amb diferent intensitat altres gèneres relacionats amb el periodisme, l'assaig, la literatura per a infants o la poesia. Al País Valencià, i només durant els primers cinc anys de la dècada dels trenta, trobem publicades sis novel·les escrites per Pilar

Monzó, Milagros Espí, Vicenta Matalí, Josefina Piera de Navarro i Manu-ela Agnès Rausell. I a Mallorca, Maria Verger o Coloma Rosselló escriuen diversos relats i novel·les, a més de poesia.

Pel que fa a les contribucions a la premsa arreu del territori, la quantitat de noms femenins vinculats als grans diaris, però també a setmanaris, revistes o butlletins de tot tipus —culturals, polítics, religiosos, etc.—, és impressionant: trobem des de participacions puntuals i espontànies (cartes al director o intervenció en debats oberts) fins a espais específicament destinats a les dones, cosa que propicia l'aparició de col·laboradores habituals i, de vegades, professionals. Així, per exemple, i malgrat tractar-se d'unes dècades convulses durant les quals la intersecció de les categories «dona», «valencianista» i «escriptora» va ser sovint considerada sospitosa, autors com Elisa García Villalba, Teresa d'Aitana o Rosari Soto es fan escoltar als periòdics i esperonen les seues contemporànies a unir-se a la causa valencianista. A Catalunya, els articles amb noms femenins també es multipliquen, signats per algunes de les narradores que hem esmentat més amunt, juntament amb, entre d'altres, Maria Teresa Gibert, Irene Polo, Anna Maria de Saavedra, Concepció Casanova, Maria Carratalà, Carme Karr (que també escriurà al diari valencià *Las Provincias* amb el pseudònim de Xènia). També a les Illes, els noms de Francisca Alcover (que sovint signava com a Famam) o Maria Mayol, les quals van compaginar aquesta tasca amb la poesia, la narrativa i el teatre, troben el seu propi espai en la premsa escrita.

Hi ha, a més a més, una sèrie de dramaturgues dedicades a un dels gèneres més importants pel que fa a la recepció pública, com és el teatre popular o sàinet; les valencianes més destacades, com són Ángeles Gascó, Empar Royo, Conxeta Ruiz, Elvira Urios, Vicenta Matalí —relacionada amb els ambients teatrals de València i Barcelona—, Maria Lluïsa Camille-ri o la prolífica Pilar Monzó de Roca, van estrenar, si més no, quinze peces teatrals abans de la guerra, al costat de les set de la prolífica rossellonesa Lluïcia Bartre. Maria Esteve, Margalida Estelrich, que fa teatre per a infants, o l'aristòcrata Aina Villalonga, que posa en boca dels seus personatges la reivindicació de la llengua i la cultura pròpies, estrenen a Mallorca, mentre que a Catalunya estrenen Palmira Ventós, Lluïsa Denis o la també narradora, poeta i assagista dels anys deu i vint Dolors Monserdà, alhora que Caterina Albert i, sobretot, Carme Montoriol comencen a formular plantejaments renovadors per dur a escena.

Algunes noves poetes s'obren pas en aquests anys, al costat, això sí, de noms ja consagrats durant la primera dècada del segle, com la barcelonina Clementina Arderiu o la palmesana Maria Antònia Salvà; més o menys lligades a l'Escola Mallorquina, trobem Maria Verger, Francisca Alcover o Emília Sureda; i a Catalunya, algunes de les signatures que van fer-se un lloc de certa rellevància van ser Rosa Maria Arquimbau, Maria Faura, Roser Matheu, Maria Roig o Josepa Tura, a més d'altres autores que ja hem anomenat i que es dediquen, també, al conreu d'altres gèneres. Val a dir que durant aquestes primeres dècades del segle xx, les poetes van ser sovint valorades per la crítica —majoritàriament masculina— a partir de la circumstància de tractar-se de dones escriptores que s'adequaven més o menys als clixés relatius a la feminitat, tot i l'experimentació innovadora que algunes d'elles duïen a terme en acostar-se, per exemple, al surrealisme.

No cal ni dir que moltes de les autores actives fins al 1939 veuran com es complica extremadament, sinó com es trunca definitivament, la seua carrera literària a causa de l'exili interior i exterior. La nòmina d'escriptores patirà, doncs, una reducció forçosa, cosa que no sempre implica menys qualitat literària, ans al contrari, com és el cas de Mercè Rodoreda o Clementina Arderiu, entre d'altres; ara bé, sorprenentment, al costat d'elles, començarà a aparèixer una sèrie d'autores que, nascudes abans de la guerra, escriuen —i, quan poden, publiquen— tota o gairebé tota la seua obra sota el franquisme. Igual que en els anys anteriors a la guerra, aquestes dones, que primer van ser ciutadanes i després es van fer escriptores, mantenen el conreu dels diversos gèneres i miren d'esquivar els límits i entrebancs dictatorials per mantenir vives les seues vocacions literàries i, alhora, la literatura en català. Perquè, no ho oblidem, totes aquestes autores van estar triplement minoritzades: com a dones, com a escriptores i com a defensores d'una llengua obsessivament perseguida, una realitat que els va afectar directament i que van reelaborar literàriament.

Al País Valencià, per exemple, al llarg dels quaranta anys de dictadura, trobem una densitat d'autores i obres inèdita fins aleshores, protagonitzada per vuit escriptores: Anna Rebeca Mezquita, Maria Ibars i Ibars, Matilde Llòria, Beatriu Civera, Sofia Salvador, Maria Beneyto i Cuñat, Carmelina Sánchez-Cutillas i Maria Mulet, les quals, immerses com estaven en la terrible quotidianitat de la postguerra, van defensar el seu paper social i intel·lectual com a dones que escrivien en català i no s'estaven de produir una àmplia gama de conte, novel·la, poesia, teatre, literatura infantil i textos periodístics o acadèmics diversos. De fet, si al País Valencià podem

parlar de narrativa durant aquell període de repressió és, en grandíssima mesura, gràcies a elles, cosa que no va ser suficient per evitar que, en morir el dictador, caigueren en un silenci —i un oblit— gairebé definitius. Per la seua banda, dramaturgues com Concepció Pou, Margalida Forteza, Catalina Valls Aguiló de Son Servera i Maria Antònia Castell de Sala, entre d'altres, contribuïran a la represa comercial del teatre català per estrenar als principals teatres de Mallorca, mentre que a Catalunya, les obres de Maria Dolors Orriols, Núria Albó, Maria Àngels Anglada, Rosa Fabregat i Olga Xirinacs veuran la llum a partir de finals dels seixanta; les poetes Montserrat Abelló i Felícia Fuster, però, no començaran a publicar amb regularitat fins a la dècada dels vuitanta.

Cosa diferent serà, necessàriament, el seguit d'escriptores nascudes a partir dels anys quaranta, és a dir, dones que creixeran inserides dins dels estrictes paràmetres socials, culturals i de gènere del nacionalcatolicisme, un element vital que apareixerà sovint, i sota diversíssimes formes, a les seues obres; d'entre les narradores, assagistes i periodistes d'arreu del territori, destaquen Helena Valentí, Antònia Vicens, Isabel-Clara Simó, Montserrat Roig, Maria Antònia Oliver, Carme Riera o Maria-Mercè Marçal, les quals comencen a publicar durant la dècada dels setanta. Per la seua banda, Maria Barbal, Margarida Aritzeta, Maria-Mercè Roca, Raquel Ricart o Imma Monsó desenvolupen la seua obra al llarg dels anys vuitanta i noranta i seguiran actives fins als nostres dies. Són autores que ja gaudeixen de certa normalitat: obtenen premis, les editorials promocionen la seua obra, els diaris publiquen articles de crítica favorables i, a més a més, reben el reconeixement d'un ampli públic lector que els atorga, en no pocs casos, èxits assenyalats.

També durant els anys setanta coincidiran algunes poetes nascudes abans de la guerra amb d'altres de posteriors, com ara Marta Pessarrodona, Josefa Contijoch, Fina Cardona o Teresa d'Arenys, mentre que en les darreres dues dècades del segle els versos femenins creixen i es diversifiquen arreu del territori, on trobem noms com Àngels Cardona, Vinyet Panyella, Teresa Pasqual, Dolors Miquel, Ester Xargay, Maria Josep Escrivà, Francesca Pujol, Encarna Sant-Celoni o Mireia Vidal-Conte. Per acabar, la producció literària d'aquelles escriptores nascudes després de la mort del dictador pertany a unes generacions que, definitivament, demostren que ens trobem en un punt de no retorn pel que fa a la continuïtat i la diversitat de la literatura d'autora en català. Els treballs inclosos en aquest número dels Quaderns de la Càtedra Josep Anton Baixeras sobre les dramaturgues, les poetes i les narradores del segle XXI així ho demostren.

4. Conclusió

L'impuls primer d'aquesta recerca és el desig de reconciliació col·lectiva amb les mares literàries; per això, cal facilitar que els homes i les dones actuals, des de la lectura i l'escriptura, es (re)troben amb uns referents femenins dels quals, en la majoria dels casos, ni tan sols tenien notícia. L'adopció d'una mirada integradora de la història de les dones en la història de la literatura catalana contribueix a comprendre la cultura literària de manera més ajustada a la realitat empírica i, alhora, ens ajuda a reformular en clau de gènere la història cultural dels Països Catalans. Tot plegat ens dota d'eines prou útils per explicar-nos quina ha estat l'aportació de les dones al patrimoni literari català tot tenint en compte per què i de quina manera els escriptors i les escriptores han ocupat i ocupen espais asimètrics literàriament i socialment o com aquestes relacions han estat influenciades per altres processos polítics i socials, els quals, alhora, s'hi veuen connotats.

La superació de la parcialitat i el biaix de gènere que actualment presenta la historiografia literària catalana passa, a parer nostre, per un exercici metacrític que, com apunta Àlex Broch (2005: 64), «només serà possible si la limitada bibliografia crítica publicada s'estudia no solament en funció de l'obra de creació que analitza sinó, a més i també, com un llenguatge propi i específic amb les seves lleis, la seva metodologia, la seva evolució i els seus condicionants». Cal perseverança, complicitats i crítica de la crítica per reconciliar-nos amb les genealogies femenines literàries en llengua catalana i donar pas a les possibilitats que aquesta reconciliació genera. I és que, com afirma Hélène Cixous (2010: 75) en la cita que encapçala aquesta dissertació, quan es conega i es tinga en compte l'aportació de les dones al llarg dels segles, totes les històries —inclosa la de la literatura en català— seran contades d'una altra manera.

5. Referències bibliogràfiques

- AGUADO, Ana (2005). «Prólogo». A SANFELIU, Luz (2005). *Republicanas: identidades de género en el blasquismo (1895-1910)*. València: Universitat de València, p. 11-15.
- ; ORTEGA, M. Teresa (ed.) (2011). *Feminismos y antifeminismos: culturas políticas e identidades de género en la España del siglo xx*. València: Universitat de València.

- AHUMADA, Eulàlia (2003). *Epistolaris d'Hipòlita Roís de Liori i d'Estefania de Requesens (segle XVI)*. PUV.
- (2008). «L'escriptura mística femenina. Les autobiografies per encàrrec (s. XVI-XVII)», *Poblet*, 16, p. 48-51.
- (2011). «La carta privada a l'època moderna: un epistolari conventual femení inèdit», *Manuscripts*, 29, p. 51-64.
- ATIENZA, Àngela (2013). «El mundo de las monjas y de los claustros femeninos en la Edad Moderna. Perspectivas recientes y algunos retos». A SERRANO, E. (ed.), *De la tierra al cielo. Líneas recientes de investigación en Historia Moderna*. Saragossa: Fernando El Católico (CSIC)/Diputación de Zaragoza, p. 89-105.
- BACARDÍ, Montserrat (2019). *Maria Dolors Orriols, viure i escriure*. Vic: Eumo.
- BARANDA, Nieves; MARÍN, M. Carmen (ed.) (2014). *Letras en la celda. Cultura escrita de los conventos femeninos en la España moderna*. Iberoamericana/Vervuert.
- BARTRINA, Francesca (2005). «La crítica literaria feminista a Catalunya en els darrers trenta anys», *Literatures*, n. 3, p. 89-102.
- (2012). *Caterina Albert/Víctor Català. La voluptuositat de l'escriptura*. Vic: Eumo.
- BELLVESER, Ricard (coord.) (2012). *Dones i literatura entre l'edat mitjana i el renaixement*. València: Alfons el Magnànim.
- BLOOM, Harold (1994). *The Western canon: the books and school of the ages*. Nova York: Harcourt Brace.
- BOU, Enric (2009) «Introducció». A *Panorama crític de la literatura catalana. Segle xx*. Barcelona: Vicens Vives.
- BRATSCH-PRINCE, Dawn (2006). «The Politics of Self-Representation in the Letters of Violant de Bar (1365-1431)». *Medieval Encounters*, 12, p. 2-25.
- BROCH, Àlex (2005). «L'evolució de la crítica literària a Catalunya», *Literatures*, n. 3, p. 61-68.
- (dir.) (2013). *Història de la Literatura Catalana*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana.
- CABRÉ, Montserrat (2003). «Medieval Women's Writing in Catalan Textual Inscriptions of Feminine Authority. *La corònica, A Journal of Medieval Hispanic Languages, Literatures & Cultures*, 32(1), p. 23-41.
- CAMPS, Christian (2010). «Una escriptora catalana del Rosselló: Renada-Laura Portet». *Rassegna Iberistica*, 92, 45-59.

- CANTAVELLA, Rosanna (2021). «La carta pròleg d'Aldonça de Montsoriu a la Vita Christi d'Isabel de Villena». A GUÀRDIA-OLMOS, Joan *et al.*, «*Qui fruit ne sap collir*»: *Homenatge a Lola Badia*, vol 1, p. 135-143. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- CANOSA, Francesc; YESTE, Elena (2018). *Dones que surten del paper: periodistes catalanes que expliquen un país*. Juneda: Fonoll.
- CARBONELL, Neus (2003). *La dona que no existeix: de la Il·lustració a la Globalització*. Vic: Eumo.
- CASAS, Helena (2021). «“Déu me do scientia de parlar”. Mediación y autoría femenina en las confesiones de Elisabet Cifre (1467-1542)». A MARTOS, María D., *Redes y escritoras ibéricas en la esfera cultural de la primera Edad Moderna*. Madrid: Editorial Iberoamericana-Vervuert, p. 293-308.
- (2023a). «Les “fruytes espirituales” de la beguina i mística Elisabet Cifre (1467-1542)». *DUODA: estudis de la diferència sexual*, núm. 64, p. 64-75
- (2023b). «La mística femenina como práctica política en las visiones de Elisabet Cifre» (1467-1542), *Signum*, 24 (2), p. 45-59.
- CIXOUS, H. (2010). *Le rire de la Méduse et autres ironies*. París: Galilée.
- CLIMENT, Laia (2008). *Maria-Mercè Marçal: cos i compromís*. València: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana.
- CORTÉS, Josepa (2011). «Què llegien les dones? Biblioteques i llibres en València entre l'edat mitjana i el Renaixement». A BELLVESER, Ricardo (coord.), *Dones i literatura: entre l'edat mitjana i el Renaixement*, vol. II. València: Alfons el Magnànim, p. 713-734.
- CORTÉS, Josepa; MANDINGORRA, María Luz; PONS, Vicent (2019). «*Aquestes són les obres que yo, sor Ysabel de Billena, é fetes en aquest monestir*». *Notes autògrafes de sor Isabel de Villena*. València: Acadèmia Valenciana de la Llengua.
- ECHÁNIZ, Berta (2012). «Una aproximación a la espiritualidad femenina en el Alicante de principios del siglo xvii», *Feminismo/s*, 20, 275-295.
- ESPINO, Antonio (2001). «Les lectures de les dones i dels sectors populars a la Barcelona del Sis-Cents (1600-1660)», *Revista de Catalunya*, 162, 25-47.
- FARGAS, M^a Adela (2009). *Les dones en l'Antic Règim*, Barcelona: UOC.
- FRANCÉS, M. Àngels (2010). *Literatura i feminisme. L'hora violeta de Montserrat Roig*, Tarragona: Arola Editors.

- GARCIA SEMPERE, Marinela (2007). «La correspondència amorosa entre Isabel Suaris i Bernat Fenollar: algunes puntualitzacions». A *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, vol. 2, p. 581-588. Universidad de León.
- GRAS, Mercè (2019). «La memòria inèdita del Carmel descalç femení a la Corona d'Aragó: biografies i cròniques històriques», *Caplletra*, 67, 145-169.
- GUSTÀ, M. (2009). «Els estudis de literatura d'autora a Catalunya». A CAS-SANY, Enric *et al.* (eds.), *Gènere i modernitat a la literatura catalana contemporània*, Lleida: Punctum, p. 39-50.
- GODAYOL, Pilar (ed.) (2006). *Catalanes del xx*. Vic: Eumo.
- HERRERO, Maria de los Ángeles (2009). *Lletraferides modernes. Catàleg de les escriptores valencianes dels segles xvi-xvii*. Alacant: Publicacions de la Universitat d'Alacant.
- (2018). *L'univers literari de les escriptores valencianes dels segles xvi-xviii*. València: Alfons el Magnànim.
- HERRERO, Maria de los Ángeles; Picó, Liris (2022). «Pecat de sainetera: autores, obres i temes en el context valencià», *Escena valenciana*, n. 2, 31-46.
- HIREL-WOUTS, Sophie (2022). «Les paraules de la reina: Presentació i anàlisi de la correspondència de Margarida de Prades entre els anys 1412 i 1416». A Juncosa, Eduard *et al.*, *Margarida de Prades. Regnat breu, vida intensa*. Tarragona: Publicacions URV, p. 377-398.
- IRIGARAY, Luce (2002). «La question de l'autre», *Labrys*, n. 1-2, <https://www.labrys.net.br/labrys1_2/irigaray2.html> (Darrera consulta: 1 febrer de 2026).
- JULIO, Teresa (2013). «Retrat en femení de l'escena catalana: dramaturgues i actrius fins al segle xx». A Lladó, Jordi; Vilaró, Jordi (ed.), *Dona i teatre al segle xxi*. Lleida: Punctum.
- (2015). «El periodismo republicano en manos de mujer: Maria Carratalà y Elvira Augusta Lewi». *Asparkia. Investigación feminista*, 27, 131-145.
- LACUEVA, Maria (2019). *Les dones fortes. La narrativa valenciana sota el franquisme*. València: Alfons el Magnànim.
- (2020) «“No em silenciueu!” La literatura catalana d'autora sota el franquisme». *Revista Valenciana de Filologia*, 4, 15-45.
- (2022). *Pioneres. Dones i valencianisme (1900-1939)*. Fundació Nexe.

- (2023a). «(Re)construir una genealogia femenina literària sota el franquisme: la correspondència al voltant de l'antologia poètica *Les cinc branques. Poesia femenina catalana*». A LÓPEZ, Marta; TAILLOT, Allison (ed.), *Epistolatrias: mutaciones contemporáneas y nuevos enfoques de estudio de la carta*. Berlín: Peter Lang, p. 297-312.
- (2023b). «Història de la literatura catalana d'autora: una cronologia» [Pòster]. *Women's Legacy-UNED*. <<https://padlet.com/ipontni/i-congreso-internacional-wl-zu8ow0b2m48gn5uq/wish/IDK1ZR2o-BA2XZJ9z>>. (Darrera consulta: 2 de desembre de 2024).
- (2025). «Criptogínia i literatura catalana? Una aproximació des de la historiografia, l'ecdòtica, l'hermenèutica i la didàctica». A RIBA, Caterina; LACUEVA, Maria; FRAYSSINHES, Sandrine (ed.), *Criptogínia. Fonts i metodologies*. València: Tirant Lo Blanch. <<https://open.tirant.com/cloudLibrary/ebook/info/9788410814271>>
- LUNATI, M. (2007). *Imma Monsó: la narrativa de la ironia i la diferència*. Vic: Eumo.
- LÓPEZ Navajas, Ana; LÓPEZ GARCÍA-MOLINS, Ángel et al. (2009). *La presencia de las mujeres en la E.S.O.* <<http://mujeresenlaeso.uv.es/informe/index.php>>. (Darrera consulta: 2 de març de 2026).
- MIRALLES, Eulàlia; ZARAGOZA, Verònica (2012). «Écrits féminins catalans. Bilan et perspectives», *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, n. 35, p. 177-190.
- (2013). «Mujeres y memoria escrita en la Edad Moderna». A ESCARTÍ, Vicent Josep (coord.), *Escribir y persistir. Estudios sobre la literatura en catalán de la Edad Media a la Renaixença*. Los Angeles-California-Buenos Aires: Editorial Argus-a, p. 99-133.
- MCNERNEY, K.; ENRÍQUEZ, C. (1994). *Double Minorities of Spain*. A *Bio-Bibliographic Guide to Women Writers of the Catalan, Galician, and Basque Countries*. Nova York: Modern Language Association of America.
- MOHINO, Abraham (2004). *La prosa de Rosa Leveroni: instantànies de l'ésser*. Vic: Eumo.
- MONTOYA, Alicia C. (ed.) (2023). *SHEWROTE (Studying Historical Early Women's Reception: Oeuvres, Texts, Engagement)* [base de dades] <<https://shewrote.rich.ru.nl/>>. (Darrera consulta: 20 de febrer 2026).
- NICOLAU, Adriana (2021). *Feminismes al teatre català contemporani (2000-2019)*. Tesi doctoral, UOC.

- PALAU, Montserrat; Villalba, Laura (2018). «Folklore i feminisme». A Carme ORIOL; Emili SAMPER (ed.), *Història de la literatura popular catalana*. Edicions UIB - Publicacions UA - Publicacions URV, p. 74-88.
- ORIOL CARAZO, Carme (2025). *El Pirineu literari de Palmira Jaquetti. Quatre passejades literàries: la Seu d'Urgell, Andorra la Vella, Esterrí d'Àneu i Arties*. Publicacions URV.
- PAREDES, Maria i Salord, Josefina (2019). «Introducció». A VIGO I SQUELLA, Joana de, *Ifigenia a Tàurida*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat -Universitat de les Illes Balears -Institut Menorquí d'Estudis, p. 5-54.
- PEÑARRUBIA, Isabel i ALOMAR, M. Magdalena (2010). «De mi no en fan cas...». *Vindicació de les poetes mallorquines (1865-1936)*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- PESSARRODONA, M. (2010). *L'exili violeta: escriptores i artistes catalanes exiliades el 1939*. Barcelona: Meteora.
- PIERA, Montserrat (2008). «L'impacte de Violant de Bar en la cultura humanística de Catalunya: una revolució a la francesa?». *Catalan Review*, n. 22, p. 293-308.
- (2012). «La verbalització del discurs femení a la literatura medieval». A BELLVESER, Ricardo (coord.), *Dones i literatura: entre l'edat mitjana i el Renaixement*, vol. I. València: Alfons el Magnànim, p. 401-428.
- PINYOL, Ramon (2006). «Les escriptores catalanes vuitcentistes i la traducció». *Quaderns. Revista de traducció*, 13, p. 67-75.
- PLANAS, Rosa (2017). *Anna Maria del Santíssim Sagrament. «Vull fer càtedra del teu cor»*, Mallorca: Ajuntament de Palma.
- (2020). *El foc inextingible. Obra mística de sor Anna Maria del Santíssim Sagrament*. (Tesi doctoral, UIB).
- POZO-SÁNCHEZ, Begonya; PADILLA-CARMONA, Carles (2021). «Criptoginia: Una palabra nueva, un concepto para investigar». *Quaderns de Filologia - Estudis Lingüístics*, n. 26, 175-192. <<https://doi.org/10.7203/qf.0.21983>>
- REID, Martine (2020a). *Femmes et littérature: Une histoire culturelle. Moyen Âge - XVIIIe siècle*, vol I. París: Gallimard.
- (2020b). *Femmes et littérature: Une histoire culturelle. XIXe -XXIe siècle. Francophonies*, vol.II. París: Gallimard.
- REAL, Neus (2005). *Mercè Rodoreda, l'obra de preguerra*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

- REAL, Neus (2006a). *Dona i literatura a la Catalunya de preguerra*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- (2006b). *Les novel·listes dels anys trenta*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- ROBINSON, L. S. (1998). «Traicionando nuestro texto: desafíos feministas al canon literario». A SULLÀ, Enric (ed.), *El canon literario*. Madrid: Arcos/Libros, p. 115-138.
- SABATÉ, Glòria; SORIANO, Lourdes (2005). «Reinas catalanas: mujeres, lectoras y protectoras de la cultura (siglos XIX-XV)». A GONZÁLEZ DE LA PEÑA, María del Val (coord.), *Mujer y cultura escrita. Del mito al siglo XXI*. Gijón: Trea, p. 85-96.
- SALORD, Josefina (2012). «Joana de Vigo i Esquella, la traductora d'*Ifigènia en Tàurida* de Claude Guimond de la Touche». A SALORD, Josefina (ed.), *Vicenç Albertí i el teatre entre la Il·lustració i el Romanticisme*, vol. 2. Barcelona-Palma: Edicions UIB/Institut d'Estudis Balearics / PAM, p. 113-147.
- SÁNCHEZ-CUTILLAS, Carmelina (2021). *Obra completa. A cura de Joan BORJA i M. Àngels FRANCÉS*. València: Acadèmia Valenciana de la Llengua.
- SANMARTÍ, Montserrat; SANMARTÍ, Carme (eds.) (2010). *Catalanes del IX al XIX*. Vic: Eumo - Publicacions URV.
- SANZ, Amelia (2021). «Para imaginar una historia de las escritoras en digital». *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, n. 36, p. 161-173. <https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.2021365320>.
- SCOTT, Joan W. (1986). «Gender: A Useful Category of Historical Analysis», *American Historical Review*, n. 91, p. 1053-1075. [Traducció «El género: una categoría útil para el análisis histórico», A AMELANG, James S. i NASH, Mari (ed.) (1990). *Historia y género: las mujeres en la Europa moderna y contemporánea*, València: Alfons el Magnànim, p. 23-56.]
- SHOWALTER, Elaine (2009). *A Jury Of Her Peers, American Women Writers from Anne Bradstreet to Annie Proulx*, Londres: Virago.
- TERÉS, M. Rosa; VICENS, Teresa (2015). *Violant de Bar i Maria de Castella: promoció espiritual i mecenatge*. Barcelona: Publicacions UB.
- TOMÀS, Margalida (2017). «Notes sobre les escriptores vuitcentistes catalanes: a l'entorn dels Jocs Florals de Barcelona», *Anuari Verdaguer*, 25, 55-90.

- TWOMEY, Lesley K. (2013). *The fabric of Marian Devotion in Isabel de Villena's Vita Christi*. Woodbrige: Tamesis.
- VAN DIJK, Suzan. (2014). *NEWW. Women Writers (New approaches to European Women's Writing)* [base de dades]. <<https://womenwriters.rich.ru.nl/womenwriters/vre/persons>>. (Darrera consulta: 20 de febrer de 2026).
- VINYOLES, Teresa (1996). «L'amor i la mort al segle XIV. Cartes de dones». A *Miscel·lània de textos medievals*. Barcelona: CSIC, p. 111-198.
- (2005). «La cotidianidad escrita por una mujer del siglo XV». A *González de la Peña, María del Val* (coord.), *Mujer y cultura escrita. Del mito al siglo XXI*. Gijón: Trea, p. 117-130.
- (2008). «Encuentros con una dama del siglo XV: Sança Ximenis de Cabrera». A *GARÍ, Blanca* (coord.), *Vidas de mujeres del Renacimiento*. Barcelona: Universitat de Barcelona, p. 87-101.
- (2011). *Les Veus de les malmaridades*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- VINYOLES, Teresa; JORNET, Núria (2010). DBD: Diccionari Biogràfic de Dones <<http://www.dbd.cat/>>. (Darrera consulta: 20 de febrer de 2026).
- ZARAGOZA, Verònica (2013). «L'escriptura en femení a l'àmbit lingüístic català (segles XVI-XVIII)». *SCRIPTA Revista Internacional de Literatura I Cultura Medieval I Moderna*, 1, p. 266-270.
- (2016). «En vers vull desafiar...». *La poesia femenina a l'àmbit català (segles XVI-XVIII)*. Edició crítica. *Tesi doctoral inèdita*. <<http://hdl.handle.net/10803/458139>>. (Darrera consulta: 20 de febrer 2026).
- (2017). «“Sapientia absconsa et thesaurus invisus”. Notes sobre la presència femenina en les premses rosselloneses (ss. XVI-XVIII)». *Butlletí de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona*, LIV (2013-2014), p. 261-297.
- (2022). *Les dones Borja. Històries de poder i protagonisme ocult*. València: 314.

PER A UNA HISTÒRIA DE LES POETES CATALANES DEL SEGLE XXI

Meritxell Matas Revilla
Universitat de Barcelona
meritxellmatas@gmail.com

1. Introducció

Reflexionar sobre un concepte o un període contemporani planteja un problema i un repte. Perquè una definició pot delimitar o encasellar, i això resulta contradictori amb la contemporaneïtat i amb qualsevol gènere literari, especialment la poesia. Tanmateix, un quart de segle potser ja ens comença a donar prou distància per copsar què ha passat amb les poetes catalanes del tercer mil·lenni. I m'agrada fer-ho tot reflexionant sobre una tendència literària concreta que durant un temps es va anomenar «les poètiques del cos» —i que podríem debatre si ja està superada o si continua com una temàtica més que ha estat assimilada pel sistema—, però que, tanmateix, vull legitimar, atès que és clau per entendre el període. Hi va reflexionar Gemma Medina al balanç poètic del 2021:

El cert és que es demostra que el tema [l'amor, el desig i la celebració de la sexualitat i el seu contrari, el cos i la sexualitat com un tabú incòmode, la sexualitat fora de norma] és més fructífer depenent del jo i el punt de vista de qui diu el poema: en general, la poesia feta per dones encara obre nous horitzons amb aquesta temàtica, va més a la nafra, hi ha encara silencis a resoldre i una necessitat d'explicar-se. Podria semblar —a mi m'ho semblava abans de llegir tots aquests llibres— que també en aquests casos era un camí que ja estava massa fressat, però no és així si els poemes estan fets amb voluntat i intenció (2022: 60).

Una tendència literària, per tant, que s'escrui a la vegada que la penssem, que evoluciona i que les mateixes autores rebutjarien definir. Ara, però, ja no és estrictament una novetat ni una moda efímera: en podem situar l'inici al tombant de l'any 2000, un fet que ens permet parlar amb una mica més de propietat —ens dona unes coordenades temporals que

tan bé van per explicar les coses— a fi d'apuntar les idees principals de les poètiques del cos i del període en general.

A grans trets, va ser una època celebrada per la crítica perquè, segons David Madueño, l'any 2019 es va viure «una glopada d'aire fresc, de permeabilitat i d'heterogeneïtat que no passa desapercebuda [...] [i que] significa l'aparició de noves autories amb veu pròpia que segueixen tradicions fins llavors alienes al cànon tradicional». Un glop d'aire fresc que anava acompanyat de l'edat i de la projecció; cito Medina novament: «tot sembla indicar que el percentatge de dones augmenta a mesura que baixa la franja d'edat: les dones poetes venen amb força i es pot preveure que el tant per cent anirà creixent amb els anys» (2022: 60). Què més fa possible la riquesa del moment? Podem parlar de l'experimentació, la pèrdua de la por de sortir de la cotilla mètrica o d'integrar-se amb altres disciplines artístiques. L'obertura del panorama i, per tant, l'eixamplament de l'oferta han comportat un augment del públic o, si més no, s'ha aconseguit arribar a lectors i espectadors que veien la poesia catalana com un monòlit tendenciós, avorrit i inabastable, i que per fi han pogut trobar autors i poemes del seu gust. Les escriptures més joves, segons Íngrid Guardiola, «despleguen una espècie de glossolàlia, una incontinença verbal estimulant, inscrivint el procés de recerca en gestos ostentosos, tremolosos, provisionals, vibrants i imperfectes».

Arriba, també, el gran moment de les editorials i les col·leccions de poesia, la renovació del cicle de recitals de l'Horignal, que té lloc cada dimecres; i l'ampliació i consolidació de la Setmana de la Poesia de Barcelona o del Festival Nacional de Poesia de Sant Cugat. Així mateix, es palpa un augment en l'interès del públic pels recitals, que també es presenten acompanyats de música o altres disciplines i que s'alcen com a llocs de reflexió i debat. En aquest moment van arribar també les crítiques, que preguntaven, molts cops retòricament: Què passa amb una literatura quan s'omple d'etiquetes? Tothom ha d'escriure el mateix ara per arribar al mercat? Estem davant d'una moda? Algunes d'aquestes preguntes van sorgir de les mateixes autores, i de manera legítima, perquè refusaven ser encasellades, especialment per interessos de mercat. L'etiqueta anava acompanyada de joves, fins i tot quan van anar passant els anys i els vint van deixar pas als trenta o als quaranta. Però també com a defensa quan les van començar a atacar de només saber escriure sobre això, en un intent de desvalorar la seva escriptura. En aquest sentit, ressona de nou la veu de Joana Fuss, que apuntava que una de les estratègies per desanimar l'escrip-

tura de les dones era acusar-les de ser joves i dones i d'usar això a favor seu i d'escriure sobre sexualitat per escandalitzar i cridar l'atenció. Perquè no podem oblidar, i si ho fem ens ho recordaran, que el projecte poètic de les plomes actuals és polític.

Recupero la idea del cànon tradicional perquè em sembla pertinent ressaltar com la voluntat de trencament és al germen mateix d'aquest esclat, que ressonà com un cop de porta, com un crit poètic d'apropiació de la veu i de l'espai ferm i llest per consolidar-se. No hi havia marxa enrere. Va ser un trencament sense ruptura permanent. És a dir, les poetes continuen llegint els grans noms de les lletres catalanes, és més, hi dialoguen, com va fer Raquel Santanera amb Josep Palau i Fabre i Joan Maragall, Maria Sevilla amb Blai Bonet o Joan Brossa, Àngels Gregori amb Vicent Andrés Estellés, o Blanca Llum Vidal també amb Palau i Fabre, amb un joc enginyós de reescriptura en què confronta «La sabata» amb «La patata», a *Amor a la brega*:

LA SABATA

He donat el meu cor a una dona barata.
Se'm podria a les mans. Qui l'hauria volgut?
En les escombraries una vella sabata
fa el mateix goig i sembla un tresor mig perdut.
Totes les noies fines que ronden a ma vora
no han tingut la virtut de donar-me el consol
que dona una abraçada, puix que l'home no plora
pels ulls, plora pel sexe, i és amarg plorar sol.
Vull que ho sàpiguen bé les parentes i amigues:
Josep Palau no és àngel ni és un infant model.
Si tenien de mi una imatge bonica,
ara jo els ofereixo una de ben fidel.
No vull més ficcions al voltant de la vida.
Aquella mascarada ha durat massa temps.
per això us deixo encara la sabata en els fems.

LA PATATA

No he donat el meu cor ni soc cara o barata.
Si es podreix a les mans, què puc fer-ne de nou?
Al racó més tot sol hi ha una amorfa patata
que m'ensenya com grilla, que tot gira i es mou.
Seré fina o abjecta, seré rude o subtil;
tant si faig o desfaig, no vindré a consolar-te:

no seré allò que vols ni de preu ni d'estil,
que ser un cos o ser crossa, enderroca i afarta.
Que ho entenguin per fi els parents i els senyors:
puc fer d'ocell, de peix, de microbi o de mul,
puc ser el món que tremola, puc ser el clot de les pors,
prò no el nom que m'imposis ni a la cara ni al cul.
Que vinguin ficcions ben arran de la vida,
que, així, encarcerada, ennuega i remata (2018: 10).

La novetat és que amplien el diàleg poètic a les autores predecessores, i també a les contemporànies, multiplicant les referències a escriptores i pensadores. Un fet que possibilita evitar la pèrdua de la tradició autorial femenina, reafirmar el discurs i inserir-lo en una tradició interrompuda massa vegades i que ja no es pot permetre més talls, donar a conèixer veus injustament oblidades i dotar-se d'eines per dir allò que fins ara se'ns deia des de fora. Una de les principals preocupacions polítiques actuals és la relació entre sexualitat i cos que sorgeix com una manera de posicionar-se i proclamar des d'on s'escriu i de fer ben explícit aquest lloc d'escriptura. «Com havíem pogut fins ara parlar d'idees sense tenir una història al darrere, un cos?», pregunta Mireia Calafell. I Begonya Pozo respon: «el subjecte estava marcat, però no escrivíem nosaltres, sinó que ens escrivien» (Matas 2021: 7). Si em permeteu, doncs, faré un breu apunt sobre representació.

2. Representativitat i espai públic

Encara que es pugui percebre certa paritat, les poetes encara són lluny d'ocupar l'espai públic de la mateixa manera que els seus col·legues homes. Marc Romera ho remarca així:

ANTOLOGIA	TOTAL	DONES	HOMES
Mig segle de poesia catalana: del maig del 68 al 2018 (2018)	231	24'6%	75'4%
Paraula encesa (2012)	150	14%	86%
Ser del segle (1989)	18	11%	89%
Sense contemplacions. Nou poetes per al nou segle (2001)	9	0%	100%
21 poetes del segle XXI (2001)	21	14%	86%
Pedra foguera. Antologia de poesia jove dels Països Catalans (2008)	28	32%	68%
Imparables (2004)	9	22%	78%
Evidències cel·lulars: poesia emergent en català (2009)	24	50%	50%
Generació (H)original: Barcelona d'un temps i d'una poesia (2017)	74	35%	65%
Poesia Bloom (2018)	8	62,5% **	37,5%
Amors sense casa: poesia LGBTQ catalana (2018)	33	40%	60%
Ningú no ens representa. Poetes empenyats (2011)	97	27%	73%
Assumiràs la veu. Antologia de poemes per la llibertat (2014)	39	36%	64%

Aquesta veu, la d'elles, la que el patriarcat ha tractat fins fa poc amb una condescendència idiota, restituïda a l'equilibri que el seu segle li va negar. Perquè malgrat tot, malgrat les lluites i malgrat els assoliments, el segle xx es va limitar a conformar-se amb uns comptats «monuments» poètics engendrats per dones per, d'aquesta manera, ignorar o valorar amb boca petita la resta de cims assolits per moltes altres elles (2017: 8).

La infrarepresentació que observem a les antologies generals (vegeu figura 1) va acompanyada de la consideració d'excepcionalitat o segregació que poden comportar les compilacions dites de dones i que ens convida a recuperar l'estudi de l'escriptora Joana Russ, que parafraseja Van Gerven per explicar com el fet d'incloure al cànon només les dones extraordinàries, però no pas només els homes extraordinaris, distorsiona la rellevància del grup seleccionat:

When the memory of one's predecessors is buried, the assumption persists that there were none and each generation of women believes itself to be faced with the burden of doing everything for the first time. And if no one ever did it before, if no woman was ever that socially sacred creature, »a great writer,« why do we think we can succeed now? [...] Without models, it's hard to work; without a context, difficult to evaluate; without peers, nearly impossible to speak. (1983: 95)

El llast històric s'ajunta amb la falta de consideració, que dona com a resultat una presència inferior a l'espai literari que ocupen els homes

en excés. Amb xifres absolutes? Gemma Casamajó, pel balanç poètic del 2024, va treballar amb 174 llibres, dels quals només 66, un terç, eren escrits per dones. La xifra sembla consolidada perquè Gemma Medina al balanç del 2021 repeteix uns números semblants i comenta que segueixen la línia dels d'Ingrid Guardiola i que el 2025 va ser de 59 sobre 173. Davant les repetitives i cícliques estratègies per desencoratjar l'escriptura, les autores necessitaran models, no només en un sentit estrictament literari, sinó com a exemple que podran crear sense ser devaluades, cosificades o estereotipades. D'aquesta manera, l'elaboració —intencionada, política, treballada— d'una cartografia de dones permet: 1) tenir models i camins per seguir o trencar maneres diferents i pròpies de dir les coses; 2) un context per situar-se i integrar els projectes i les propostes de cada autora i, a la vegada, pensar-se dins d'aquest marc i valorar també les obres coetànies amb una perspectiva crítica; i tenir companyes, tant literàries (penso en autores mortes, amb les quals, tanmateix, es pot tenir un diàleg textual) com col·legues de professió amb qui es pugui compartir, dialogar, inspirar-se o inspirar, i fins i tot artistes d'altres branques amb qui es pugui treballar. Com diu Anna Aguilar-Amat a *Donzelles de l'any 2000*: «Dins la lògica del llenguatge [les poetes] juguen amb la imatgeria per tal d'articular la seva realitat a desgrat de la manipulació a què poden ser sotmeses i també dibuixar un nou marc on existir. [...] diuen la part que els toca entre allò que s'ha dit i allò que no s'ha dit encara» (2013: 196).

El fet que la poesia escrita per dones parteixi necessàriament d'un fet polític i que una opció per vehicular-ho sigui a través de les escriptures del cos, és una posició autorial. Parafrasejant la poeta romana Viola Lo Moro,¹ tots els cossos són sexuals —biològicament, culturalment, socialment— i qui escriu parteix d'una posició lligada al cos. L'escriptura de les dones comparteix algunes característiques amb la dels homes, que es barregen amb els nostres cossos i les nostres històries, individuals i de gènere, de

1 «Tutti i corpi siano sessuati —biologicamente, culturalmente, socialmente— e chi scrive parte da una posizione legata al corpo. La scrittura delle donne ha quindi alcune caratteristiche, talvolta più visibili, talvolta meno —esattamente come quella degli uomini— date dall'impasto che ha costituito i nostri corpi e le nostre storie, individuali e di genere —e ragionare intorno alla scrittura delle donne, alle forme ricorrenti, ai temi, alle modalità di fruizione credo sia ancora di grande interesse, perché rileva, come un sismografo, i movimenti profondi della cultura di una società. Osservare con attenzione la scrittura delle donne, dargli spazio e valore, vuol dire cominciare anche a vedere meglio la storia vivente, i suoi lati problematici e oscuri, il non detto, l'imprevisto.»

la manera com se'ns llegeix. Pensar en l'escriptura de les dones continua sent de gran interès, perquè detecta, com un sismògraf, els moviments profunds de la cultura d'una societat. Observar atentament l'escriptura de les dones, donar-li espai i valor, significa també començar a veure millor la història viva, els seus costats problemàtics i foscos, allò no dit, allò inesperat.

3. Les poètiques del cos

Reprenc el fil en la intersecció entre sexualitat i cos amb la voluntat explícita de proclamar la posició autorial. I, en conseqüència, si es tracta d'una posició autorial, què entenem per poètiques del cos? Maria Antònia Massanet escriu sobre aquesta voluntat, aquest objectiu o programari: moltes poetes treballen per «la reapropiació i resignificació del cos femení, de la maternitat i la criança, la sexualitat, l'homoeotisme, la reescriptura de mites... per trobar una expressió lliure del domini androcèntric per dir l'experiència femenina» (2014: 7). Això es basteix amb un fort component teòric que es pot explicar, en part, per la confluència dels estudis feministes o la irrupció de la teoria crítica de l'afecte a les universitats i als centres culturals des de finals dels anys noranta. D'aquest inici de l'inici en sobresurt una autora: Maria-Mercè Marçal. Una escriptora fundacional per a la poesia catalana de finals del segle XX i principi del segle XXI i per als feminismes, tant a la teoria com a la pràctica. Hi ha una relació indubtable entre els poemes actuals i les teories de gènere, la qual cosa comporta aquest fons més aviat culte que s'encavalca amb descripcions detallades dels cossos. Les autores converteixen la seva veu de dones en l'eina primària de la seva reflexió i revolta mitjançant allò més íntim, que no deixa. Cito Marçal, de ser «la representació dels impulsos primaris, d'allò amenaçador, desconegut, identificat amb el mal i que, per tant, la civilització defuig i condemna» (Marçal a Julià 2018: 43). Hi reflexiona també Lluís Calvo: «Del feminisme a la identitat mutant i flexible, tot passant per la crítica corrosiva de la figura masculina i el relleu atorgat al cos, la jove poesia ha obert noves sendes de denúncia i afirmació» (2016: 65). Es recupera així, si mai s'havia abandonat, la vella fórmula segons la qual el personal és polític, amb uns versos que aglutinen idees de pensadores prominents sobre el gènere i el feminisme de la tradició filosòfica del segle XX.

Podem acordar que sorgeixen a principis dels anys 2000, exploten i es consoliden entre el 2010 i el 2017 i continuen des de llavors fins ara. En els

primers anys que van seguir als 2000, la poesia de «fi de segle»² dona pas a una post-postmodernitat que enllaça la tradició poètica amb la situació geopolítica, econòmica i social de la dècada marcada per les crisis, la inestabilitat, la precarietat, la globalització, els moviments populars i les grans manifestacions. A Catalunya, concretament, es va canalitzar per mitjà del moviment de l'11M i dels moviments independentistes. I, per descomptat, el feminisme. Això traspasa al paper amb les estrenes de Maria Callís: *Jonàs*, el 2004; Maria Antònia Massanet: *Disseccions emocionals*, el 2006; Anna Gual, *Implosions*, el 2008, i Blanca Llum Vidal: *La cabra que hi havia*, el 2009.

Destaca, però, un nom per sobre de tots com la llavor que unirà aquestes veus i que inspirarà les immediatament posteriors: Mireia Calafell, que l'any 2006 va publicar *Poètiques del cos*. Un llibre que ara es podria llegir gairebé com un manifest poètic i que, curiosament, va ser el resultat d'una pràctica universitària. Llegim en aquest llibre el que podríem considerar la base dels interessos comuns de les poetes actuals, com hem apuntat: la corporalitat, la sexualitat i el trencament dels tabús que comporten. L'objectiu era explorar la intimitat com a motor poètic, amb el joc entre interior i exterior que això implica i que serà molt elaborat.

BICÈFALS

amb
el sol a l'escot, la mar a la pell,
la brisa d'estiu despenyant-me les pors,
les ganes de tu als llavis vermells,
escric amb els dits el nom del desig
i fujo de mi, i ens trobo en un cos
obert amb dos caps que miren enlloc (2010: 65).

Mireia Calafell continuarà influint autores i crítiques, això és, maneres de llegir poesia, amb la publicació el 2010 de *Costures* i de *Tantes mudes* el 2014. Calafell deia en una entrevista del 2016 que si als seus textos se'ls anticipa un sexe, un gènere o una sexualitat, això deia més dels lectors que no pas d'ella, i menys encara dels poemes. La performativitat, conseqüentment, serà crucial per llegir una poesia «travessada de discursos / que et conformin i vesteixen» amb una veu que ha necessitat veure's

2 En dic així per les antologies que van aparèixer durant aquells anys, com ara *Sense contemplacions. Nou poetes per al nou segle*, de Manuel Guerrero (2001).

al mirall per trobar-se «perduda en la paradoxa d'un cos representat / que és sempre enunciat» (2011: 21). El desig i la sexualitat i, sobretot, una profunda reflexió sobre l'altre, com a «Bicèfals». I, també, la fragilitat del cos, el dolor i les ferides, enteses com a font de fortalesa, seran les protagonistes de poemes com «Mamografia» o «Habitació 118», sobre el càncer de mama.

En el principi fou la cicatriu:
no la paraula, com tampoc les síl·labes,
sinó el tall fi del cordó umbilical
i tots els nens del món plorant alhora.
La gènesi s'explica des del ventre,
l'origen ha estat sempre una ferida
—escrui horitzontal jaguda al llit.
I en canvi, això que té sota la gasa
és una cremallera sobre runes
—buidatges ontològics de carn viva—,
Sutures de la pèrdua del pit esquerre
que ha suplicat al cos per a salvar-la
amb un dolor que no, no és literari.

Això que cou encara i la travessa
és sobretot un aprendre a estimar-se,
a mirar-se altre cop, tan asimètrica,
a viure amb cinc centímetres de més,
a viure (2014: 31).

La consolidació —ens situem a les portes de la segona dècada del segle— ens porta les estrenes de Lucia Pietrelli (*Violacions i Esquelet*, del 2011 i el 2013 respectivament), Maria Sevilla (*Dents de polpa*, 2015), Anna Gas (*Crossa d'aigua*, 2017), Sònia Moya (*Gramàtica de l'equilibri i Plutó*, del 2010 i el 2015), Glòria Coll (*Oda als objectes i Territori inhabitable*, 2013 i 2015), Sònia Moll (*Non si male nunc*, 2010), Irene Solà (*Bèstia*, 2012) o Raquel Santanera (*Teologia poètica d'un sol ús*, 2015), amb una revolució editorial i autorial femenina. Em quedo amb aquesta última:

He reculat el camí de la creu
perquè un cop despenjat m'he sentit sol.
I els claus dels peus i de les mans
fets d'un alfabet estrany,
un cavall de Troia endins
que em bombejava un fil de sang

m'han retornat a la tirania dels pronoms:
una font que sempre té set.

Puc estimar la creació
perquè ha fet la guerra,
s'ha repartit els poders
i ha plorat galtes avall perquè el viure
era l'únic que tenia. Però jo no soc la redempció,
el pecat de la paraula és més viu que mai
i la filla pròdiga ara vol ser pare amb uns pits ben grossos.
Al peu de la muntanya, ja no s'hi veu la creu,
el llenguatge ha posseït el cos (2015: 21).

Deixant de banda la història teològica que Santanera construeix en el seu primer llibre, la filla dona vol ser pare home amb pits, amb un vestit de dona. Així, acaba afirmant que el llenguatge ha dominat el cos. No hi ha cos sense llenguatge? La proliferació de poemes sobre el cos sembla confirmar el vers de Santanera: el llenguatge ha posseït el cos, i el cos, una poesia que estava a l'avantguarda de la literatura catalana del moment. «El repet» —escrivia Calafell— era també «recuperar el cos a través de la paraula i fer-ho de manera que se superi la paradoxa d'anomenar-lo sense fixar-lo. ¿Com dir el cos sense perdre'n la capacitat productiva en tant que procés?» (2011: 84). Els versos aglutinaren la carnalitat més ferotge amb els pensaments més prominents sobre el gènere de la tradició filosòfica del segle xx, amb una forta càrrega teòrica en què el cànon el formen noms com Judith Butler, Donna Haraway, Adrienne Rich, Virginie Despentes, Adriana Cavarero o Rosi Braidotti; i altres de més actuals, com Sara Ahmed, una de les estudioses més reconegudes de la teoria crítica dels afectes. Els estudis de les emocions seran molt presents amb un interès especial en els aspectes que reflexionen sobre la felicitat, el fàstic, la por, la vulnerabilitat i la violència. Aquest vessant crític s'acompanya amb la recuperació de la tradició literària de les dones. Podem pensar en Sylvia Plath, Alejandra Pizarnik, Virgínia Woolf o Hilda Hilst. I en l'àmbit català, es dona una recuperació marcada de les veus de Maria-Mercè Marçal sobretot, però també de Felícia Fuster, Mercè Rodoreda, Dolors Miquel, Marta Pessarrodona i Antònia Vicens. És més, si repesquem la idea de la infrarepresentació, no sorprèn que des de les mateixes escriptures es treballi amb una mirada genealògica i els llibres s'omplin de referències a aquestes pensadores i a moltes altres. Perquè ja no es pensa ni s'escriu en solitud, l'escriptura de les

dones forma part d'una cadena de transmissió de coneixement que s'ha tallat moltes vegades i que ara es lluita per mantenir.

4. Un enfilall de característiques

Torno a les poètiques del cos, que reivindiquen el dolor, la vulnerabilitat i l'abjecció, sobre la pell. Diguem-ho amb Mireia Calafell: «s'escríu al límit de l'ésser com a l'altre, a la frontera d'allò que som, el que fórem i el que serem. [...] [En] el territori del text i del cos, que és sempre la zona en què apareix l'altre que configura la nostra identitat per fer-nos més i menys vulnerables alhora, escriure on no sabem» (2011: 85). El jo inacabat ens connecta amb els altres i d'aquí en surt la vulnerabilitat, un concepte que aquestes poetes aborden amb múltiples perspectives. Això també ho podem vincular amb el gir afectiu que permetrà conjugar conjuntament les sensacions de rebuig que pot provocar un cos malalt o ferit, amb la simpatia, l'afinitat, la unió amb els altres a través del reconeixement d'una vulnerabilitat compartida, i la memòria, perquè la memòria del dolor és important, així com ho són les imperfeccions. Un exemple, «Costures» de Raquel Estrada:

Controlo l'instint
per no quedar girada
de la cara de les costures.
El cos em seria un traspuar
i engolir d'afectes
per a fer-ne una crosta (2016: 23).

Es llegeix un interès marcat per escapar de la bellesa clàssica, tan assimilada al cos de les dones en l'art, per reivindicar tot el contrari, i s'escríu sobre el marbre que ha esculpit aquesta tradició: «Marbre: suposo que no pot / acollir en el dolor volent-se marbre / i són boques per anar buidant la fam / les vetes que el dibuixen / i és més marbre si es van refredant /les crostes que emmudeixen les juntures» (Sevilla 2017: 39). La lletjor, la diferència, la malaltia, les ferides, el pas del temps, tot això és posat en primer pla per tal de normalitzar la seva visió i per fugir dels cànons dictats per a les dones. Hi ha nombrosos poemes que exploren aquests cànons i la seva tirania d'impossible compliment. La reacció és furgar en l'abjecció i enaltir la sang i altres fluids, fins al punt de provocar rebuig o indignació. Ho llegim amb Maria Sevilla:

Crua. Estic viva, però crua. La meua
carn elàstica me la imagino blana i
llenegosa entre les dents. Poc digestiva.
[...]
Cinquanta quilograms de carn
sisplau i me la posa ben fineta. Me la talla
ben arran del precipici. Ben al límit del
vertigen vascular:
el meu ventre és
un avenc. Potser fa sucs i és
mentider com déu cuinant-te la carn
crua. Estàs viva. Repugnant. I crua (2017: 25).

O, Lucia Pietrelli, que estira el fil dels líquids corporals a «Anatomia XV» encara «i si véns / vindràs / de semen i silenci / t'escorreràs [...] de transparències / Animal Angoixa» (2013: 51). I encara, Laia Malo: «se'm claven als nusos dels dits / i no els puc treure sens que un doll de sang calenta, / barbotegi fins la pica i, més enllà, a les canonades, / s'agrumolli i coaguli. / Crido esgarips a cor obert, des de l'estora vermella: / als peus, hi tinc gangrena, / al ventre, bassals de fam, / i entre els cristalls de l'espill / cruix un xerric com del seu riure; / alço el cap i hi veig gotims / d'aquell blanc semen fantàstic: / res endins...» (2016: 27). Això ens porta al punt següent, que més que una característica és un objectiu o una conseqüència.

La poesia del cos busca incomodar i sobretot qüestionar la normalitat imposada sobre els subjectes, el paper dels tabús, els cànons, i els silencis tradicionals sobre temes com la maternitat, la menstruació, el pas del temps i les malalties. Volen que els lectors pensin en allò que està preestablert en el sistema capitalista heteronormatiu i patriarcal. El valor dels poemes centrats en la menstruació, la maternitat o d'altres que apareixen en aquest treball és convertir aquestes experiències en literàries. Una reivindicació que també feia Maria Callís: «no se'n pot parlar en públic. Ho demostrem quotidianament quan ens ruboritz a la traça que deixa la sang vermella als llençols. [...] Hi ha coses —cosetes de dones— que són intrínsecament no literàries [...] com si la immoralitat, en definitiva, no fos aquest control social del que és moral i el que no» (2018: 10). Com més s'escriu, més cau el rubor de la taca vermella, fins a convertir-lo en un orgull i fins i tot en un camí per desestabilitzar altres discursos. Fer això implica trencar els tabús, ja que aquests se situen en la línia entre la puresa i l'abjecció. Un dels mecanismes predilectes, per exemple, és escriure com

a matèria i explorar amb versos el poder creador de la matriu. Ho exemplifica perfectament «Megalomania», d'Anna Gas, al volum coral de l'Escola Bloom (2018):

No té res de singular el meu úter
si és del metall robòtic de l'empresa
i del batec elèctric del filferro,
si gesta pells d'acer exacte,
revestiments de simetria.
No té res de singular el teu úter
que des del braç mecànic i el trepant,
inerrable i persistent, erigeix
uns peus plastificats d'escàndol
mil·limètric, envernissat.
No té res de singular el seu úter
fred i pulcre, un buc motoritzat
que munta i cargola, lliga i desfila.
Que ni un mioma enquestat
o una erupció de rovell
són seus.
Per això són indistints, jo, tu i ella
i els esquelets tan obsessius,
tan industrials.

Quan hom llegeix aquests poemes es troba, com hem vist, amb una abundància rica i sorprenent del vocabulari dels fluids, teixits, òrgans, substàncies i molta carnalitat. La carn és exposada i la pell deixa pas a l'interior trencant les distincions, o s'usa com a superfície i mapa de les emocions. Totes les parts del cos són exposades com a resposta a la sobreexposició i a les definicions externes, amb una preponderància per la matriu, com deia, o la vagina i tot l'imaginari que comporta, sobre creació, reproducció i desig. I en això hi té a veure la influència de la seva posició de dones joves. Naturalment s'insereixen en un sistema de convencions literàries, valors i corrents dominants propis que pretén esdevenir autònom, i això també en condiciona la recepció. Així, com assenyalava Noni Benegas, quan les poetes actuen seguint la seva autoritat autorial i s'expressen públicament, topen amb la dona que han de ser i posen en evidència els desajustos amb la dona que són: «escribir como mujer consistía, pues, en trasladar al papel las emociones espontáneas de esa mujer ideal, plegándose a las estructuras simbólicas que conformaban la identidad femenina» (1997: 26). És a dir, quan les poetes actuen seguint la pròpia «autoritat»

i s'expressen públicament, topen amb la dona que han de ser i posen en evidència els desajustos amb la dona que són. Qui són aquestes «noies» que escriuen ara?, es pregunta la crítica militant, i l'acadèmica, habituades a altres coses. Per què els versos s'han omplert d'imatges eròtiques i abjectes, de sang i semen i pus, de carn i matriu, de pits i vagines? Les poetes subverteixen els rols clàssics de bellesa a l'art, el nu femení de marbre, tot repetint-los paradoxalment, trencant-los i modificant-los mitjançant una reapropiació que es fa plenament possible en el moment que les dones, finalment, tenen ple accés a les lectures i a l'espai públic.

També els últims anys, tot i que no n'és exclusiu, han augmentat els reculls que exploren la figura de la mare, la gestació, la fertilitat i —això sí que s'ha accentuat a finals del 2020— el dol perinatal. Aquest camí el va començar Maria-Mercè Marçal i el ressegueixen Lucia Pietrelli, Blanca Llum Vidal, Anna Gual o Eva Baltasar, però també títols més recents com *Com l'oculta flor d'un cactus*, de Gemma Casamajó, o *Cap part*, de Sasha Pradkhan, amb una temàtica històricament poc tractada i que últimament s'està obrint camí en la literatura catalana: les reflexions sobre l'avortament escollit i raonat. Una veu poètica autoritzada a partir del moment que el test dona positiu i que s'omple d'agència per poetitzar el procés. Adreça la qüestió de la necessitat de dir, de donar-se un llenguatge per parlar de les interrupcions de l'embaràs, dels cossos que viuen aquesta circumstància, de deixar enrere definitivament els tabús, la identitat: «dins el “no” es va gestar un “sí”: un “sí” de veu» (2025: 49). I cerca aquesta veu pròpia en les rondalles populars, els jocs i les cançons, una reapropiació de la infantilització de les dones.

L'exploració del desig femení com a subjecte i no com a objecte és una de les característiques comunes més preponderants de les poètiques del XXI que hereten de les poetes de finals del segle passat i impulsen per tots els camins imaginables. S'endinsen en el desig amb estils molt diferents, ja sigui com a vehicle per a la creació de l'altre, com a porta a la vulnerabilitat, o simplement com a reivindicació del gaudi propi. Això sí, allò que sempre tenen en comú és que el focus es posa en l'experiència de la dona. Ja sigui en una relació heterosexual, amb una altra dona o amb ella mateixa, la centralitat i la subjectivitat es conjuguen des del cos sexual identificat com a femení i s'escapen de l'apropiació que n'havien fet els homes. Les autores són conscients que la veu femenina parlant de desig sense embuts continua sent subversiva i és un camí més per a la reapropiació del discurs. Una de les poetes que més i millor ho ha treballat és Mireia Calafell, que

fa aquesta recerca mitjançant l'exploració dels paranys de l'amor romàntic per endinsar-se plenament en el desig propi —«Escriu com si amb les paraules fos possible / diluir-me en l'onada d'aquest plaer solitari» (2010: 45)— i el dolor de la pèrdua:

Només per no trobar-te, no vaig saber buscar
el camí de tornada a intimitats tan còmplices.
I els dits en el record són esperons que em punyen,
i em sagna el cos sencer, rabiós per la basarda
d'un trist tapís de nafres que em parlen de nosaltres (2010: 64).

Així mateix, les autores usen la poesia per parlar de la violència, o violències, sobre el cos de les dones. Pensem en violència sexual, això ho explora Paula S. Piedad, però també en violència estètica contra cossos no normatius que poden derivar en trastorns alimentaris, protagonistes del poemari de Noa Noguerol, *Carn de cos cru*, un llibre de prosa poètica que construeix la problemàtica relació d'un personatge central amb el seu cos a la vegada que cerca ocupar-lo i prendre'n la veu des de la carn, que és profusament adjectivada com a magra, bonica, viva, tendra, picada, de forn, aliena, esqueixada, sola (2021: 17). El fil conductor segueix la fixació per l'alimentació i els processos associats, com demostren els títols dels poemes «Deglució», «Masticació», «Tall de digestió» o «Excreció» com si fossin fragments del diari de la bulímia. Ho llegim: «La Mia [...] des del naixement havia sigut clandestina en el seu propi cos, entrellucant opinions alienes i mans fredes» (2021: 86). O «Cos diagnosticat [...]. Cos empetitit de rentadora, de talla mal agafada. Un món on tenir està mal vist i s'ansia no existir sota la pell. [...] En la negació de la matèria» (2021: 50). La dissociació entre imatge i materialitat la porten a una observació obsessiva dels processos físics i aquest control li dona plaer, sobretot quan veure com la imatge s'empetiteix i el dolor l'acosten a l'objectiu.

Per tant, acadèmicament o com a crítiques, ja podem parlar amb propietat de les escriptures del cos perquè, a més d'unes característiques pròpies i contrastades, com les que acabem de repassar, ja es pot traçar un camí amb un inici i una continuïtat que permet rebutjar les etiquetes de fet excepcional.

5. Continuitat i futur

Al tombant del 2020 podem parlar d'una altra irrupció de noves veus que no són còpies, sinó que aporten enfocaments nous i reforcen les temàtiques presents. Destaquen Clara Fiols (*Miloques i rabasses*, 2018), Carla Fajardo (*Forats*, 2018), Irene Anglada (*Nusos d'incendi*, 2019), Andrea Ambatlle (*El coàgul*, 2020), Chantal Poch (*Làla fosca*, 2020), Carla Marco (*Ocultat mel*, 2020), Noa Noguerol (*Carn de cos cru*, 2021), Laura G. Ortensi (*Matar la mare*, 2021), Mireia Casanyes (*Lombra forana*, 2021), Raquel Pena (*La breu història dels Estats Units*, 2022) i Aina Riera Serra (*A la taigà*, 2022), avalades per les editorials, els premis i els lectors. Ho corroborarem amb les paraules de Gemma Medina al seu balanç del 2021:

Hi ha hagut una fornada d'autores joves que acaben de publicar per primer cop i que han tingut bona rebuda general: Raquel Pena, Laura G. Ortensi, Noa Noguerol, Irene Gómez Diéguez, Sara Rivera... Noms que s'afegeixen a una gran quantitat de poetes dones que els han fet el camí més fàcil i que ja fa una temporada que batallen a la lliga poètica: Raquel Santanera, Maria Sevilla, Roser Bastida, Alba Camarasa —amb dos poemaris el 2021—, Silvie Rothkovic, Gemma Gorga, Sònia Moll, Lucia Pietrelli, Laura Torres Bauzà, entre tantes d'altres. I hi ha encara un altre estrat de dones amb obra consolidada que també han publicat aquest any: Teresa Colom, Susanna Rafart, Dolors Miquel —la mare literària de moltes—, Eva Baltasar, Meritxell Cucurella-Jorba, Antonina Canyelles, Teresa Costa-Gramunt o Rosina Ballester (2022: 40).

Les segueixen Greta Sibling (*Ecografia*, 2024); i el 2025, Júlia Febrer Bausà (*Arrel inoïda*), Joana Cruzate Agustí (*Pecten*), Clara Soler (*Els holobionts*), Nerea Campo (*L'última cita*), Clara Ballart (*La llum igual*), Maria Garcia Garau (*Entreforc*), Íngrid Obiol (*Donívola latent*) i Verónica Pérez (*Casa plena*). L'acceptació plena al cànon oficial, al sistema, queda reforçada amb dos exemples ben recents i arriba amb forma de premis. El Miquel de Palol del 2025 va ser per a Laia Llobera amb *Saur* i el Carles Riba 2024 per a Blanca Llum Vidal amb *Tan bonica i tirana*. Durant els darrers 24 anys només sis dones han obtingut aquest guardó i són Anna Aguilar-Amat, Susanna Rafart, Rosa Font, Maria Callís, Mireia Calafell, el 2023, i Blanca Llum Vidal, com deïa, el 2024. Dels últims 25 anys del Premi Miquel de Palol, en deu ocasions s'ha reconegut una poeta, noms com ara Vinyet Panyella, Anna Gual, Susanna Rafart de nou, Eva Baltasar o Maria Josep Escrivà. El que en sobresurt és que quatre d'aquestes deu han estat als últims cinc anys, seguint una mica la tònica del Carles Riba. I ja només

per afegir-hi un tercer element, el Premi Josep Llompart de poesia. Del 2000 al 2023, l'han guanyat vuit dones. La meitat, els últims quatre anys i de manera consecutiva: Anna Gas, Mireia Calafell, Susanna Rafart i Rosa Font.

6. A mode de conclusió

I, ara que tornem a tenir un any rodó, que als crítics o acadèmics sembla que ens agraden perquè ens ajuden a tancar coses, ens preguntem cap a on miren les poetes catalanes del segle XXI. El gir afectiu continua ben fort i s'amplia amb el camp espacial i amb els *food studies*. Es palpa un interès per explorar els versos narratius i l'èpica i de conjuguar identitats i alteritats. Una preocupació compartida i en augment és la precarietat social i la crisi climàtica, que han donat lloc a visions apocalíptiques i a una intensificació de la natura com a personatge, com a entorn i com a model narratiu. Les ciutats esdevenen llocs inhòspits i deshabitats. Es consolida l'interès pels postulats del posthumanisme i l'ecopoètica; així com l'atracció per l'experimentació i la tecnologia. Es manté la preferència per parlar sobre qüestions de gènere, que continua sent un nucli. L'orientació sexual, la violència patriarcal, l'experimentació i les reflexions sobre la identitat comparteixen focus sobre la precarietat, les violències de qualsevol classe, les guerres, l'habitatge i l'avançament de les polítiques d'extrema dreta. I, també, les xarxes socials, el turisme massiu i l'espiritualitat. Malgrat tot (potser no vivim uns anys que es prestin a l'optimisme), es pot dir que la poesia continua vivint un moment efervescent i apassionant, i com a lectors ho hem de celebrar.

7. Referències bibliogràfiques

- BENEGAS, Noni; MUNÁRRIZ, Jesús (1997). *Ellas tienen la palabra*. Madrid: Hiperion.
- CALAFELL, Mireia (2010). *Costures*. Barcelona: Viena.
- (2011). «Entre les paraules i les coses, allà on la poesia s'aboca per a donar(-te) cos». Dins Noemí SALCEDO i Aina PÉREZ (eds.). *A flor de text. Representacions de la corporeïtat als llenguatges artístics*. Barcelona: Editorial UOC, p. 77-86.
- (2014). *Tantes mudes*. Barcelona: Perifèric.

- CALLÍS, Maria (2018). «Pròleg». Dins Virginie DESPENTES, *Teoria King Kong*. Barcelona: L'Altra Editorial.
- CALVO, Lluís (2016). «Audaces i talentoses: La jove poesia a l'inici del segle XXI». Dins Àlex BROCH i Joan CORNUDELLA (ed.). *Poesia catalana avui 2000-2015*. Juneda: Fonoll, p. 47-148.
- DÍAZ VICEDO, Noèlia; ROIG, Sandra D. (2013). *Donzelles de l'any 2000: Antologia de dones poetes dels Països Catalans*. Barcelona: Mediterrània.
- ESCOLA BLOOM (2018). *Poesia Bloom*. Barcelona: AdiA Edicions i Escola Bloom.
- ESTRADA, Raquel (2016). *Filles. Viatge d'anada*. Lleida: Pagès.
- JULIÀ, Lluïsa (2018). «La poesia, la sang i el drac. Glossa de Maria-Mercè Marçal», *Jocs Florals de Barcelona 2018*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, p. 4-43.
- VIDAL, Blanca Llum (2018). *Amor a la brega*. Lleida: Pagès.
- MADUEÑO, David (2019). «Del Silici al Mercuri. Poesia catalana actual». *Quadern de les idees, les arts i les lletres*, núm. 216 <<https://www.quaderndelesidees.press/del-silici-al-mercuri-poesia-catalana-actual-1a-part-viure-a-la-intemperie/>> [data de consulta: març de 2016].
- MALO (MARTÍNEZ LÓPEZ), Laia (2016). *Afollada*. Barcelona: LaBreu.
- MASSANET, Maria Antònia; Aina Riera (ed.) (2014). *Amb accent a la neutra. Antologia de dones poetes a Mallorca*. Palma: Leonard Muntaner.
- MATAS REVILLA, Meritxell (2021). «La situació de la poesia catalana actual: Taula rodona amb Mireia Calafell, Raquel Santanera, Sebastià Portell i Begonya Pozo». *Compàs d'amalgama*, núm. 4, p. 2-9.
- MEDINA, Gemma (2022). «D'aquelles noces, aquests confits. Balanç poètic 2021». *Jocs florals de Barcelona*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona.
- NOGUEROL, Noa (2021). *Carn de cos cru*. Juneda: Fonoll.
- PRADKHAN, Sasha (2015). *Cap part*. Barcelona: Viena.
- PIETRELLI, Lucia (2013). *Esquelet*. Lleida, Pagès.
- ROMERA, Marc (2017). «Introducció». Dins Mireia VIDAL-CONTE, *Com elles = Their kind: una antologia de poetes occidentals del segle xx*. Palma: Leonard Muntaner.
- SEVILLA, Maria (2017). *Kalàixnikov*. Manacor: Món de Llibres.

AUTORIA FEMENINA I FEMINISMES AL TEATRE CATALÀ DEL SEGLE XXI

Adriana Nicolau Jiménez
Universitat Oberta de Catalunya
anicolauj@uoc.edu

1. Antecedents

El teatre s'ha concebut sovint com un espai de llibertat i transgressió, en el qual podia fer-se allò que no es permetia a la vida real. Es tracta d'una visió molt vinculada a l'estatus marginal de la gent de la faràndula, que durant una part significativa de la història occidental van ser «rodamons voltaires que anaven de poble en poble amb ofici i poc benefici» (Julio 2013: 30). Amb totes les distàncies que es vulguin, la idea de l'escenari com un espai de resistència i transgressió ha arribat fins a la contemporaneïtat. Tanmateix, el teatre ha estat també un lloc d'exclusió, que, com les altres arts, ha plasmat i reproduït la norma social, en relació amb eixos d'opressió i privilegi, com són el gènere, la classe, la raça, la sexualitat i la capacitat. La història del teatre, entre d'altres exclusions, ha apartat les dones dels rols teatrals amb més càrrega autorial: la dramaturgia i la direcció. Paral·lelament, els personatges femenins al teatre han representat històricament no les vivències reals de les dones, sinó la Dona, una visió masculina del gènere femení: a tall d'exemple, els grans personatges femenins del teatre clàssic no es corresponen amb la vida real de les atenenques, que des del naixement de la democràcia estaven recloses als gineceus i no participaven en la vida pública (Case 1988). L'exclusió de les dones es fa encara més palesa si recordem que les èpoques daurades del teatre occidental, la Grècia i la Roma clàssiques i el període elisabetià anglès, van prohibir a les dones pujar als escenaris.

En períodes sense prohibicions legals, la visió del món escènic com a escandalós, el vincle implícit entre actuació femenina i prostitució i l'exposició pública que comporta l'escena van impedir que moltes dones s'hi dediquessin: «El teatre és un art públic, col·lectiu i nocturn. Això està to-

talment renyit amb el paper assignat tradicionalment a la feminitat, que ha estat l'espai privat i domèstic» (Bartrina i Espasa 2013: 44). En efecte, allò que s'esperava de les dones no s'adia amb la llibertat necessària a la creació ni a l'exposició i dedicació que comporta una vida pública, malgrat que algunes dramaturgues escrivissin només per ser llegides o en entorns molt reclosos, com els conventuals —en són exemples Margaret Cavendish i Roswitha de Gandersheim, respectivament. En l'àmbit català tenim exemples com el de Dolors Monserdà, autora de tres peces teatrals que no va participar en cap estrena i va deixar d'escriure per adequar-se millor al seu rol familiar: «Notant que al meu espòs no li plaïa, no hi he escrit més» (Bartrina i Espasa 2013: 46). També el de Caterina Albert, segurament el més paradigmàtic, ja que l'adopció del pseudònim masculí Víctor Català —i la dedicació a gèneres literaris que no fossin el dramàtic— va derivar de l'escandalitzada recepció de *La infanticida* als Jocs Florals d'Olot de 1898. Es tracta d'una obra que, amb excepcions com la versió musical de Marc Rosich i Clara Peya (2020), ha estat poc representada, com també succeeix amb la resta de dramaturgues patrimonials catalanes. D'altra banda, aquest problema agreujat pel gènere afecta el conjunt del patrimoni teatral català (Aulet, Foguet i Santamaria 2006; Albertí, Moreno i Vilaró 2024).

Històricament, doncs, les dones han ocupat un rol minoritzat a l'escena, i quan han tingut més visibilitat sovint ha estat en tant que actrius que reproduïen discursos aliens, d'autoria masculina. A aquesta exclusió generalitzada cal afegir-hi l'ocultació sistemàtica de les dones o criptogínia (Pozo i Padilla 2020), que ha obscurit les trajectòries i aportacions de les dones que, contra les diferents limitacions que se'ls imposaven, sí que van cultivar el gènere dramàtic o van estrenar l'obra pròpia. Abans del segle xx, Teresa Julio dibuixa «un panorama esfereïdorament erm pel que fa a la producció de les nostres dramaturgues, que no acaben d'enlairar-se fins al començament del segle xx» (2013: 41). Tot i així, l'inici de la producció dramàtica catalana d'autoria femenina —la coneguda fins a l'actualitat, si més no— pot fixar-se al segle xvii, com fa Palau (2012), incloent-hi autors dels Països Catalans que escriuen en castellà, o al segle xix, com fa Julio (2013). Aquesta darrera estudiosa esmenta quatre autores —Maria Manuela de los Herreros i Sorà de Bonet, Germena Alba, Maria Amparo Arnillas de Font i Isabel Pujol d'Aulès— com a dramaturgues del segle xix amb una identitat comprovable i producció en català, si bé molt minsa.

En el canvi de segle i a llarg de les primeres dècades del segle xx, la nòmina augmenta i les contribucions dramàtiques esdevenen més im-

portants: Dolors Montserdà estrena *Teresa* (1876) i escriu, ja vídua, *Amor mana* (1913); Carme Karr escriu, entre d'altres, *Els ídols* (1911), que aborda el desengany que suposa desidealitzar un marit; Víctor Català, mestra del monòleg que no veurà mai representada la seva obra, publica *4 monòlegs en vers* (1901) i, ja de forma pòstuma, *Teatre inèdit* (1967); Palmira Ventós estrena amb èxit *Isolats* (1909), a propòsit de la hipocresia social, incloent-hi la del matrimoni; Lluïsa Denís, a part de diverses sarsueles, escriu *Els caçadors furtius* i *Una venjança com n'hi ha poques* (ambdues de 1931), i Maria Domènech signa quatre obres teatrals. El període de la Segona República, en què es produeix una incorporació femenina molt destacada en l'àmbit de les lletres i el periodisme (Real 2006), veu l'èxit de Carme Montoriol amb obres com *L'abisme* (1930) i *L'huracà* (1935). La bona recepció de públic i crítica d'aquesta dramaturga en l'àmbit professional incentiva altres autores a provar sort en certàmens: és el cas de Rosa Maria Arquimbau, Maria Carratalà i Maria Lluïsa Algarra. Desgraciadament, l'arribada de la Guerra Civil i de la Dictadura trunca moltes carreres femenines vinculades al teatre i a totes les altres esferes de la vida pública i cultural (Solsona 2025).

La historiografia ha lligat l'etapa de la postguerra, tradicionalment, a un únic nom femení: Maria Aurèlia Capmany. En paral·lel a una important i polígrafa producció en prosa, Capmany fou una dona de teatre que escrigué, actuà i dirigí —en part, en el marc de l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual, colze a colze amb Ricard Salvat— i que té un gruix d'obres teatrals equiparable només, respecte a les seves antecessores, al de Víctor Català. El teatre de postguerra de Capmany constitueix una mostra excel·lent de la important influència dels postulats brechtians a l'escena catalana, amb obres com *Vent de garbí i una mica de por* (1968), *Preguntes i respostes sobre la vida i la mort de Francesc Layret, advocat dels obrers de Catalunya* (1971) o les peces de cabaret estrenades a La Cova del Drac, com *Dones, flors i pitança* (1968), dedicada al rol social de les dones. Més endavant, també va escriure diversos guions per als dramàtics de TVE, com *Les nits de la tieta Rosa* (1980), que protagonitzava Rosa Maria Sardà i va ser molt popular.

Tanmateix, és important assenyalar que els esforços investigadors recents han posat llum al panorama del segle XX, molt més femení del que històricament s'ha volgut mostrar. Per percebre l'amplària de la producció femenina, cal parar atenció a dominis poc privilegiats històricament per la historiografia, com ara el del teatre comercial, àmbit en el qual van reeixir

autores com Cecília A. Màntua (Santamaria 2011) i Llucieta Canyà; o el teatre per a infants, en el qual van destacar Joana Raspall o Núria Tubau, a més d'altres autores que van contribuir amb adaptacions per als cicles de teatre de la revista *Cavall Fort* (Auseller i Roquet 2018). Paral·lelament, en l'àmbit de les *troupes* de teatre de gest —Els Comediants, Els Joglars, La Fura dels Baus—, tan importants al tardofranquisme, trobem una presència creixent de les dones en espais de creació col·lectiva. Tot i que alguns testimonis de l'època, com el de Glòria Rognoni, assegurin que, al si d'Els Joglars i d'altres companyies, «la dona ha estat en un pla d'igualtat amb l'home» (Corral Fullà 2013: 133), les direccions van ser masculines en la majoria dels casos.

Ultra la indústria teatral, també cal tenir en compte els textos que no arriben a veure l'escena, una mostra important dels quals recull Aïda Ayats als volums *Dramaturgies de postguerra. Deu autores de l'escena catalana 1946-1965* (2023) i *Dramaturgies d'abans d'ara. Divuit autores de l'escena catalana 1965-1995* (2024). En aquests volums s'hi inclouen textos d'autores ja esmentades al costat d'obres de Lúcia Bartre, Marta Fàbregas, Mercè Rodoreda, Maria Novell, Núria Serrahima, Assumpta González, Marta Pessarrodona, Maria-Antònia Oliver, Montserrat Roig, Isabel-Clara Simó, Rosa Victòria Gras, María José Ragué Arias i d'altres. Aquestes dues últimes, Gras i Ragué, destaquen per una producció dramàtica sòlida que va tenir un recorregut gairebé nul als escenaris; pel que fa a Ragué, cal recordar, a més, la seva tasca com a crítica pionera en assenyalat qüestions de gènere a les escenes catalana i estatal (Nicolau 2022).

Durant la dècada de 1980, en línia amb els plantejaments dels feminismes de la Transició, es van produir diverses iniciatives feministes, puntuals però significatives, que buscaven representar millor les dones en les obres o a les cartelleres teatrals. Maria Lluïsa Oliveda va fundar l'Associació Teatre-Dona l'any 1985, que va impulsar el Premi Cassandra a la creació dramàtica femenina i també lectures dramatitzades d'autores a l'SGAE (Ragué Arias, 1994). Semblantment, en el marc del Festival de Teatre de Sitges es va impulsar el Premi Lisístrata (1980-83) a la millor creació feminista. Entre les produccions de l'època destaca *Dones i Catalunya* (1982), obra col·lectiva impulsada per Ricard Salvat que reunia peces de Lidia Falcón, Carme Riera, Isabel-Clara Simó, Marta Pessarrodona, María José Ragué Arias i Marisa Híjar, per explicar la història recent de Catalunya amb una òptica femenina. Paral·lelament, com es dedueix de la nòmina d'autores recollides per Ayats, algunes escriptores van fer incursions

més o menys puntuals en el gènere dramàtic. El cas més emblemàtic és el de Mercè Rodoreda, el teatre de la qual es va muntar gràcies a l'impuls de la directora i actriu Araceli Bruch, que, al capdavant de la companyia Bruixes de Dol, va estrenar *La casa de les nines* (1979) (a partir dels seus contes) i *L'hostal de les tres camèlies* (1979) (Nicolau, 2024).

L'última dècada del segle XX és la que veu, per primera vegada, una certa normalització numèrica de les dramaturgues i directores en actiu —és a dir que, a diferència de les etapes prèvies, estrenen i ho fan de forma regular (Ragué Arias 2000). Aquest augment no és casual, sinó que es vincula directament a la incorporació massiva de les dones al mercat laboral en les darreres dècades del segle. Després del que Benet i Jornet (2004) anomena la «travessa del desert» de la dramàtúrgia catalana, els anys noranta veuen ressorgir el teatre de text, en bona part gràcies a l'impuls formatiu de la Sala Beckett i el lideratge de José Sanchis Sinisterra. En aquest context, cada cop més dones inicien carreres teatrals, començant per Lluïsa Cunillé, la primera dramaturga que la crítica posa al mateix nivell dels seus homòlegs masculins i, en particular, de la jove promesa de l'època, Sergi Belbel. Paral·lelament, cal apuntar també que a inicis de la dècada sorgeixen algunes companyies femenines, com Les Metadones (dir. Magda Puyo), que estrenen tres obres experimentals amb un component important del gest; i les T de Teatre, agrupació de vocació comercial i dimensió audiovisual —amb la sèrie *Jet Lag*, que posa en primer pla les vivències de les dones contemporànies. Amb aquests canvis, que depassen el marc temporal d'aquest llibre però que són imprescindibles per entendre l'actualitat, ens situem a les portes del segle XXI.

2. Segle XXI: context de producció

A diferència d'altres expressions literàries que s'estudien en aquest volum, la literatura dramàtica dels darrers 25 anys persegueix no la publicació —o no només—, sinó la posada en escena. Des de finals del segle XX, l'amplíssima majoria d'autors teatrals ja no són gent de lletres que, a més, escriuen teatre —com havia succeït, també entre les dones, al llarg de les dècades anteriors—, sinó que són, fonamentalment, gent de teatre (Rosselló 2011). Gairebé sempre, a més, escriuen alhora que exerceixen altres tasques del sector: actuen, dirigeixen, tenen companyia pròpia, tradueixen, adapten i, en força casos, es dediquen al guionatge audiovisual. Aquesta varietat de rols té a veure amb la creixent hibridació entre llenguatges escènics

però també amb la precarització del sector, molt desequilibrat territorialment —el gruix de l'exhibició i la producció tenen lloc a Barcelona— i amb tendència a l'endogàmia. Aquesta realitat, unida a la masculinització del sector i en especial de les direccions dels equipaments, no afavoreix que les dramaturgues desenvolupin carreres sòlides en les mateixes condicions que els homes.

Tampoc no ho fa el clima postfeminista (Tasker i Negra 2007) que domina el panorama durant una bona quinzena d'anys: fins a mitjans de la dècada del 2010, l'opinió pública majoritària considera que el feminisme és un moviment caduc perquè la igualtat laboral ja s'ha atès, i que factors com la qualitat artística han de prevaler sobre la igualtat de condicions. En un context de manca de suport continuada a la creació, a més, la maternitat suposa un llast importantíssim en les carreres de les dones, com reflecteixen alguns treballs (Gázquez 2015). Per veure un canvi de paradigma cal esperar l'any 2016, quan es fa públic el manifest de la Plataforma per la Igualtat en les Arts Escèniques i Visuals de Catalunya —impulsat, entre d'altres, per Carme Portaceli. Aquest manifest dona el tret de sortida a un augment inèdit de reivindicacions feministes que cal emmarcar en l'onada feminista global que va de les manifestacions «Ni una menos» a l'Amèrica Llatina (2015) a la vaga feminista a Espanya i les mobilitzacions pel cas de La Manada (2018), passant pel moviment estatunidenc del #MeToo (2017). Així, augmenta l'activisme dins del sector i es creen agrupacions com Dona'm Escena, i Dones i Cultura; es denuncia la manca flagrant de paritat a les cartelleres; surten a la llum múltiples casos d'abús laboral i sexual a la indústria i als centres de formació —gràcies, sobretot, als reportatges de Núria Juanico i Albert Llimós al diari *Ara*—, i es posen al centre del debat, com mai abans, interrogants sobre la manca de justícia representativa de l'escena catalana.

Paral·lelament, proliferen peces amb un missatge explícitament feminista, en la majoria dels casos d'autoria femenina o mixta: són obres amb un important protagonisme femení, amb una intenció política manifesta i centrades en qüestions de gènere com la maternitat, la violència masclista, la pressió estètica, la diferència de classe, els micromasclismes i les dones oblidades de la història. En aquest context de més suport públic a algunes de les demandes del moviment, diverses institucions fan bandera d'una postura feminista o antiracista com a tècnica per atreure el públic, amb més atenció a l'autoria femenina i les qüestions de gènere però també amb casos de rentat lila o *purplewashing*. A tall d'exemple, el Teatre Goya (dir.

Josep Maria Pou) programa únicament autors per a la temporada 2018-19, però no s'està de promocionar-la amb una imatge de l'actriu Mercè Arànega, protagonista del monòleg *Shirley Valentine*, de Willy Russell, imitant la icona feminista Rosie the Riveter. Tot i així, les reivindicacions tenen un efecte real en la programació, i les sales més importants de Barcelona, el Teatre Nacional de Catalunya i el Teatre Lliure, aposten d'una manera inèdita per l'autoria femenina durant els mandats de Carme Portaceli (2020-actualitat) i Juan Carlos Martel (2019-2020 / 2023-2024), quan es reverteix la tendència històrica a la marginació flagrant d'autores i directores (Nicolau i Sevilla 2025; Nicolau i Sevilla 2026).

Pel que fa a la recepció i els processos de canonització de l'obra de les dramaturgues, cal assenyalar un cert procés d'obertura al món acadèmic, amb publicacions com *Dramaturgues catalanes. Ètiques i estètiques* (2022), d'Isabel Marcillas, la realització del Simposi Internacional «Dramaturgues catalanes del segle XXI: creació, traducció i crítica» (2023, organitzat per Gemma Pellissa i Adriana Nicolau), o la publicació del monogràfic *Dissident Stages: Gender and Sexuality in Contemporary Catalan Theatre (1996-2024)* (*Hispanic Research Journal*, en premsa, ed. Richard Huddleson i Adriana Nicolau). Quant a l'edició teatral, ha reflectit l'augment de dramaturgues programades a espais que publiquen teatre, com la Sala Flyhard i la Sala Beckett, però encara no se situa en un pla de paritat. Si ens fixem en les dues principals editorials que publiquen teatre català contemporani en l'actualitat, l'Editorial Comanegra i Arola Editors, trobem 9 autores catalanes actuals enfront de 15 dramaturgs a la col·lecció Repertori Teatral de Comanegra —sense comptar el volum *Entreacte(s) – Dramatúrgia catalana breu*, que és paritari— i, a Arola, 21 autors catalans del segle XXI enfront de 7 autores a la col·lecció Textos a Part (teatre reunit).

Un últim aclariment abans d'entrar en la nòmina d'autores: en aquest article privilegio les autores que es dediquen al teatre de text i escriuen majoritàriament en català, tot i que aquesta delimitació és difusa per la important presència del castellà en els textos bilingües, cada cop més nombrosos, i els canvis de llengua en les trajectòries d'algunes creadores. És el cas, per exemple, de Bàrbara Mestanza, que després de nombroses peces en castellà, com *Sucia* (2020), l'any 2026 estrena en català *Tallar-se un peu amb una motoserra*. També em limito a les dramaturgues del Principat, sense oblidar que als territoris veïns l'escena teatral ha estat ben vibrant en els darrers anys i ha vist augmentar el nombre d'autores: destaquen les valencianes Patricia Pardo, Guadalupe Sáez, Núria Vizcarro, Paula Llorens

i Clàudia Serra, i les balears Aina de Cos, Marta Barceló i Lluqui Portas. En centrar-me en el teatre més pròpiament dramàtic, deixo fora tota una sèrie de creadores que treballen en el camp d'un teatre més performàtic o postdramàtic (Lehmann 2006), sovint amb una presència reduïda o nul·la en l'àmbit de l'edició, però amb bona acollida de la crítica i presència internacional. En aquest àmbit destaquen Marta Galán, creadora amb un compromís sostingut amb la reivindicació feminista, la companyia femenina Los Detectives (Mariona Naudin y María García Vera, autors d'una obra sobre la figura materna, *Concrete Matter*), i les companyies mixtes Agnès Mateus (amb Quim Tarrida, creadors de l'obra sobre violència masculista *Rebota rebota y en tu cara explota*, del 2017), Mos Maiorum (Alba Valldaura), Atresbandes (Mònica Almirall), Azkonatoloza (Laida Azkona) i El Conde de Torrefiel (Tanya Beyeler), entre d'altres. Cal assenyalar igualment la importància de la direcció a l'escena contemporània: per això un estudi més ampli podria incloure la tasca de directors en actiu, com Alícia Gorina, Carlota Subirós, Carme Portaceli, Glòria Balañà, Marta Gil, Mònica Bofill, Sílvia Munt i les dramaturgues i actrius que dirigeixen els propis muntatges.

3. Segle XXI: autores

La dramaturgia catalana femenina del segle XXI es caracteritza, a grans trets, per la proliferació, l'heterogeneïtat i l'activitat professional en l'àmbit teatral. Són tres característiques que podríem atribuir amb pocs matisos als col·legues masculins del ram, perquè actualment les dramaturgues ja no en són una excepció, sinó que formen part indissociable d'un període d'especial floriment de la dramaturgia contemporània en català: mentre escric aquestes línies, l'Associació Catalana de Dramaturgia ja té 109 persones afiliades.¹ Paral·lelament, la noció mateixa de «dramaturga» ha de ser matisada, tal com succeeix amb l'autoria masculina, perquè només part del teatre actual és dramàtic i perquè, en alguns casos, els límits de l'autoria són difusos. Així, trobem teatre de text creat en el procés d'assaig amb els intèrprets, com el de Carol López, i teatre comunitari creat en conjunció amb intèrprets sovint no professionals, com el de Marta Galán, que malgrat no ser una autora dramàtica a l'ús acaba de publicar el volum *Dramatúrgies polítiques (2011- 2022)* (2024). D'altres autores creen

¹ Dada proporcionada per l'associació per correu electrònic personal.

col·lectivament o en tàndem, com ha fet Raquel Loscos amb Salvador S. Sánchez en bona part de les seves peces; i d'altres encara han fet incursions puntuals a la dramaturgia però són eminentment actrius, com Gemma Brió (*Llibert*) o Cristina Genebat (*Santa nit, una història de Nadal*), o es divideixen entre l'escriptura teatral i les adaptacions (Anna Maria Ricart) o el guionatge (Mercè Sarrias).

La generació que comença a escriure teatre i a estrenar-lo als anys noranta inclou autores com Lluïsa Cunillé, Beth Escudé, Àngels Aymar, Gemma Rodríguez i Mercè Sarrias. Algunes d'aquestes dramaturgues, junt amb directores com Magda Puyo, funden l'any 1998 el Projecte Vaca, una associació de creadores escèniques existent fins a l'actualitat, tot i que debilitada respecte a la potència que va demostrar als inicis. El fet d'associar-se és significatiu d'una consciència de minorització per part de les creadores, que comencen a ser prou nombroses per organitzar-se com a col·lectiu. La natura no mixta de l'associació i la voluntat de fomentar la creació, la formació i l'impuls de les carreres de les seves integrants (Serrat 2018) desmenteixen l'opinió pública postfeminista majoritària a l'època, que atribueix una paritat efectiva a la vida teatral.

A partir de l'any 2000 s'incorporen als noms ja esmentats autores com Helena Tornero, Cristina Clemente, Victoria Szpunberg, Marta Buchaca i Marília Samper. Totes elles tenen trajectòries sòlides i continuades: estrenen en sales com el TNC, la Sala Beckett i el Teatre Lliure, tenen una producció significativa i accedeixen a la publicació en paper. Si bé els inicis dels 2000 són un moment marcadament postfeminista, la corba creixent de l'autoria femenina en actiu es dibuixa en un context de producció favorable a la creació contemporània. Al TNC, Sergi Belbel promou el Projecte T6 per impulsar l'autoria dramàtica catalana, i hi participen autores com Victoria Szpunberg, Beth Escudé, Marta Buchaca, Cristina Clemente, Marília Samper, Àngels Aymar, Eva Hibernia, Mercè Sarrias i Helena Tornero —sempre en minoria, això sí, respecte als col·legues masculins, en una institució que només ha programat un 16,5% d'autores fins a l'actualitat (Nicolau i Sevilla, 2026). Són uns anys relativament favorables al teatre, abans que arribi la crisi econòmica del 2008, que deixa sentir fortament els seus efectes durant els anys següents.

La generació que comença a estrenar a partir del 2010 inclou noms com Laia Alsina, Lara Díez, Queralt Riera, Carla Torres, Clàudia Cedó, Carla Rovira (persona no binària), Denise Duncan, Marta Aran, Lali Álvarez, Eu Manzanares, Concha Milla i Anna Maria Ricart —aquestes dues

últimes més grans que la resta, però amb un inici tardà de la producció pròpia. Algunes d'aquestes dramaturgues disposen de companyia pròpia: Raquel Loscos treballa amb la Cia. Casa Real, Laia Alsina dirigeix El Martell, Denise Duncan La Poulpe Teatro, i Carla Torres La Peleona. També apareixen companyies femenines o majoritàriament femenines, com Les Impuxibles, Las Huecas, The Mamzelles Teatre i José y sus Hermanas. Sovint les creadores que s'incorporen a l'escena en aquest context ho fan en un estat de precarietat, derivada en bona part de la crisi econòmica, mentre que, d'altra banda, cada cop es generalitza més la creació postdramàtica i la hibridació de llenguatges. Aquesta generació incorpora l'onada de feminisme teatral de manera palpable a la producció pròpia i de vegades també en el pla de l'activisme.

Finalment, la generació que comença a estrenar després del 2020 és la més compromesa de llistar, perquè inclou noms en emergència que sovint només han muntat un o dos espectacles: Miriam Moukhles, de la companyia La Moukhles i Sentís, Aura Foguet amb la companyia La Viciosa, Roser Vilajosana, Núria Coromines en els seus primers espectacles independents de la Cia. Las Huecas, Gaia Bautista, Clàudia Serrahima, Clara Moraleda... Són noms que han pujat als escenaris en les darreres temporades i que caldrà comprovar si es consoliden en els anys vinents. També veiem el salt a la creació d'actrius com Maria Caselles i Berta Giraut, entre d'altres, i noves companyies enterament femenines com la Cia. Les Pinyes (Judith Corona, Laia Pujol i Maria Ten). Aquesta etapa encara està marcada per l'onada feminista, l'arribada l'any 2020 de la primera dona directora al TNC, Carme Portaceli, i més presència de les dones a les cartelleres. La pandèmia de la COVID-19 suposa un cop per al sector, però aquest respon amb empena i nous projectes, com la creació, l'any 2021, de l'Associació Catalana de Dramatúrgia, que liderarà Anna Maria Ricart i més endavant Helena Tornero.

4. Una selecció d'obres i autores

El context que he esbossat fins a aquí ens ha de permetre entendre el teatre d'autoria femenina del segle XXI en tota la seva complexitat, és a dir, considerant textos i espectacles en relació amb tots els elements que hi conflueixen: llenguatges escènics, temàtiques i enfocaments, dimensió de gènere i context de producció. Per oferir una mostra representativa del primer quart de segle, en aquesta secció em centraré en set obres de set autores

diferents. La selecció obeeix a la publicació dins de la col·lecció Textos a Part (teatre reunit) d'Arola Editors: un criteri que deixa fora molts noms i propostes meritoris però que em permet posar el focus en les autores més canonitzades, és a dir, en les que no només han estat editades, sinó que, a més, han assolit el màxim grau de reconeixement que suposa publicar un volum d'obra reunida. Són Victoria Szpunberg, Lluïsa Cunillé, Marta Buchaca, Helena Tornero, Clàudia Cedó, Queralta Riera i Mercè Sarrias.

4.1 VICTORIA SZPUNBERG, *LA MÀQUINA DE PARLAR* (2007)

Autora catalana d'origen argentí, Victoria Szpunberg (1973) va arribar a Catalunya de molt petita, arran de la fugida dels seus pares de la dictadura argentina. Va començar a escriure a finals dels anys noranta i ha produït una obra en català que incorpora un grau important de multilingüisme, un vehicle per reflexionar sobre la diferència i l'escolta a l'altre (Buffery 2026). Dramaturga prolífica, va atreure aviat l'atenció de la crítica acadèmica, en especial per la seva trilogia *La fragilidad de la memoria (Como narrar un hecho abismal: el del exilio y la última dictadura argentina)* (2008-2010), dedicada a la memòria de la dictadura argentina i a la transmissió d'una vivència traumàtica a la generació de l'autora, que no la va viure directament. En aquest sentit, part de l'obra de l'autora entronca amb un corrent fonamental del segle XXI escènic: el terreny de l'autoficció o les narratives del jo —en són exemples *El pes d'un cos* i *La tercera fuga*.²

Szpunberg ha dirigit l'àmplia majoria dels seus textos i ha creat una obra que, sense abandonar enterament la falla, s'allunya del realisme costumista a través de jocs entre diferents nivells de realitat, referències cultes i hibridacions escèniques. La seva obra, com apunta Laurent Gallardo (2012), parteix d'una «concepció política del teatre» (117) i «s'interessa per la manera com el sistema sociopolític actua directament en la producció i el control dels subjectes» (111), a través de problemàtiques com la pressió estètica (*Esthetic paradise*), la submissió d'uns éssers a uns altres (*La màquina de parlar*), la repressió (trilogia *La fragilidad de la memoria*, *La tercera fuga*), els límits de la violència (*Amor mundi*), o la pressió immobiliària (*L'imperatiu categòric*). En els darrers anys, la seva posició al

² Tot i així, Szpunberg s'ha mostrat crítica amb el teatre que es redueix a una narrativa individual o fa de l'autoficció no un mitjà, sinó un punt d'arribada (Szpunberg, 2022).

circuit teatral català ha estat cada cop més central: ha guanyat múltiples premis —entre els quals el Premio Nacional de Literatura Dramática per *L'imperatiu categòric* (2024)— i ha estrenat repetides vegades al TNC —*El pes d'un cos* (2022), *Mal de coraçon* (2023) i *La tercera fuga* (2025), a la Sala Gran, un espai excepcional per a una dramaturga catalana viva— i també al Gran Teatre del Liceu —com a dramaturga de l'òpera comunitària *La gata perduda* (2022).

La màquina de parlar (Szpunberg 2019), un text dels inicis de la seva carrera, és una faula distòpica inquietant sobre la submissió d'uns éssers a uns altres. És una obra que no ha perdut vigència i, de fet, després de la seva estrena a la Sala Beckett l'any 2007, es reestrena a El Maldà (2017), amb el repartiment original, i novament a la Beckett (2022). De factura dramàtica, agrupa tres personatges que conviuen en una mateixa casa: el senyor Bruno i dos éssers híbrids: el gos que dona plaer i la màquina de parlar. La submissió a l'amo que pateixen aquests dos individus deshumanitzats redueix les relacions entre els tres personatges a «la funcionalitat i la forma d'utilització»: el simulacre de vida social que el senyor Bruno imposa es revela buit perquè «el vincle que l'uneix als dispositius no és una relació de comunicació sinó de consum, que nega l'altre com a interlocutor i com a subjecte» (Gallardo, 2012: 114). No és banal que aquesta obra de l'any 2007 anticipi la dinàmica que es dona actualment amb les projeccions humanitzadores que fan molts usuaris dels models de llenguatge extensos —coneguts popularment com a IA. Malgrat tot, tant el gos que dona plaer com la màquina de parlar continuen mostrant la capacitat de somiar, fabular i enamorar-se i, malgrat que el final no deixa espai per a grans esperances, s'erigeixen com a recordatoris de la degradació dels valors humanistes.

4.2 LLUÏSA CUNILLÉ, *EL BORDELL* (2008)

Lluïsa Cunillé (1961) és la dramaturga catalana viva més reconeguda, incloent-hi col·legues masculins. De trajectòria summament prolífica, ha estrenat a les principals sales catalanes i ha merescut nombrosos guardons, entre els quals el Premi Nacional de Literatura Dramàtica 2010 (per *Aquel aire infinito*) i la Creu de Sant Jordi (2025). Té dos volums d'obra reunida a la col·lecció d'Arola (2017, 2024), als quals s'afegeix un volum anterior, *Deu peces* (2007), i se li han dedicat estudis i tesis doctorals (Puchades

2006; Corrons 2009; Prieto 2015). La crítica acadèmica sovint l'ha tractada com a autora única, un dels mecanismes que llista Joanna Russ (2022) per deslegitimar l'autoria de les dones: és a dir, que durant bona part del segle l'atenció prioritària a la seva obra ha anat en detriment de la valoració de tota la resta de dramaturgues en actiu —amb excepcions puntuals, degudes sobretot a la investigadora valenciana Isabel Marcillas. Val a dir que també es poden apuntar factors externs al gènere per a aquesta tendència: la solidesa i coherència d'una obra summament prolífica i el seu caràcter altament literari. En efecte, el teatre de Cunillé s'allunya de la convenció realista del drama burgès i també del model de *pièce bien faite* afavorit en el context català actual per la influència de l'audiovisual de consum i els espais de teatre més comercials (Focus, Balañà).

Als anys noranta, la carrera de Cunillé comença sota l'ègida de Sanchis Sinisterra, dramaturg i impulsor de la iniciativa renovadora del teatre català més influent del final de segle: l'escola de dramaturgia de la Sala Beckett, amb obres com *Rodeo* (1992) i *Libración* (1994). Al pròleg d'*Accident*, Sanchis Sinisterra (1996) encunya el terme «teatre de la sostracció» per definir la proposta dramaturgica cunilletiana, que proporciona molt poca informació a l'espectador. Una lectura atenta de diàlegs que, en un principi, poden semblar abstrusos revela un joc precís amb el llenguatge i la percepció, que a través de l'estranyament i més exigència interpretativa genera un mode d'atenció més afuat. En paral·lel, les obres de l'autora mobilitzen un substrat summament ric de referències intertextuals, sovint en diàleg amb arts veïnes, com el cinema, i en un joc constant amb diversos codis dramàtics —teatre de l'absurd i farsa i esperpent valleinclanesc— així com amb els fonaments del fet teatral mateix, sempre en pugna amb els codis realistes. Cal evitar, així mateix, de concebre el teatre cunilletià com un tot monolític, perquè després dels anys noranta evoluciona, s'amplia i s'enriqueix sense perdre coherència (Zarzoso 2015). Entre d'altres factors, amb aquesta evolució hi tenen a veure les col·laboracions amb els valencians Paco Zarzoso i Lola López, amb qui cofunda la companyia Hongaresa de Teatre i estrena obres com *Aquel aire infinito* (2003) i *El alma se serena* (2009); així com amb Xavier Albertí, que dirigeix nombroses obres seves (més de 25, entre les quals *Islàndia*, 2021) i en cocrea d'altres (com *Assajant Pitarra*, 2007) (Prieto 2015). Albertí ha tingut una influència notable en el seu llenguatge «porque la ha animado a entrar en otros territorios: la música, lo espectacular, el cabaret, lo festivo, la ruptura de la cuarta pared,

etc.» (Zarzoso 2015); un exemple en seria *L'emperadriu del Paral·lel* (2021), estrenada a la Sala Gran del TNC durant el mandat del mateix Albertí.

El bordell (Cunillé 2017) es va estrenar el 2008 al Teatre Lliure, que llavors dirigia Àlex Rigola, amb direcció escènica de Xavier Albertí. La trama, que respecta les tres unitats aristotèliques, transcorre en un bordell de carretera prop de la frontera amb França 25 anys exactes després de la nit del cop d'estat del 23-F. L'humor estripat i els personatges metafòrics —un polític, un militar i un banquer que s'han repartit el pastís nacional, a més de Sa Majestat d'incògnit— vehiculen una reflexió moral sobre la minsa qualitat democràtica del país, aturat dècades enrere com el prostíbul on té lloc l'acció i on tot resulta decrepít; mentrestant, els personatges de les generacions més joves pateixen d'amnèsia o se sotmeten a l'ordre imperant. El codi teatral no passa pel realisme ni la denúncia directa, com ho farà el corrent, importantíssim, de teatre documental (Prieto 2020) així com bona part del teatre del boom de la memòria, sinó que dialoga, a través de múltiples referències intertextuals, amb l'esperpent valleinclanesc i amb els grans personatges de Shakespeare, que no només proveeixen rèpliques sinó que doten de dimensió tràgica els protagonistes (Prieto 2015: 294). *El bordell* basteix un retrat sordid i desencantat de l'Espanya que ens ha tocat viure: la decadència moral i física dels personatges protagonistes, ja madurs i envoltats en una atmosfera onírica i fins i tot fantasmagòrica (Prieto 2015: 295), s'extrapola al llast de l'herència mai depassada del franquisme.

4.3 MARTA BUCHACA, *LITUS* (2011)

Amb matisos, pot emmarcar-se la carrera de Marta Buchaca (1979) en un corrent teatral de vocació comercial que inclou dramaturgs de la mateixa generació com Cristina Clemente, Jordi Casanovas, Carol López i Guillem Clua, i figures més veteranes com l'últim Sergi Belbel i Jordi Galceran —que no per casualitat és qui prologa el volum de l'autora a Arola. Tots ells conreen un teatre de text amb vocació àmplia, eficaç en el joc amb la forma dramàtica i versat en els gèneres i les tècniques de filiació audiovisual, que no entra en experimentalismes ni hibridacions i podríem entendre com una versió contemporània de la *pièce bien faite*. En aquest sentit, cal posar de manifest que Buchaca, com d'altres companys de generació, ha estat guionista de televisió a *El cor de la ciutat* i *La Riera* (TV3). Paral·lelament, ha desenvolupat una carrera teatral sòlida com a dramaturga

i en ocasions directora de la pròpia obra, que s'inicia l'any 2025 a la Sala Beckett i, en paral·lel, la porta per sales conegudes pel públic general com La Villarroel, el Teatre Romea, el TNC, el Teatre Goya o, més recentment, l'Espai Texas. Darrerament també ha publicat una novel·la, *Sis mesos d'hivern* (2022, Navona).

Els primers textos de Buchaca, com *En conserva* (2007) o *Les nenes no haurien de jugar a futbol* (2009), tradueixen una certa influència dels postulats de Sanchis pel que fa a l'abstracció de les situacions i la relativa inconcreció dels personatges. Tanmateix, aviat avança cap a un model més costumista que juga, entre d'altres gèneres, amb la comèdia romàntica (*A mi no em diguis amor*, 2010; *Losers*, 2013; *Kramig*, 2024), la tragicomèdia sobre l'experiència de les dones contemporànies (*Emergència*, 2006; *L'any que ve serà millor*, 2011; *Playoff*, 2018) i alguns temes socials com l'eutanàsia (*Rita*), la violència masclista (*Només una vegada*) i la violència contra els més febles (*Plastilina*, 2009, inspirada en l'assassinat real d'una sensesostre per part d'un grup de joves). Segons Jordi Galceran, la seva obra té un component destacat de retrat generacional i representa «gairebé sempre les mancances emocionals d'uns joves de classe mitjana —una classe mitjana tirant cap a precària, val a dir-ho— que van creixent, obra a obra, no només en edat sinó també, de mica en mica, en maduresa, i es van enfrontant a problemes i contradiccions de la vida quotidiana» (2019: 12). Buchaca és també un exemple de com, amb l'arribada de la quarta onada (Chamberlain, 2016) —aleshores no havien abordat qüestions de gènere—, incorporen una nova sensibilitat i voluntat de denúncia a les seves creacions: en són exemple obres com *Playoff*, obra produïda i estrenada al Teatro Conde Duque de Madrid, que posa el focus en el paper de l'esport femení a la nostra societat; i *Només una vegada*, que juga a revelar, a partir d'una única agressió física, el maltractament psicològic en el si d'una parella heterosexual aparentment sana.

Litus (Buchaca 2019) s'estrena el 2012 a la Sala Flyhard, minúscul espai obert al barri de Sants l'any 2010 que, amb el propòsit explícit de programar teatre català contemporani, ha acabat esdevenint un temple de la *pièce bien faite* a escala de cambra, amb totes les variacions estilístiques i temàtiques que introdueixen quinze anys de programació. L'obra reuneix cinc personatges, quatre homes i una dona, i els mobilitza seguint una estructura clàssica de revelació de secrets a partir d'un fet desencadenant: un dels amics del grup s'ha suïcidat i ha deixat una carta per a cadascun d'ells. Aquesta estructura, molt ben resolta dramàticament, permet a l'autora fer

un «nou retrat de la seva generació, un repàs d'il·lusions perdudes, petits èxits i desencants» (Galceran 2019: 14). Després de la pel·lícula basada en *Les nenes no haurien de jugar a futbol* (Sònia Sánchez, 2017), l'adaptació al cinema de Dani de la Orden (2019) corrobora la potencialitat comercial del muntatge amb una adaptació que afegeix personatges que aporten dinamisme, tradueix l'obra al castellà i trasllada la trama a Madrid.

4.4 HELENA TORNERO, *NO PARLIS AMB ESTRANYS* (2013)

Per parlar de les dramaturgues catalanes actuals amb un prestigi consolidat, cal afegir als noms de Cunillé i Szpunberg el d'Helena Tornero (1973). Aquesta autora comença a publicar i estrenar a principis de segle amb obres com *El vals de la garrafa* (Premi Joan Santamaria 2002), *Apatxes* (2009), *Les Madames* (2003) i *Submergir-se en l'aigua* (2007). Al llarg dels anys següents consolida una carrera que la porta a les principals sales catalanes —Sala Beckett, Teatre Lliure, TNC— així com al conreu, no només de l'escriptura, sinó també de la direcció, sovint de peces pròpies; a la traducció teatral de l'anglès i el francès, i a les adaptacions —ha adaptat, entre d'altres, Milton, Shakespeare, Lull i Sòfocles. També ha fet incursions en el món de l'òpera, amb llibrets per a compositors com Joan Magrané i Raquel García-Tomás, estrenats, entre d'altres, al Gran Teatre del Liceu.

La producció torneriana tradueix una preocupació ètica transversal caracteritzada, com apunta Laurent Gallardo, per «l'exploració de l'alteritat», que «és el fil vermell que uneix tota l'obra de l'Helena Tornero» (2021: 111). Biel Sansano coincideix amb Gallardo quan afirma que «memòria democràtica, adolescents o joves i refugiats o desplaçats per causes violentes, són tres pilars d'una escriptura sempre sensible i solidària amb l'altre, amb l'altra» (2019: 17). Un gruix important de l'obra torneriana versa en efecte sobre la memòria (*El vals de la garrafa*, *Apatxes* i *No parlis amb estranys*), la migració (*Submergir-se en l'aigua*, *El futur*, 2019, *Demà*, 2020), el jovent (*Apatxes*, *Submergir-se en l'aigua*), així com sobre el gènere (*Mimosa*, 2014, *Suplicants*, 2008, *Andersen*, 2016) i el canvi climàtic (*Dona i aspiradora*, 2024). Fruit de l'interès de l'autora per la realitat migrant són la creació del projecte Paramythádes, que ofereix tallers artístics a infants i joves refugiats; l'obra *Kalimat*, que recull l'experiència de refugiats i refugiades reals (TNC, 2016), i la dramaturgia de *Nosaltres* (*A nosotros nos daba igual*) (TNC, 2021), que fa pujar a l'escenari les històries i els cossos de cinc

fills d'immigrants. Segons Sansano (2019), la preocupació ètica de Tornero s'acompanya sempre d'una voluntat d'acoblar forma i sentit, i per això la seva obra explora els límits del realisme —a través de la fragmentació, el joc lingüístic, el trencament amb la quarta paret o el desordre temporal, entre d'altres— i denota una «preocupació per l'arquitectura del text [...] per jugar amb els marges dels personatges i de la forma dramàtica» (Sansano 2019: 14).

No parlis amb estranys (Tornero 2019) s'estrena el 2013 en el marc del Projecte T6 del Teatre Nacional de Catalunya. Fruit d'una important investigació sobre transmissió del trauma i postmemòria, és una obra coral que il·lustra la desmemòria en els dos bàndols de la Guerra Civil. Una obra que puja a l'escenari «temes delicats i gens habituals en aquesta línia de teatre: les confiscacions de propietats, la por física i el silenci amarg sobre les humiliacions rebudes, els nens robats, o els espais actuals de Barcelona, com el Camp de la Bota o la presó de dones» (Sansano 2019: 15). Les escenes, breus, alternen l'aparició de diferents personatges que dialoguen entre ells o s'adrecen al públic, de manera que van superposant diverses ficcions inspirades en fets reals, i la informació que al principi sembla inconnexa s'unifica i adquireix una alta volada emocional a mesura que avança l'obra. Malgrat el marc de producció, l'obra també va patir l'efecte de les retallades, com s'indica en un dels paratextos de l'edició original, i va acabar sent més curta del que havia de ser.³

4.5 CLÀUDIA CEDÓ, *UNA GOSSA EN UN DESCAMPAT* (2018)

Clàudia Cedó (1983) es diferencia d'una àmplia majoria de la professió perquè no comença la seva carrera a Barcelona ni a l'Institut del Teatre sinó a Banyoles, on funda la companyia El Vol del Pollastre (*Júlia?*, 2011; *De petits tots matàvem formigues*, 2013; *Et planto*, 2015). Fa el salt a la capital amb l'estrena a la Sala Flyhard de *Tortugues. La desacceleració de les*

3 Aquesta és la nota que afegeix l'autora: «Durant el procés de creació i com a conseqüència de les retallades del govern, que van afectar el Teatre Nacional de Catalunya, vam veure reduït el període d'assaigs per realitzar aquest espectacle. Això em va obligar a retallar també el text de l'obra: de cap manera podia pretendre assajar el mateix en la meitat de temps. [...] Aquí teniu una petita selecció d'alguns dels fragments que no es van poder veure en escena però que, segons el meu parer, mereixen ser conservats a la memòria col·lectiva perquè parlen de fets reals patits per homes i dones reals.» (Tornero, 2019, 129).

partícules (2014) i *L'home sense veu* (2016). La temporada 2017-18, com a resident de la Sala Beckett, estrena *Una gossa en un descampat*, que li suposa el salt a un ampli reconeixement i la condueix a estrenes al TNC (*Mare de sucre*, 2021), al Teatre Lliure (*Cinema*, 2018; *Fantàstic Ramon*, 2025) i al Festival Temporada Alta, on ja havia estrenat *Et planto* (*Els àngels no tenen fills*, 2021). Aquestes darreres peces introdueixen al circuit professional persones usuàries d'Escenaris Especials, l'altra gran vessant professional de Cedó: una fundació dirigida per l'autora que des del 2006 ofereix cursos de teatre a col·lectius en risc d'exclusió social, especialment persones amb diversitat funcional. Aquestes obres no només inclouen intèrprets de la fundació, sinó que solen tractar inquietuds i experiències vinculades al col·lectiu. A més, Cedó també ha realitzat diverses adaptacions —com la de *Canto jo i la muntanya balla* (2021), d'Irene Solà— i, sota la direcció de Julio Manrique al Teatre Lliure, coordina el cicle inclusiu Ànima Lliure.

Com a dramaturga, Cedó beu de la *pièce bien faite* per explicar històries realistes sense renunciar a jugar amb el codi a través dels desdoblaments de personatges, la metateatralitat o els límits entre realitat i ficció. Amb un domini net de la forma dramàtica, apel·la a les emocions de l'espectador i construeix ficcions que, al llarg de la seva carrera, s'han anat desplaçant d'un joc més aviat intrascendent a plantejaments que exploren experiències silenciades, com la manca d'accés a la maternitat (*Una gossa...*, *Mare de sucre* i *Els àngels no tenen ales*), el desig d'autonomia de les persones amb diversitat funcional (*Mare de sucre* i *Els àngels no tenen fills*), l'autisme (*L'home sense veu*) o la necessitat d'acceptació de l'altre (*Fantàstic Ramon*). En aquest sentit, és significativa la distància entre la narrativa clarament patriarcal d'*Et planto*, una comèdia romàntica centrada en les necessitats del protagonista masculí, i les obres que, en el marc de la quarta onada feminista, consagra a l'experiència de les dones, partint de la pròpia biografia o de la de les usuàries d'Escenaris Especials. També cal remarcar que Cedó dirigeix la pràctica totalitat de les obres que escriu, i en aquest sentit destaca la direcció de persones amb diversitat funcional i d'elencs mixtos amb intèrprets professionals.

Una gossa en un descampat (Cedó 2022), estrenada a la Sala Beckett l'any 2018 amb direcció de Sergi Belbel, parteix de l'experiència personal de Cedó per explicar la història d'una dona que entra a l'hospital embarassada de cinc mesos i acaba perdent la criatura. L'obra mescla un llenguatge costumista amb estratègies menys realistes, com una subtrama metateatral o la materialització de l'espai mental de la protagonista en un descampat.

La més important d'aquestes estratègies és el desdoblament de la protagonista en els personatges de la Júlia i la Júlia 2 —aquest darrer, definit alhora com a «veu interior» i «amiga invisible de la Júlia» (Cedó 2020: 120). El desdoblament permet fer evidents els efectes de l'imaginari patriarcal de la maternitat en la subjectivitat de la Júlia, que se sent culpable i incapaç d'enfrontar-se a una experiència totalment absent del relat cultural. L'obra, que alterna tons tràgics, còmics i lírics, subratlla, a més, la genealogia que uneix la protagonista a totes les dones del passat que han viscut experiències similars, i en això entronca amb un dels motius feministes més estesos del segle XXI: les genealogies, que busquen recuperar vides i experiències de dones de generacions precedents, il·lustres o anònimes (Nicolau 2023). Paral·lelament, la narrativa insisteix en la natura universal de l'experiència de la Júlia per demostrar que una dona embarassada pot ser un subjecte model, amb el qual tothom es pot identificar.

4.6 QUERALT RIERA, *L'AMOR (NO ÉS PER A MI, VA DIR MEDEA)* (2018)

Queralt Riera (1978) és de la mateixa generació que Marta Buchaca, Victoria Szpunberg i Helena Tornero, però és la darrera d'aquesta selecció d'autores a escriure teatre. La seva trajectòria com a creadora comença a finals de la dècada de 2010 i fins ara l'ha duta a sales petites de Catalunya i, en menor mesura, a Madrid. Graduada en Direcció Escènica i Dramaturgia a l'Escola Eòlia, durant els primers anys de carrera es dedica a l'ensenyament teatral, l'ús del teatre per a finalitats socials i la dinamització de mostres escèniques, a més d'intervenir com a actriu en obres i pel·lícules. Quan s'inicia en la creació guanya diversos premis, com el Premi Octubre de Teatre Pere Capellà 2018, l'Adrià Gual 2019 i el XXXVII Premi de Teatre Ciutat de València 2019. En paral·lel a l'escriptura, dirigeix part de l'obra pròpia.

La seva producció, tardana però prolífica, comprèn espectacles com *Aquí* (Sala Atrium, 2018), *L'Amor (no és per a mi, va dir Medea)* (Teatre Eòlia I+D, 2019), *Amor mor* (Escenari Joan Brossa, 2020), *De Dol* (Sala Atrium, 2020), *Pruna* (Escenari Joan Brossa, 2021), *Holocaust* (La Badaboc / Festival Grec, 2023) i *Misèria* (Sala Fènix / Festival Grec, 2021). Durant la temporada 2023-24 la Fundació Joan Brossa li dedica un cicle que comprèn les obres *Dona* (finalista del Premi Born de Teatre 2017), *Jo porn, tu porno* (en aliança amb la directora Magda Puyo) i *Pruna*. Bona

part de les seves peces es caracteritzen per un protagonisme femení i sovint també per una voluntat de denúncia: els espectacles del cicle, per exemple, tracten respectivament la prostitució, les conseqüències físiques i morals de la pornografia en les seves treballadores i els abusos infantils. Alhora, la seva escriptura destaca per un compromís amb el lirisme, que sol defugir la forma dramàtica tradicional i explotar formes com el monòleg o la superposició de monòlegs.

Lamor (no és per a mi, va dir Medea) (Riera 2024) parteix del personatge de Medea per construir una veu femenina d'una clara sensibilitat contemporània. Així, tracta temes vinculats al mite i també a les diferents edats del personatge reflectides al text: la meravella de la infantesa, la submissió que pot comportar l'enamorament, les diferents facetes de la maternitat, la vida en una residència de gent gran... El relat en primera persona posa el focus en l'experiència femenina, en part a través de la reescriptura d'alguns dels punts clau del mite, com la gelosia de Jason o l'assassinat dels fills, que aquí esdevé una pèrdua involuntària per part de la mare. A l'escenari, representen Medea dues actrius que s'alternen en la dicció dels breus fragments monologats. A l'edició del text dramàtic, cadascun dels fragments va encapçalat per un número que correspon a l'edat de la protagonista i el conjunt dels fragments es presenta dues vegades: segons una ordenació aparentment aleatòria, que és la que es representa en escena tot mesclant diferents moments de la vida de la protagonista, i endreçats per ordre cronològic. L'obra és una de les peces que exemplifiquen l'interès de Riera pel joc amb la tradició dramàtica —també ho fa a *De dol*, que repensa els personatges de Hamlet i Ofèlia. Alhora, s'afegeix a la nòmina d'espectacles que han vehiculat nocions feministes a través de la reescriptura d'històries canòniques, com van fer les peces breus del cicle «Clàssics Degenerats».⁴

4.7 MERCÈ SARRIAS, *UNA BUTACA AL POL NORD* (2023)

Acabo aquest recorregut amb Mercè Sarrias (1966), que, tot i ser l'última de l'article, pertany a la mateixa generació que Cunillé i comença a estre-

4 Impulsat pel Teatre Lliure l'any 2018, aquest cicle es pot interpretar com una resposta de Lluís Pascual a les crítiques feministes del seu mandat. Hi van participar les dramaturgues Clàudia Cedó, Denise Duncan, Carol López, Carla Torres, Lali Álvarez, Marta Buchaca, Carla Rovira i Marília Samper.

nar als anys noranta. Periodista de formació, Sarrias s'inicia en la dramàturgia sota l'ègida de Sinisterra i les seves primeres obres —*Al tren* (1995), *Àfrica 30* (1997, Premi Ignasi Iglésias de teatre)— trasllueixen l'interès per una dramàturgia que persegueix l'exploració de situacions dramàtiques no convencionals. En el marc del projecte T6 del TNC estrena *En defensa dels mosquits albins* (2007) i *Informe per a un policia volador* (2009), i més endavant col·labora amb altres dramaturgues a la comèdia *L'any que ve serà millor* (amb Carol López, Marta Buchaca i Victoria Szpunberg, premi Max al millor text teatral) i amb intèrprets quebequesos a *Quebec-Barcelona* (2012), que s'estrena al Quebec i Catalunya. Paral·lelament, desenvolupa una extensa carrera com a guionista a TV3, en sèries com *Plats bruts*, *Porca misèria*, *La Riera*, *Com si fos ahir* i *Merlí*. També és autora de diversos manuals sobre sèries, guionatge i humor als escenaris i la pantalla: *L'art de fer riure. Manual per escriure comèdia avui* (2019). Com Cunillé, escriu però no dirigeix els seus textos.

Al llarg de la seva trajectòria, Sarrias evoluciona del drama sinisterrà o «relatiu» (Batlle 2001) a un registre que, sense renunciar al joc formal, s'acosta més al realisme, beu dels llenguatges audiovisuals i juga amb gèneres com la comèdia romàntica —*Informe per a un policia volador* (2009)— o el thriller —*Eva i Adela als afores* (2017). Com succeeix amb altres autores, les seves últimes peces mostren un viratge cap a una sensibilitat feminista que entronca amb les reivindicacions de la quarta onada, especialment *Fes-me una perduda* (2014) i *Una butaca al pol Nord* (2023). L'obra *Eva i Adela als afores* (2017), un encàrrec de la Sala Beckett per al cicle «La revolució dels gèneres», té un protagonisme femení que la sala li va demanar, però segons l'autora hauria pogut estar protagonitzada per homes, ja que se centra en la crítica del poder polític i la manipulació dels recursos. En canvi, *Fes-me una perduda* i *Una butaca al pol Nord* (Sarrias 2023) responen a inquietuds netament feministes: la primera explora les conseqüències de la doble jornada a la psique d'una protagonista que es desdobra en tres per arribar a tot, i la segona, l'impacte emocional que comporta la feina de psicòloga especialitzada en violència masclista, escenificat a les sessions de supervisió amb una altra psicòloga.

Aquesta darrera obra es va estrenar a la Sala Flyhard dotze anys després que ho fes *Litus*, de Marta Buchaca: un lapse de temps ens fa passar d'una obra amb un únic personatge femení —que exemplifica el principi de la barrufeta— a una peça de dos personatges femenins que s'ocupa d'una qüestió de gènere candent. Es tracta d'un canvi que dona la mesura

de l'impacte del feminisme a la producció teatral més recent. *Una butaca al pol Nord* gira entorn del dilema ètic de la justícia retributiva: si sabem que algú ha obrat malament, tenim dret a castigar-lo pel que ha fet? S'ho planteja la terapeuta protagonista, que comprova amb impotència com el marc legal vigent és insuficient per protegir les pacients, que sovint acaben morint a mans dels seus maltractadors. L'obra, molt dinàmica malgrat reproduir pràcticament només un únic diàleg, gira tota entorn de la possibilitat d'assassinar un maltractador, que la protagonista sospesa amb la seva psicòloga supervisora. El dubte envers l'actuació real de les protagonistes —han comès un assassinat o no?— manté l'atenció en suspens fins al final. El muntatge es clou amb la projecció de dades reals dels feminicidis que es produeixen actualment a l'Estat espanyol.

5. Conclusions

Amb l'excepció de Lluïsa Cunillé, l'obra de les dramaturgues catalanes actuals ha estat vista històricament com a menor, a causa d'un biaix de gènere que només es comença a corregir a finals de la dècada del 2010. El recorregut traçat fins aquí busca demostrar que, tot i que les autores encara no gaudeixen d'una plena igualtat de condicions amb els seus homòlegs masculins, són part essencial del teatre català d'aquest segle. També ho és el debat entorn de la desigualtat de gènere i les seves conseqüències: durant el mandat de Carme Portaceli, el TNC reverteix la marginació històrica de les autores —16% del total absolut— i programa entre el 25% i gairebé el 39% d'autores, sense comptar l'autoria mixta. Sota el mandat de Juan Carlos Martel, el Teatre Lliure dels darrers anys presenta un canvi similar (Nicolau i Sevilla 2026).

Paral·lelament, les dramaturgues estudiades a la darrera secció són la prova que hi ha hagut un nombre ben significatiu de propostes dramàtiques diferents que han ocupat espais remarcables a les cartelleres, han quallat en trajectòries sòlides i assolit un grau notable d'internacionalització.⁵ L'augment del reconeixement que s'ha donat en els darrers anys, tanmateix, no garanteix que els avenços cap a la igualtat es mantinguin en el temps en un sector que, avui en dia, encara inclou direccions d'equipaments àmpliament masculines i no sempre assoleix la paritat en les car-

⁵ Vegeu la plataforma Catalandrama de la Sala Beckett, que recull les traduccions de textos dramàtics catalans.

telleres ni en la publicació. Per això és essencial pensar les carreres de les dramaturgues en el context en què es desenvolupen, tenint en compte les evolucions de la forma dramàtica, el context polític i econòmic, les dinàmiques de la indústria teatral i la concepció històrica del gènere i els feminismes.

6. Bibliografia

- ALBERTÍ, Xavier; MORENO, Maria; VILARÓ, Jordi (2024). «La presència (o absència) dels clàssics teatrals catalans a l'escena contemporània». Taula rodona presentada per Andrea Pereira. Barcelona: Ateneu Barcelonès. <https://www.youtube.com/watch?v=Ykjp_HKLq3U> [data de consulta: febrer de 2026].
- AULET, Jaume, FOGUET i BOREU, Francesc, SANTAMARIA, Núria (eds.) (2006). *Una Tradició dolenta, maleïda o ignorada?: I Jornades de debat sobre el repertori teatral català*. Lleida: Punctum, GELLC.
- AUSELLER, Jordi (2018). «Cicle Cavall Fort». Dins *Enciclopèdia de les Arts Escèniques Catalanes*. Institut del Teatre <https://www.institutdelteatre.cat/publicacions/ca/enciclopedia-arts-esceniques/id2214/cicle-cavall-fort.htm?fcacat_5=85> [data de consulta: febrer de 2026].
- AYATS, Aïda (2023). *Dramaturgues de postguerra. Deu autores de l'escena catalana 1946-1965*. Tarragona: Arola.
- AYATS, Aïda (2024). *Dramaturgues d'abans d'ara. Divuit autores de l'escena catalana 1965-1995*. Tarragona: Arola.
- BARTRINA, Francesca i ESPASA, Eva (2013). «Dones de teatre catalanes del XX: desafiaments de gènere als escenaris de la primera meitat de segle». Dins Jordi LLADÓ i Jordi VILARÓ (eds.): *Dona i teatre al segle XXI. IV Jornades de debat sobre el repertori teatral català* Lleida: Punctum, p. 43-60.
- BATLLE, Carles (2001). «El drama relatiu». Dins Carles BATLLE: *Suite*. Barcelona: Proa.
- BENET I JORNET, Josep Maria (2004). «Del desert a la terra promesa: 40 anys de literatura dramàtica a Barcelona». *Catalan Review* núm. 1 (18), p. 231-236.
- BUCHACA, Marta (2019). *Teatre reunit (2005-2018)*. Tarragona: Arola.
- BUFFERY, Helena (2026). «The Theatre of Victoria Szpunberg as a Poetics of Listening». *Hispanic Research Journal* (en premsa).
- CASE, Sue-Ellen (1998). *Feminism and Theatre*. New York: Routledge.

- CEDÓ, Clàudia (2022). *Teatre reunit (2011-2021)*. Tarragona: Arola.
- CHAMBERLAIN, Prudence (2016). «Affective Temporality: Towards a Fourth Wave». *Gender and Education* núm. 28 (3): 458-464.
- CORRAL Fullà, Anna (2013). «La figura femenina a els joglars: conversa amb Glòria Rognoni». Dins Jordi LLADÓ i Jordi VILARÓ (eds.): *Dona i teatre al segle XXI. IV Jornades de debat sobre el repertori teatral català*. Lleida: Punctum, p. 115-133.
- CORRONS, Fabrice (2009). *Le théâtre catalan actuel (1980-2008): une pratique singulière?: l'étude de la relation théâtrale chez Sergi Belbel et Lluïsa Cunillé, deux auteurs de «l'Escola de Sanchis»* [tesi doctoral]. Université Toulouse 2.
- CUNILLÉ, Lluïsa (2017). *Teatre reunit (2007-2017)*. Tarragona: Arola.
- GALÁN, Marta (2024). *Dramatúrgies polítiques (2011- 2022)*. El Masnou: Neret Edicions.
- GALCERAN, Jordi (2019). «Pròleg». Dins Marta BUCHACA: *Teatre reunit (2005-2018)*. Arola, Tarragona, p. 9-16.
- GALLARDO, Laurent (2012). «El teatre de Victoria Szpunberg: una micro-física del poder. Sobre *L'aparador*, *La màquina de parlar* i *Boys don't cry*». *Revista Pausa* núm. 34: 110-117.
- (2021). «Un teatre de la convivència». Dins Helena TORNERO: *Demà*. Barcelona: Comanegra, p. 111-115.
- GÁZQUEZ, Ricard (2015). *La escenificación del yo en los solos de las nuevas creadoras interdisciplinarias en España: 2000-2014* [tesi doctoral]. Universitat Autònoma de Barcelona.
- JULIO, Teresa (2013). «Retrat en femení de l'escena catalana: dramaturgues i actrius fins al segle xx». Dins Jordi LLADÓ i Jordi VILARÓ (eds.): *Dona i teatre al segle XXI. IV Jornades de debat sobre el repertori teatral català*. Lleida: Punctum, p. 29-41.
- LEHMANN, Hans-Thies (2006 [1999]). *Postdramatic Theatre*. Traduït per Karen Jürs-Munby. Londres: Routledge.
- MARCILLAS, Isabel (2022). *Dramaturgues catalanes. Ètiques i estètiques*. Berlín: Peter Lang.
- NICOLAU, Adriana (2022). «María José Ragué Arias, pionera en el estudio del teatro contemporáneo hispánico y catalán con perspectiva de género». *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna* núm. 44: 29-50.

- NICOLAU, Adriana (2023). «Repensar el passat per transformar el present. Les genealogies feministes al teatre català contemporani». *eHumanista/IVITRA* núm. 23: 184-199.
- (2024). «Araceli Bruch: en defensa de les dones i la cultura». *Entreacte* (31 de juliol). <<https://entreacte.cat/historia/araceli-bruch-en-defensa-de-les-dones-i-la-cultura/>> [data de consulta: febrer de 2026].
- NICOLAU, Adriana i SEVILLA, Gabriel (2025). «La criptogínia a l'arxiu audiovisual del teatre a Catalunya». Dins Caterina RIBA, Maria LACUEVA i Sandrine RIBES (eds.): *Criptogínia, fonts i metodologies*. València: Tirant lo Blanch, p. 247-264.
- NICOLAU, Adriana i SEVILLA, Gabriel (2026). «La criptogínia al Lliure i al TNC». *Entreacte* (3 de març). <<https://entreacte.cat/entrades/perspectives/a-fons/la-criptoginia-al-lliure-i-al-tnc/>> [data de consulta: març de 2026].
- PALAU, Montserrat (2012). «Les primeres dramaturgues catalanes (xvii-xviii)». *Hamlet* núm. 24: 56-58.
- POZO, Begonya i PADILLA, Carles (2020). «Criptogínia: una paraula nova per a un fenomen antic». *Eldiario.es* (5 de febrer). <https://www.eldiario.es/comunitat-valenciana/criptoginia-paraula-nova-fenomen-antic_132_1003396.html> [data de consulta: febrer de 2026].
- PRIETO NADAL, Ana (2020). «La dramaturgia catalana del siglo XXI: una panorámica». *ADE Teatro, Revista de la Asociación de Directores de Escena de España* núm. 179, p. 26-34.
- PRIETO, Ana (2015). *El teatro de Lluïsa Cunillé en el siglo XXI (2000-2014)* [tesi doctoral]. UNED.
- PUCHADES, Xavier (2006). *Renovación teatral en España entre 1984-1998 desde la escritura dramática: puesta en escena y recepción crítica* [tesi doctoral]. Universitat de València.
- RAGUÉ ARIAS, María José (coord.) (1994). *Dona i teatre: ara i aquí*. Barcelona: Institut Català de la Dona.
- RAGUÉ ARIAS, María José (2000). *¿Nuevas dramaturgias? (Los autores de fin de siglo en Cataluña, Valencia y Baleares)*. Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música / Centro de Documentación Teatral.
- REAL, Neus (2006). *Dona i literatura a la Catalunya de preguerra*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- RIERA, Queralt (2024). *Teatre Reunit (2017-2024)*. Tarragona: Arola.
- ROSSELLÓ, Ramon X. (2011). *El teatre català del segle xx*. Alzira: Bromera.

- RUSS, Joanna (2022). *Com destruir l'escriptura de les dones*. Barcelona: Raig Verd.
- SANCHIS SINISTERRA, José (1996). «Una poètica de la sostracció». Dins Lluïsa CUNILLÉ: *Accident*. Barcelona: Institut del Teatre, p. 7-15.
- SANSANO, Biel (2019). «Pròleg». Dins Helena TORNERO: *Teatre reunit (2008-2018)*. Arola, Tarragona, p. 9-19.
- SANTAMARIA, Núria (2011). «El teatre de Cecília A. Màntua: la tradició en almívar». Dins Olívia GASSOL (ed.). *Postguerra. Reinventant la tradició literària catalana*. Lleida: Punctum, p. 179-205.
- SARRIAS, Mercè (2023). *Teatre reunit (1995-2023)*. Tarragona: Arola.
- SERRAT, Cristina (2018). *Creadores escèniques segle XXI. Projecte Vaca*. Barcelona: Editor no identificat.
- SOLSONA, Ramon (2025). *Dones migpartides: trenta narradores entre la il·lusió republicana, la derrota i el redreçament*. Barcelona: Pòrtic Edicions.
- SZPUNBERG, Victoria (2019). *Teatre reunit 2004-2018*. Tarragona: Arola.
- (2022). «...El jo, jo... el més fastigós de tots els pronoms!». *Estudis escènics: quaderns de l'Institut del Teatre* núm. 47: 1-5.
- TASKER, Yvonne i NEGRA, Diane (eds.) (2007). *Interrogating Postfeminism. Gender and the Politics of Popular Culture*. Durham: Duke University Press.
- TORNERO, Helena (2019). *Teatre reunit (2008-2018)*. Tarragona: Arola.
- ZARZOSO, Paco (2015). «Entrevista a Paco Zarzoso». Dins Ana PRIETO: *El teatro de Lluïsa Cunillé en el siglo XXI (2000-2014)* [tesi doctoral]. UNED, p. annex 2, 1-13.

RECERCA I CRISI IDENTITÀRIES EN LES ESCRIPTORES CATALANES DEL SEGLE XXI

Laura Fabregat Aguiló
lau.fabregat91@gmail.com

1. Introducció

En l'època de la postmodernitat, les certeses que sempre ens han abrigat —els metarelatats— han perdut el seu fonament científic (Lyotard 2004), les veritats es desfan en la liquiditat més pertorbadora (Bauman 2003) i, per això, es confon més que mai la realitat amb el que no ho és —amb el seu signe o representació— i, fins i tot, es perd l'experiència del món (Marugat 2014). Davant d'aquest panorama, acreix la necessitat de trobar-se a un mateix, de cercar la pròpia identitat i afermar l'existència individual enfront de l'ambigüitat generalitzada. En aquest escenari, les escriptores més actuals, que són les que han nascut a partir de la dècada dels setanta —moment en què s'enceta, també, la postmodernitat a casa nostra—, posen sobre la taula que els dubtes al voltant de la pròpia identitat, i la crisi que en pot derivar, són un tema que se situa al centre de la narrativa que s'elabora avui (Fabregat 2022).

D'una banda, la literatura escrita per dones acostuma a estar centrada en personatges femenins que, a partir de les seues vivències i emocions, reflecteixen les especificitats de la condició femenina, ja siga de forma conscient o inconscient (Charlon 1990). D'altra banda, l'efecte de l'estudi cultural de la literatura ha permès que els textos actuals es valoren no només des d'un punt de vista estètic, sinó amb relació al seu context sociopolític i, per tant, com a transmissors de la ideologia del seu temps, com a eina de poder i com a articuladors de significats, identitats i subjectivitats (Fernández 2023). En aquest punt, l'anàlisi cultural de la literatura posa el focus no només en l'alta cultura —que ha estat tradicionalment androcèntrica—, sinó en la cultura popular i de masses i, alhora, en la perspectiva feminista i de gènere.

Així mateix, l'escriptora que, en els seus relats, prioritza el tractament de la seua condició de dona s'acosta amb major o menor mesura a una literatura que tentineja entre la ficció i la realitat. De fet, segons Xavier Pla (2022), gran part de la narrativa coetània és híbrida i, com a tal, es mou entre l'autobiografia, l'assaig i la invenció. Encara més, Pla (2022: 17 i 33) és del parer que l'autoficció s'ha popularitzat molt en els darrers anys ja que afavoreix, entre altres coses, una relació més directa amb el lector o lectora, en tant que parla d'experiències compartides en un mateix context històric i, alhora, permet posar llum a racons poc explorats de la realitat. Per tant, la novel·la actual està envaïda de realitat i, en aquest punt, es dona més rellevància a l'observació i escriptura de l'experiència viscuda que no pas a la pura abstracció (Pla 2022: 33). Escriure sobre la vida no deixa de ser, també, un intent d'explicar-se a si mateix (Pla 2022: 19), que, com ja hem vist, és molt necessari en un entorn de descrèdit generalitzat.

Així doncs, la veu personal de les dones esdevé fonamental «per elaborar teoria des de l'experiència» (Gustà 2009: 49). Per això, la recerca de la identitat en clau de gènere és una temàtica cabdal en les novel·les d'autora actuals, més encara si considerem que la figura literària femenina —reflectint la dona real— apareix sovint en conflicte amb si mateixa, atrapada en la tensió entre el que ha estat, el que és, el que desitjaria ser i allò que la societat espera d'ella, amb el pes persistent d'una tradició fortament arrelada. Ara bé, en el context d'un feminisme cada cop més present, en aquests personatges emergeix una autèntica voluntat d'afirmació del subjecte femení: d'afrontar la desigualtat de gènere i de mostrar una cara lliure de màscares, tot parlant obertament de les seues pors, angoixes i contradiccions més íntimes, sobretot en relació amb l'amor, el sexe i la maternitat.

A continuació, explorarem les obres d'un grup destacat d'escriptores actuals que, com hem indicat, situen la qüestió identitària al centre dels seus textos, amb l'objectiu d'elaborar una fotografia literària però fidedigna del que significa ser dona avui. El tractament literari de la situació de la dona permet reconstruir el paper que se li ha assignat socialment (Julià 2008: 11-12), a través de les vivències dels seus personatges femenins i de la plasmació de la lluita interna que sovint experimenten, marcada per profundes inquietuds i constants replantejaments sobre la seua identitat. D'aquesta manera, observarem com aquestes contradiccions i ambigüitats identitàries es reflecteixen en els personatges i les estratègies que emprenen per entendre's millor a elles mateixes i recuperar el sentit del món que

les envolta. Alhora, veurem com aquestes heroïnes mostren una intimitat crua, malgrat ser fosca i vergonyant, i com desafien la maternitat tradicional, qüestionant-la i desidealitzant la figura materna.

2. La identitat com a espai de tensions i paradoxes

En la narrativa catalana actual escrita per dones, les protagonistes expressen una clara voluntat d'alliberament i d'igualtat, però sovint es veuen atrapades en contradiccions internes derivades del pes de la tradició i dels rols de gènere heretats. Aquesta paradoxa genera una lluita identitària entre el passat, el present i el futur desitjat, que es tradueix en sentiments de culpa, en angoixes persistents i en un camí d'autoconeixement constant. Alhora, en el context postmodern, aquestes figures femenines emprenen una recerca de la pròpia identitat enmig de la incertesa, la incomprensió i el relativisme del moment històric, i ho fan, molt sovint, mitjançant estratègies narratives que afavoreixen la introspecció, com ara l'ús de la primera persona o l'autoficció. Aquestes tècniques, com s'ha observat, permeten establir paral·lelismes entre autores i personatges i, al mateix temps, aprofundir en els neguits entorn del gènere i la construcció de la subjectivitat femenina. I és que, tal com es planteja Lluïsa Julià (2008: 22), «pot prescindir l'escriptora d'una postura reivindicativa del seu subjecte?». Precisament, aquesta tensió es manifesta en personatges literaris caracteritzats per les ambigüitats, els temors i les inquietuds que els enfronten constantment a si mateixes i al seu entorn social.

Així, en les obres de les autores més recents s'identifica un patró recurrent: la creació de personatges femenins que intenten trencar amb els rols tradicionals assignats a la dona, però que, en darrera instància, no ho aconsegueixen, no poden o no saben fer-ho. Si atenem casos concrets, l'Eva, protagonista de *Les generacions espontànies*, de Mar Bosch, és una dona que vol sentir-se diferent de la resta, singular i discordant dels cànons en una societat cada cop més homògena. Ella és biòloga de formació, té una imaginació desbordant, viu sola en un pis, rebutja la maternitat i no té parella. Quan entra a l'empresa on ha de fer una entrevista de feina, es troba amb tot de noies rosses que semblen idèntiques. Per això, a l'entrevista deixa clar que no és com les altres dones que han de conciliar fills, parella i feina, sinó que ella està disposada a dedicar-se plenament al treball i a créixer professionalment. Amb ironia, es defineix com «una femella desnaturalitzada, que posa la seva llibertat per damunt de totes les

coses, que no vol ni casar-se ni comprometre's amb res que no sigui el seu propi benestar, que fa justament el que vol fer en cada moment, sense remordiments, mostrant al món i a les altres dones lliurades a la seva suposada obligació natural el fet de viure d'aquella altra manera» (Bosch, 2016: 31). Tanmateix, després de ser contractada, s'enamora del fill del seu cap i, gairebé sense pensar-s'ho, es casa i manifesta el desig de tenir fills, amb la qual cosa mostra una nova faceta més convencional i contradictòria: la d'una dona que vol estimar i ser estimada.

De fet, a la següent novel·la de Bosch, *La dona efervescent*, l'autora reprèn el personatge de l'Eva per mostrar-ne l'evolució després d'haver apostat per l'amor i la vida domèstica. Amb l'humor i la ironia que la caracteritzen, Bosch utilitza metafòricament el concepte d'«efervescència» del títol per al·ludir a una protagonista que, després de la maternitat, ha perdut el contacte amb la pròpia identitat. I és que la forta càrrega de cuidar gairebé sola els fills l'ha conduïda a una progressiva dissolució personal, fins a sentir-se volatilitzada. Per aquest motiu, el seu propòsit al llarg de l'obra és retrobar-se i recuperar la dona que era abans que la maternitat l'absorbís del tot.

També ens trobem un cas similar en l'Alicia, protagonista de *La dona que es va perdre*, de Marina Espasa, la qual aspira a la diferència i a distanciar-se dels patrons de la massa. Aparentment soltera, sense fills i econòmicament independent —treballa d'arquitecta—, viu sola, se sent lliure i feliç, surt amb amics quan vol i té relacions amb els homes que li venen de gust. Per això, es llança a viure una gran aventura «subterrània» al món dels talps, a la recerca d'un ésser fantàstic del qual s'enamora, el talp topògraf, en una narració que combina fantasia i quotidianitat. Ara bé, la realitat és ben diferent: en el transcurs de la trama descobrim que la protagonista imagina i es creu la dona que voldria ser per defugir la seua situació real, en què se sent fastiguejada al costat del marit i dels fills petits, vençuda pel pes del dia a dia. Per això va sovint al cinema a veure *La rosa porpra del Caire*, de Woody Allen, i, tal com Mia Farrow, intenta traspasar la pantalla amb l'esperança de viure una aventura alliberadora que l'allunye d'una existència marcada per la rutina, les renúncies i la insatisfacció constant.

És així com som davant d'una dona que utilitza la imaginació per escapar de la vida comuna i accedir a la felicitat individual, com també ho fa el personatge central de *La felicitat d'un pollastre a l'est*, de Marta F. Soldado. En aquesta última novel·la, de fet, la figura femenina es regala

un temps per a ella mateixa i decideix somiar que pot ser d'una altra manera, més agosarada, passional i vital, distanciada de l'esclavització de la rutina, encara que tot quede en una aventura fantasiosa que no s'acaba de materialitzar. Al seu torn, la protagonista de *La conformista*, d'Alba Dedeu, aclaparada pel pes de la quotidianitat, la feina i la cura dels fills, anhela una vida més intensa i plaent, i intenta assolir-la mitjançant una relació apassionada amb un altre home, fins que acaba aprenent a conformar-se amb la vida que ha triat.

Semblantment, la protagonista de *L'instant abans de l'impacte*, de Glòria de Castro, casada i amb fills, escriu durant un any un diari reivindicatiu amb 365 proclames contra la societat capitalista i consumista. Alhora, denuncia les dificultats de conciliació laboral i la situació de la dona en l'àmbit empresarial quan accedeix a la maternitat, experiència que en el seu cas deriva en un assetjament: no li assignen tasques perquè es cansi i abandone la feina, tot i el seu desig de resistir. Tanmateix, en la vida privada, naturalitza les desigualtats respecte al marit, que es permet deixar la feina per anar de gira amb el seu grup musical, mentre ella es queda a casa ocupant-se dels fills. L'obra mostra, així, les contradiccions de la dona contemporània, que no aconsegueix escapar dels estereotips de gènere malgrat pretendre-ho i que es percep més lliure del que realment és.

Així mateix, i seguint amb la representació de les oposicions internes que habiten les dones, les dues bessones protagonistes d'*El cel no és per a tothom*, de Marta Rojals, encarnen dues maneres antagòniques d'entendre la identitat. Mentre la Sara aspira a trencar qualsevol lligam i viatjar lluny per sentir-se lliure, l'Eva prefereix mantenir els vincles familiars i dur una existència més càlida, estable i convencional. La inestabilitat vital de la Sara es metaforitza en la imatge del cel, mentre que l'Eva s'aferra a la solidesa de la terra. Així, l'Eva assumeix el paper que s'espera d'ella —amb somnis petits i casolans—, mentre que la Sara vol obrir-se pas en un món fet a la mida dels homes: vol ser pilot d'avions, moure's amb autonomia i viure en la improvisació constant, allunyada de qualsevol compromís. En definitiva, les bessones simbolitzen les dues cares d'una mateixa moneda: la tradició i el progrés.

Més encara, a *L'últim patriarca*, de Najat El Hachmi, assistim al xoc cultural i identitari que s'estableix entre dues cultures —la catalana i la marroquina— a través d'una protagonista d'origen marroquí que pren consciència que no vol perpetuar el rol de dona que veu en la seua mare, propi de la tradició àrab. Així, la mare es presenta com una dona reclosa a

casa, dedicada plenament a les feines domèstiques i invisibilitzada, especialment davant dels homes. És, per tant, una dona sacrificada i silenciada, que viu únicament per al marit i per als fills, sotmesa a les ordres del seu home, però que ha assumit aquest paper de manera natural. En la novel·la, la filla s'emmiralla constantment en la mare per mostrar-nos la dona que no vol arribar a ser, amb la voluntat de formar-se per fugir d'una cultura massa arrelada i alliberar-se del fort patriarcat que domina a casa seua, malgrat les dificultats de trencar uns fonaments tan fortament establerts. De fet, a *La filla estrangera*, El Hachmi reprèn la mateixa problemàtica identitària a partir d'una jove protagonista que revela, mitjançant un monòleg confessional, una profunda escissió interna entre dues societats incompatibles culturalment, la d'origen i la d'acollida.

3. La cerca de sentit en l'espai rural i isolat

Les protagonistes de la literatura d'autora contemporània sovint es troben immerses en una recerca identitària que les porta a emprendre un viatge lluny de l'entorn urbà, amb la finalitat de retrobar-se a elles mateixes i guarir les ferides que la modernitat i la industrialització han agreujat. L'allunyament de la ciutat, vinculat a la necessitat de solitud i silenci, esdevé una estratègia per refer una identitat esquinçada i recuperar el sentit de la pròpia existència. Així, aquesta fugida cap al medi rural i isolat connecta amb la creixent tendència neoruralista de la literatura actual, en què la natura adquireix un paper terapèutic i regenerador (Illas 2021). De fet, la tornada al camp i els paisatges de recuperació —en molts casos associats al mediterranisme literari— esdevenen camins per reconstruir el jo i resistir el caos de l'era actual (Martínez-Gil 2023).

D'aquesta manera, per començar, la protagonista de *Germà de gel*, d'Alicia Kopf, utilitza la metàfora gèlida del títol per fer referència a la manera de sentir-se. Així doncs, es tracta d'una dona forta i dura com el gel, que no pot combatre les capes de pedra glaçada que l'empresonen i l'allunyen del sentiment i les emocions, com al seu germà autista. En efecte, aquest caràcter li sorgeix d'uns vincles familiars mancats d'afecte i tendresa, ja que els seus pares han estat sempre bolcats a la cura del seu germà. Per això, la protagonista, al llarg de l'obra, viatja de forma simbòlica a través de diferents relats —reals— de les expedicions que s'han fet als pols —els quals l'obsessionen profundament—, perquè són unes històries que li permeten l'emmirallament. Així, les gestes d'aquests herois solita-

ris i consistents com les roques li parlen de com és ella, en una lectura introspectiva que li permet conèixer més el seu jo. Per a més inri, al final de l'obra la dona emprèn un viatge a un lloc ben gelid com és Islàndia per completar el seu propi relat d'autoconeixement.

De forma molt propera, la protagonista d'*Aterratge*, d'Eva Piquer, també recull el simbolisme del gel i s'escapa, de nou, a Islàndia per tal de prendre distància d'un cop vital dur com és la mort d'una persona estimada, mentre s'obstina en el relat heroic del pilot Gregory Fletcher per tornar a connectar amb la vida i l'escriptura. En ambdues propostes, de fet, s'hi esdevé una redacció autoficcional en què l'ús literari de la primera persona vincula l'experiència de la protagonista amb la de l'autora, cosa que els permet la reconstrucció emotiva a dues bandes.

Geosmina és l'olor de la terra molla i és, també, el títol de la novel·la de Cinta Farnós. En aquest cas, la protagonista decideix assentar-se definitivament a un espai glaçat com és Irlanda, per escriure la pròpia història lluny d'unes relacions familiars complicades, molt fredes i distants. En sintonia amb això, el personatge central d'*Aquest cos meu i nostre*, de Clàudia Pallisé, també s'embarca nord enllà, concretament a Sibèria, per refer-se i trobar un nou sentit a la vida després d'haver perdut el fill que esperava. Encara més, Eva Baltasar també utilitza la metàfora del gel al títol en la novel·la *Permagel*, en què la protagonista, molt propera a l'heroïna de *Germà de gel*, és una dona revestida d'una membrana de glaç, que no deixa que li penetrin els sentiments ni la vulnerabilitat, cosa que l'allunyen de l'escalfor i la humanitat. Per això, manté relacions sexuals reiterades que li permeten copsar el món i els sentits i, alhora, abandonar una mica la fredor que sempre l'acompanya.

A més a més, les altres dues heroïnes que formen la trilogia d'Eva Baltasar, provinents de les obres *Boulder* i *Mamut*, posen de manifest la fugida de la civilització que s'ha introduït abans i la recuperació de l'espai rural i isolat. Així doncs, són dones desarmelades, solitàries i assilvestrades que se senten millor entre la poca gent, i fins i tot en l'aïllament absolut. Més concretament, mentre la protagonista de *Mamut* es converteix en mestressa d'un mas aïllat, per tal de reconnectar amb l'animal que duu a dins i amb una vida més autèntica mitjançant les feines dures del camp, les quals assumeix amb valentia i naturalitat, el personatge principal de *Boulder* s'embarca en un vaixell mercant per exercir de cuinera i escapar, així, del murmuri del món.

En efecte, també la protagonista de *Distòcia*, de Pilar Codony, antiso-cial, independent i força indomable, viu retirada al camp i es dedica amb cos i ànima a la granja pròpia. De fet, ella confessa sentir-se més a gust entre les bèsties que no pas entre les persones perquè amb les primeres no hi cal parlar. *Sola*, de Carlota Gurt, i *El risc més gran*, de Laura Pinyol, són dos altres exemples literaris destacats en què apareixen dones que s'instal·len en ambients rurals petits per trobar-se a elles mateixes lluny d'un món que les ha danyat. Encara més, en el cas de l'obra de Gurt, la protagonista pretén escriure, en un mas aïllat, una novel·la que pren com a referent indiscutible la Mila, de *Solitud*, de Víctor Català, i que també s'anomena *Sola* —la qual va construint, de forma autoreferencial, en la mateixa obra, per explorar la identitat interior i reinventar-se.

De manera molt propera, *Quan ataquen els voltors*, la segona novel·la de Farnós, contraposa dos camins vitals per explorar la identitat femenina en el món contemporani: d'una banda, la protagonista escull un itinerari recte i convencional, arrelat a la ciutat i als seus paràmetres de normalitat social, i, de l'altra, la seua amiga Caterina encarna una ànima lliure que habita l'espai rural amb autonomia i instint salvatge —i és, també, una picada d'ullet als personatges femenins de Víctor Català. Davant la sensació de pèrdua i desdibuixament que li provoca la vida urbana, i abduïda per la tasca empresarial, la protagonista sent una necessitat imminent de fugir a la ruralitat de l'altra, per tal de reconstruir la seua identitat i iniciar un procés d'alliberament.

També Núria Bendicho mostra, a *Terres mortes*, com la dona —la mare— s'erigeix en capdavantera d'un casalot solitari i rural, ja que encarna la fortalesa, la rudesia, la insensibilitat i, fins i tot, la vilesa en majúscules que defineixen tota la nissaga familiar i la història fosca i inquietant que s'hi amaga. De forma paral·lela, en l'obra d'Irene Solà les bruixes apareixen com a figures d'empoderament femení que habiten espais aïllats, entre muntanyes. Tot i haver estat condemnades i silenciades per la seua valentia, saviesa i independència, tant a *Canto jo i la muntanya balla* com a *Et vaig donar ulls i vas mirar les tenebres* recuperen la paraula i esdevenen protagonistes, allunyades del paper de víctimes. En aquest sentit, Solà ressitueix les seues històries i les transforma en antiheroïnes que no només encarnen una memòria femenina col·lectiva, sinó que també obren noves formes d'entendre la identitat, la maternitat i la sexualitat de la dona. Així, l'autora dota les bruixes d'una corporeïtat real i les presenta com a figures complexes, ambigües i plurals, que no compleixen els estereotips ni els es-

tàndards patriarcal. Ben al contrari, elles són velles, lletges, malgirbades, brutes, salvatges, fosques i lliures. D'aquesta manera, les bruixes i altres dones oblidades denuncien la violència històrica exercida pel sistema patriarcal i, alhora, són capaces de narrar-se, d'habitar la seua pròpia experiència i, en definitiva, de convertir la literatura en un espai de resistència i de poder.

Així mateix, aquests indrets menuts i aïllats, perduts enmig de la natura, esdevenen espais fronterers i desdibuixats que, alhora, estableixen paral·lelismes amb la identitat desfigurada i ambigua que els personatges intenten reconstruir. Un bon exemple n'és *Matar el nervi*, d'Anna Pazos, on l'autora, en un exercici autoficcional, narra la seua travessia límit a Israel en un moment de conflicte, amb la voluntat d'escapar de la vulgaritat i la mediocritat de la seua existència per dotar-la d'un nou sentit i cercar-hi respostes vitals. Tanmateix, els espais que transita són incerts, inestables i plens d'estranyesa, com la seua pròpia condició de passatgera i, en definitiva, com la seua identitat equívoca. En el cas de l'Èlia, la protagonista de *Primavera, estiu, etcètera*, de Rojals, aquesta es veu obligada a retornar al poble d'origen —un espai rural i fronterer situat a l'interior de les Terres de l'Ebre— a causa d'una doble crisi, econòmica i sentimental. En aquest viatge de retorn, la dona intenta reconstruir una identitat esquinçada, agreujada pel distanciament de les seues arrels, i se sent forastera i estranya al lloc on havia viscut la infantesa i l'adolescència. Es percep desarrelada, sense pertànyer del tot ni al lloc nou —Barcelona— ni al vell, atrapada en una mena de terra de ningú, com si li manqués una part essencial d'ella mateixa.

4. *L'antiheroïna contemporània: un subjecte autònom i transgressor*

En la literatura d'escriptora més recent, emergeix una figura femenina poderosa que trenca amb els prejudicis, les tradicions i els costums establerts. Són *antiheroïnes contemporànies* que no tenen por de mostrar-se tal com són, amb tota la seua duresa, fermesa, aspror o, fins i tot, agressivitat, i deixen veure lliurement la seua part més fosca. Així, amb voluntat transgressora, desafien els estereotips de gènere i els tabús socials: parlen sense embuts del sexe i del desig, rebutgen l'amor romàntic, practiquen l'excés o l'autodestrucció, algunes refusen conscientment la maternitat i viuen d'acord amb les seues pròpies regles, al marge de l'opinió aliena. A més a més, aquesta antiheroïna ocupa el centre del relat: és una protagonista ple-

na de contradiccions, amb una identitat complexa que combina fragilitats i zones obscures. Lluny dels cànons de tendresa i delicadesa tradicionals, aquestes dones literàries es mostren independents, intel·ligents i ambicioses, parlen alt i clar, vetllen pel seu propi benestar i aspiren a créixer personalment i professionalment. D'aquesta manera, actualitzen i redefeixen l'arquetip de la *femme fatale* per convertir-lo en una expressió de poder, llibertat i afirmació individual.

Històricament, la cultura patriarcal ha silenciado el desig femení i ha situat les dones en l'àmbit de la passivitat, la puresa i la funció reproductiva. Tal com exposa Joanna Russ (2022), qualsevol expressió oberta de sexualitat era considerada immoral i amenaçadora per a l'ordre establert. Per això, la plasmació de l'erotisme femení havia de moure's dins d'uns marges estrets: «a les escriptores se'ls permet que siguin tediosament moralistes però no que expressin les seves opinions obertament, que siguin atrevides o que pensin amb llibertat» (Russ 2022: 57). Així, si escrivien amb gosadia, eren catalogades d'indecents, indignes, vulgars i poc refinades: «seria una obra mestra si l'hagués escrit un home, però [...] era escandalós i desagradable en mans d'una dona» (Russ 2022: 56).

Tanmateix, el feminisme contemporani ha marcat un punt d'inflexió acusat, ja que ha permès situar el cos femení al centre del relat de la dona (Torras 2025: 258). En aquest sentit, les escriptores actuals projecten una narrativa sexual empoderada que supera els límits del matrimoni, la maternitat o la idealització amorosa, per reivindicar el dret de la dona a viure i expressar el plaer propi des de la carnalitat, la pulsio i, fins i tot, l'animalitat (Palau 2023). D'aquesta manera, escriure el cos i la sexualitat esdevé un acte polític de reafirmació i enunciació de la figura femenina i de transgressió dels models culturals heretats, cosa que possibilita deixar enrere la imatge de la dona objecte que es projecta en la mirada de l'altre, per convertir el desig femení en un subjecte d'acció (Segarra 2007).

És així com les autores del segle XXI, des de la posició subversiva de subjectes que desitgen, han trencat barreres en la mesura que han emprés una autèntica reivindicació del cos mitjançant l'expressió lliure, oberta, explícita i desinhibida de la corporalitat i la sexualitat femenines. Per tant, les escriptores coetànies recuperen el propi cos a través de la paraula i el reassignifiquen en tota la seua complexitat, cosa que inclou la ferida, la lletjor, l'abjecció i la imperfecció, com una forma d'escapar dels dictats estètics de la societat (Matas 2025). Per tant, en les noves literatures apareixen comunament cossos no normatius, trastorns alimentaris, autolesions, dolor

físic o mental, malaltia i discapacitat, mort, precarietat, abusos i violència, i experiències límit lligades a la maternitat com l'avortament o la infertilitat. Per tot plegat, aquestes autores exploren la seua intimitat i articulen una sexualitat amb veu pròpia, desvinculada de la mirada masculina i dels canons corporals previs, la qual abasta totes les formes de cos, de gaudi i d'erotisme, fins i tot les més brutes, ferotges i cruels, amb la idea de rompre amb els tabús.

Així són, de fet, moltes de les heroïnes que hem vist fins ara, i també les que analitzarem en aquest apartat: trepitgen fort i parlen sense filtres, encara que puguin semblar esquerpes, egoistes o prepotents. També, aquestes figures comparteixen una solitud electiva i una relació difícil amb el món: són intel·ligents, excèntriques i desafiants, i alienes a l'estereotip de la dona amable, sensible o poruga. Alhora, sovint es mostren dures i consistents com els rocs; actuen segons el propi desig sense témer el judici aliè; projecten un ego fort i visible, i no segueixen els patrons estètics ni cultiven el concepte de bellesa. La protagonista de *Germà de gel*, a tall d'exemple, explica que sovint s'oblida de pentinar-se, absorba com està en els seus projectes professionals.

Tanmateix, molt sovint veiem que la duresa de què es recobreixen aquestes dones no és més que una capa protectora que les protegeix d'un món hostil i descoratjador, rere la qual s'amaga la desorientació vital, la inestabilitat emocional, la fragilitat, la inseguretat i la temor. En aquest sentit, la protagonista de *Permagel* recorre constantment al sexe amb altres dones per aferrar-se a la vida i, per contra, apartar la mort. És una dona apàtica, amb tendències suïcides, que crida al món la seua solitud. De fet, aquest personatge, que es confessa en primera persona, tot ho articula al voltant de la vagina, perquè només aconsegueix processar la realitat a través de les experiències sexuals, que esdevenen el centre de tot. En aquest punt cal remarcar que, cada vegada més, la literatura contemporània presenta personatges femenins que s'allunyen de l'heteronormativitat i expressen amb naturalitat —i sense embuts— la seua homosexualitat o bisexualitat. En alguns casos també es mostren, de fet, els dubtes entorn de l'orientació sexual, cosa que afecta, de nou, la recerca identitària d'un mateix.

En aquest punt, *Com un batec en un micròfon*, de Clara Queraltó, exemplifica de manera inqüestionable la teoria d'Eva Illouz (2025) sobre *la fi de l'amor* romàntic en el marc del capitalisme emocional contemporani, que es caracteritza per relacions basades en l'hedonisme immediat, la seducció estratègica i la instrumentalització de l'altre com a objecte de

consum afectiu. És així com la Gabriela, la jove protagonista, adopta una actitud seductora i utilitària que s'ajusta plenament a aquest nou règim emocional: es vincula amb els altres —homes i dones— des del desig urgent, l'exuberància i la satisfacció instantània, sense compromís ni projecte compartit, i transforma les seues relacions en espais d'experimentació identitària. Per tant, la novel·la corrobora que la Gabriela esdevé un subjecte actiu i empoderat del desig, que opera des de l'efímer, la voluptuositat i la intensitat.

A continuació, la Claustre, protagonista d'*Els llits dels altres*, d'Anna Punsoda, es presenta com una dona buida que rebutja omplir-se de la vida que coneix. Aquest buit interior es manifesta, de fet, en una anorèxia severa que actua com a mecanisme per afrontar un abús sexual viscut en el passat. Més encara, ella ha viscut relacions tòxiques, intents de suïcidi i s'autolesiona, tot abocant-se a l'alcohol i al sexe amb desconeguts per anestesiar-se de la realitat. Ens trobem, doncs, davant d'una altra antiheroïna que es refugia del món i de les pròpies tenebres maltractant el seu cos i vivint als límits. És així com intenta mantenir el control de la seua existència perquè no siga la vida qui la domine i perquè l'ansietat no li guanye la partida.

Una altra figura aïllada, rebel i autodestructiva és la Mònica, protagonista d'*Una dona incòmoda*, de Montse Banegas, que es defineix a si mateixa com una persona misantropa, cínica, deshonest, despietada i insaciable, comparable a un escorpí ple de verí. És un antimodel femení en majúscules, que viu voluntàriament reclosa en la seua «petxina» —tal com anomena el seu pis—, amb l'única companyia del tabac, l'alcohol i un dàlmata de paret. Sota aquesta façana pedant i repel·lent, però, hi ha una dona emocionalment inestable, víctima d'un trastorn alimentari i d'un desassossec vital que l'obliga a recórrer als antidepressius per suportar el món. La seua apatia és tan profunda que deixa que els altres decideixen sempre per ella: des dels estudis universitaris fins al doctorat o el tema de la tesi. Així ho expressa: «Si només es tractés d'estar asseguda tranquil·lament mirant i fumant, si pogués només... si pogués estar-me a dins de la petxina. Però has de tenir coses, tenir gent, dir coses, fer coses, interaccionar, desitjar coses, desitjar persones... I jo no ho sé fer» (Banegas 2008: 233).

També l'Anna, protagonista de *L'altra*, de Rojals, es mostra incapaç d'afrontar la realitat i, sovint, voldria desaparèixer. Per sobreviure, recorre a l'alcohol i es posa taps a les orelles per apaivagar el soroll del món. Malgrat conviure amb la mateixa parella des de fa molts anys, és una de les

figures femenines que més trenca amb els estereotips tradicionals de la dona —aquells que la literatura i la cultura han associat a les princeses de la infància. Dins l'ens familiar, és ella qui treballa, administra l'economia domèstica i manté la casa. Ha estudiat Física, mentre que el seu home ha fet Història. No té fills, tot i fregar els quaranta; es caracteritza per una actitud dura i escèptica envers el romanticisme i la sensibilitat, i fins i tot és sexualment infidel.

En canvi, en Nel, la seua parella, és fràgil i vulnerable, un home nen que depèn emocionalment d'ella. Mentre l'Anna és racional i continguda, ell és tendre, emotiu i procliu al dramatisme. A l'Anna no li interessa la vida dels altres, evita la coqueteria i els rituals socials, i s'ha de forçar a mostrar curiositat o empatia. A pesar d'aquestes diferències, ella ha triat quedar-se amb en Nel perquè, després d'haver patit un abús en el passat, s'ha erigit com una persona insensible que no es veu capaç d'estimar ningú més que ell.

De fet, de manera molt propera, a *Amor i no*, Alba Dalmau renova les formes d'estimar per tal d'allunyar-se de l'estandardització en la història d'amor poc convencional de la Carme i l'Yngve. Els personatges demostren, així, que no cal viure junts ni veure's sovint per cultivar i fer créixer una relació sincera i madura.

De manera similar, la Clara, protagonista d'*Els fills de Llacuna Park*, de Maria Guasch, dona mostres d'una altra veu desacomplexada que, en primera persona, retorna al passat per atrapar el propi relat identitari a partir de la noia que va ser. Ella és, ara, una dona que als trenta-dos anys encara no té la vida arreglada: viu amb la família del germà i té una feina precària. Per això, es presenta com un personatge perdut i desconcertat, que se sent estrany i desplaçat davant la realitat. Incapaç de trobar el seu lloc al món, sovint recorre a l'alcohol, es mostra distant i té moltes dificultats per establir vincles amb els altres. D'aquesta manera, amb pocs amics i una gran indiferència per la vida, la dona evita les trobades socials, prefereix quedar-se a casa mirant sèries i, fins i tot, necessita prendre pastilles per dormir.

Per tot plegat, la Clara és una altra antiheroïna que pot no caure bé, carregada de silencis incòmodes, que a estones actua amb mesquineria i agressivitat, però que, per sobre de tot, manifesta una forta fragilitat davant la vida i poques eines per apamar-la. De fet, en la nova novel·la de Guasch, *Les petites vampires*, les dues protagonistes tentinegen ja d'ado-

lescents, i de forma irremeiable, en la dolenteria, abduïdes per lectures de bruixeria i vampirisme.

Per continuar, la protagonista de *Gina*, de Maria Climent, és una dona a la trentena —com moltes d'altres que hem explorat— a qui la vida se li capgira completament arran d'un diagnòstic d'esclerosi múltiple. Davant d'aquesta situació, en lloc d'aferrar-se a les persones o als espais coneguts, la Gina s'allunya de tot: deixa la parella, abandona la feina i es reclou, apartada del món. Inicia, així, una etapa de desorientació vital i emocional profunda, acompanyada, com ella mateixa expressa, per «tota la incertesa del món [...] clavada als ossos» (Climent 2019: 112). En aquest punt, la por l'envaeix fins a provocar-li episodis d'ansietat i comportaments autodestructius: «les pors eren, podríem dir-ho així, lo fil conductor del meu dia a dia» (Climent 2019: 30). I és que se sent petita, insegura i espantada, incapaç de trobar sentit a res: «la vida no té gens de sentit, només intento que no faci gaire mal» (Climent 2019: 113).

Paral·lelament, la germana petita de la nova novel·la de Climent, *A casa teníem un himne*, anomenada Marga, als seus trenta-cinc anys no té estudis superiors finalitzats, ha fet diverses feines, no troba sentit al que l'envolta, viu precàriament en un pis compartit i se sent sumida en la provisionalitat constant. Sola, buida i mancada d'afecte, es percep, en definitiva, com una noia petita que encara no ha construït res a la vida, sense cap mena d'estabilitat que la sostinga.

De manera propera, la Nur, protagonista de *La vida per dins*, de Laura Fabregat, és incapaç d'afrontar la vida que té al davant i, per això, s'inventa una realitat a mida que li facilite la connexió amb el món. Tanmateix, aquest mecanisme d'evasió l'enreda encara més en un entramat difícil de combatre, en què entren en joc l'alcohol i els actes autodestructius. La protagonista revela, alhora, una marcada dualitat interior, amb una veu interna poderosa que la domina i la condiona, i que permet mostrar a qui la llegeix la seua cara oculta, on resideixen els mals pensaments i decisions, les inseguretats, les flaqueses i, fins i tot, les pulsions perverses.

També, un altre personatge que posa sobre la taula la precarietat laboral i la incertesa que es viu en el moment present és la Dora, de l'obra *Joyce i les gallines*, d'Anna Ballbona. En aquesta novel·la assistim, de fet, al procés de construcció, transformació i creixement que es dona en la protagonista, que es vol apartar de les pautes socials i de les conductes políticament correctes i, així, enfrontar-se al sistema. Per tant, inspirada en l'art de Banksy, carregat de crítica social contra l'ordre establert, ella elabora

grafits clandestins censuradors en què ataca el cànon, el capitalisme i el pensament tipificat. És aquí on dona fe d'una nova personalitat, gambera, provocadora i intel·ligent, que trenca completament amb el prototipus de dona convencional i que aconsegueix completar el procés d'alliberament personal. Tanmateix, la ironia i absurditat de què revesteix la seua mirada artística la distancien, al llarg del text, de la realitat ontològica.

Per acabar aquest apartat, *Ocàs i fascinació*, l'obra més recent de Baltasar fins a la data, retrata l'ocàs vital d'una dona que perd la llar i, en conseqüència, és abocada a una precarietat extrema que inclou dormir al ras. Aquest és, per tant, un relat que tampoc no eludeix la representació del dolor, la fam ni la brutor amb relació a la corporalitat pròpia i, alhora, explora amb contundència la cruesa d'una existència situada al límit de la supervivència, que és un espai de desfeta on apareix, també, la bogeria. Tampoc no hi ha contenció narrativa a *Aquí baix*, la segona novel·la de Laia Viñas, on els personatges —tant els masculins com els femenins i, entre ells, una dona embarassada— es mouen en una disbauxa absoluta en plena ruta del Bakalao. L'escenari festiu esdevé, així, un espai d'excés i alliberament radical, marcat per l'alcohol, les drogues, el frenesí i el descontrol en la seua màxima expressió. Finalment, la protagonista de *La intrusa*, d'Irene Pujadas, s'endinsa literalment en el seu propi cos per resoldre un desajust personal i emprèn així un viatge interior que reactiva l'interès narratiu per la corporalitat i el trencament de tabús vinculats a la cerca identitària. Amb un to descarat, impúdic i esperpèntic, el personatge relata sense filtres tot allò que veu, que experimenta i que ha viscut, fins i tot quan esdevé repulsiu, abjecte o profundament vergonyant.

5. Noves representacions de la maternitat en la literatura d'avui

Les autores contemporànies ofereixen una visió renovada de la maternitat, entesa com una experiència diversa i oberta a múltiples maneres d'afrontar-la. Es tracta d'un tema que sovint col·loca els personatges femenins davant un conflicte identitari complex, ja que en algun moment de la seua trajectòria vital la dona es veu abocada a plantejar-se la maternitat: per assumir-la, per rebutjar-la o, simplement, per enfrontar-se als dubtes i angoixes que la converteixen en un laberint intricat. De fet, en molts casos aquesta decisió esdevé el nucli central de la narració, però la literatura actual capgira la manera de tractar aquest assumpte i reconeix opcions abans silenciades, com la decisió de no tenir fills i la reivindicació de l'au-

tonomia personal. En aquest sentit, Marina Subirats (2023) posa sobre la taula com la maternitat ha deixat de ser una imposició per esdevenir una elecció, fruit del llarg procés de transformació de les relacions de gènere al nostre país.

En efecte, la maternitat és un assumpte que dona visibilitat, de nou, a la narrativa sobre el cos de la dona i fa trontollar l'ordre establert, ja que molt sovint hi ha un rebuig conscient d'assumir-la i una resistència generalitzada a entendre la reproducció com una funció natural del sexe femení (Matas 2025). A més a més, en les narracions actuals guanyen presència les identitats del col·lectiu LGTBIQ+, que introdueixen noves perspectives i formes particulars d'afrontar el repte de ser mare.

En aquest sentit, les protagonistes de *Dolça introducció al caos*, de Marta Orriols, i de *Distòcia*, que ambdues es queden embarassades sense pretendre-ho, demostren que la decisió de tenir la criatura o no tenir-la es pot convertir en el motor argumental de tota una novel·la. Per això, aquest fet ens permet veure el dilema i el neguit intern que afloren en els personatges, malgrat que d'entrada mai no havien volgut ser mares. Això no obstant, la determinació d'interrompre l'embaràs els fa sorgir la culpa a causa de la pressió de l'entorn, i apareix la por al judici aliè i al fet de ser qüestionades. En el cas de la Goja, la protagonista de *Distòcia*, ella passa els dies d'indecisió assistint els parts dels animals de la seua granja i, malgrat que viu en el seu dia a dia l'acte natural i original de la gestació, en el llibre contraposa de manera constant la raó i l'instint, és a dir, la part meditada i la part animal, per recordar-nos que els humans, a diferència de les bèsties, sí que tenim l'opció de cavil·lar i triar qualsevol decisió a què ens enfrontem. Per això, a pesar de la insistència de la gent propera perquè no avorte, ella prioritza que res li puga frenar la vida lliure que duu, sense ancoratges de cap mena, i opta per la llibertat.

La protagonista d'Orriols, al seu torn, tot i comptar amb una parella consolidada i una vida força estable a tots els nivells, vol optar per una experiència vital sense cap limitació i, per tant, sense fills. Aquest fet es repeteix, de fet, en la novel·la anterior de la mateixa autora, *Aprendre a parlar amb les plantes*, en què apareix una parella a la quarantena que ha decidit no tenir descendència, motiu pel qual topa contínuament amb preguntes i comentaris insidiosos i plens d'incomprensió del seu entorn. En aquest punt caldria esmentar que, tant a *A l'altra banda de la por* com a *Material sensible*, les obres més recents d'Orriols i Pinyol respectivament fins a la data, apareixen dones madures i separades que, malgrat tenir fills

adolescents, no renuncien a ser elles mateixes. Així, es reivindiquen com a subjectes autònoms, amb desitjos propis, i coincideixen, a més a més, a bolcar-se apassionadament en els seus oficis.

Al seu torn, les heroïnes de la trilogia de Baltasar, totes elles lesbianes, són molt clares a afirmar que no volen ser mares, i a refutar, així, la maternitat de manera categòrica, com també la de *Germà de gel*. Aquest últim personatge, de fet, és del parer que la maternitat és una opció egoïsta basada en «la necessitat biològica de donar continuïtat als nostres gens i alleujament a la nostra solitud», així com «innecessària per al planeta, i desconsiderada per al futur ésser que portem al món sense demanar-li permís», tenint en compte «el món que els espera» (Kopf 2016: 136). Tornant a Baltasar, veiem com la protagonista de *Boulder* s'enamora bojament d'una altra dona i accepta, engegada, una maternitat que mai no ha desitjat. Tanmateix, aquest fet li permet desmuntar el constructe social i convencional al voltant de l'experiència materna per mostrar-ne la cara més crua i poc amable, és a dir, les renúncies i la minva de la llibertat que implica, l'anul·lació de la intimitat de la parella i, en definitiva, la destrucció de la felicitat. A més, ella no respon al model tradicional de «bona mare», ja que mai no deixa de ser fidel a si mateixa i, per això, sovint se sent exclosa del vincle que uneix la mare biològica amb la filla.

En el cas de l'heroïna de *Mamut*, que s'instal·la en un espai deshabitat i salvatge, la dona busca una vida més autèntica, vinculada als orígens, per tal d'arribar a la seua essència, és a dir, a entendre's a ella mateixa a partir d'un procés gradual d'animalització. Per això, sent l'instint biològic de la gestació, de viure l'embaràs i el part, però no de ser mare. Així, tot i ser lesbiana, s'acosta als homes i hi manté relacions amb l'únic fi de quedar encinta. D'aquesta manera, quan aconsegueix quedar-se embarassada, viu intensament tot el procés, connecta encara més amb el mamut que duu a dins, arriba al part i té la criatura. Així i tot, un cop acomplert el seu objectiu, no vol saber res del nadó i el dona en adopció, perquè ella és una dona assilvestrada que actua instintivament, tal com sent, sense romanços ni dramatismes. En conseqüència, aquestes figures femenines no necessiten la maternitat per definir-se com a dones, sinó que s'atreveixen a qüestionar-la i, fins i tot, han deixat d'entendre-la com un deure natural intrínsec a la feminitat.

Si ens fixem en *Si una família*, de Dalmau, en aquest cas la protagonista és mare soltera i decideix retornar a la seua feina d'hostessa de vol al més aviat possible, tot deixant el nadó al càrrec d'una bona amiga, malgrat

sentir remordiments de consciència. Ahora, ella tampoc no compta amb el suport dels seus pares, els quals es troben a l'altra punta del món vivint la vida com uns adolescents. Així doncs, l'autora també radiografia una maternitat que escapa de la normativitat, tot i la pressió social que encara recau amb força sobre les mares. Això és, mostra com la nova mare literària conviu amb la culpa, però no es deixa anular i exigeix espai per ser *ella* més enllà del rol de mare.

De forma similar, a la novel·la *Una dolça cançó*, de Leïla Slimani, el personatge de la mare experimenta un conflicte profund entre la cura dels fills i la necessitat de recuperar la pròpia identitat professional i personal quan decideix tornar a treballar. Tanmateix, en aquest cas és la figura de la mainadera qui traspasa els límits de la seua feina i, convertida en una «mare» completament abnegada, sacrificada i despersonalitzada, acaba embogint i cometent un crim d'una perversitat brutal contra els fills de l'altra.

Per continuar, les novel·les recents també visibilitzen els casos habitualment silenciats en què la maternitat resulta inaccessible per a les dones que la desitgen, ja siga perquè el procés es converteix en un camí llarg, feixuc i dolorós que pot comportar tractaments d'inseminació, infertilitat o la vivència d'un avortament. En efecte, són experiències que recauen sobre el cos de la dona i que permeten textualitzar, de nou, la corporalitat pròpia. A tall d'exemple, la Cèlia, d'*Aquest cos meu i nostre*, i la Remei, la germana gran d'*A casa teníem un himne*, queden embarassades de forma no desitjada però, per diferents motius, decideixen tirar endavant l'embaràs. Tanmateix, totes dues perden la criatura durant la gestació, fet que els provoca un daltabaix emocional profund. Davant d'aquesta experiència traumàtica, emprenen un viatge: la Cèlia marxa a Sibèria amb l'objectiu de perdonar-se i de trobar un nou sentit vital després de sentir que el cos l'ha traïda, mentre que la Remei se'n va a la Toscana per allunyar-se de la seua quotidianitat i posar ordre a les seues idees, ja que el fill era fruit d'una infidelitat.

En aquesta línia, un altre personatge femení que exemplifica la vivència traumàtica d'un avortament —als vuit mesos de gestació— és l'Emma, de *Les altres mares*, de Laia Aguilar, que havia decidit ser mare soltera i ara carrega amb un intens sentiment d'autoculpa. La novel·la presenta, de fet, tres històries paral·leles que exploren formes diverses de ser mares, sempre allunyades de l'ideal tradicional. D'una banda, hi ha la Natalka, que exerceix de ventre de lloguer pressionada per la seua parella i acaba desen-

volupant un vincle afectiu cap a la criatura que duu a dins. D'altra banda, hi ha la Jhanet, una jove boliviana que arriba a Barcelona per retrobar-se amb la seua mare —obligada a emigrar anys enrere per motius laborals—, malgrat que no pot evitar retreure-li aquest distanciament amb amargor.

També hi ha el cas de *Gina*, en què la protagonista es veu forçada a prendre la decisió de tenir o no tenir fills de manera precipitada quan és diagnosticada de l'esclerosi, ja que el tractament no és compatible amb l'embaràs. Decideix tenir-ne, perquè confessa que li fa més por no tenir-ne i que després siga massa tard, però no aconsegueix quedar-se embarassada amb la seua parella. Per això, encaboriada i fins i tot obsedida amb la maternitat, deixa el xicot i decideix ser mare ella sola a través de la inseminació, rompent amb tots els esquemes.

Molt proper al cas de la Gina hi ha, també, el de l'Ànnia, la protagonista de *Si no puc volar*, d'Estel Solé, la qual pateix d'infertilitat a causa de l'endometriosi. Aquest fet, doncs, actua en l'obra com a pretext per reflexionar sobre la maternitat avui dia i, més en concret, sobre la imposició que encara ara suposa per a la dona el fet de ser mare, tot i que siga de forma inconscient. I és que és una pressió que no només ve de la societat sinó, encara més, d'ella mateixa. Per això, el personatge confessa admirar les dones que han decidit no tenir fills, les quals sempre s'han d'estar justificant davant la societat. Tot i considerar-se una dona moderna, ella acaba incorporant a la seua identitat els qualificatius de «tarada» i «estèril», i se sent menys bona i menys dona que les que, segons percep, han pogut complir amb el seu «deure». El personatge evidencia, així, com les contradiccions internes s'intensifiquen quan el model de feminitat que es transmet avui dia és emancipat, però les jerarquies de gènere continuen propagant-se amb força a través de la cultura digital (Subirats 2023). En aquest context, l'Ànnia experimenta un buit profund que no aconsegueix omplir i que afecta de manera determinant la seua identitat.

De fet, retornant al personatge de la Cèlia, ella creu que entre les dones hi persisteix una «veu dels segles», com una «força atàvica i primitiva» a la qual no podem «dur la contrària» quan es tracta d'esdevenir mares: «Elles tampoc no ho sabien, que podien, que podíem, triar. Que podien dir que no, que no viurien per als altres, que el seu cos, el seu temps, el seu afecte, eren seus. Mai no ho havien sabut i mai no ho sabrien» (Pallisé 2023: 87). Cal recordar que el personatge, d'entrada, no vol continuar amb la gestació, perquè «la meua vida era meua i [...] no la volia regalar a una cosa que només eren cèl·lules que em creixen a dintre devorant-me la

carn, xuclant-me la sang» (Pallisé 2023: 87). Tanmateix, com hem vist en altres dones analitzades, la contradicció s'imposa i la Cèlia acaba acceptant l'embaràs i desitjant aquell fill que finalment no arriba.

A continuació, *Mammàlia*, d'Elisenda Solsona, denuncia de manera contundent la mercantilització i el maltractament del cos femení associats a la maternitat. Així, mitjançant la crítica als ventres de lloguer i a la compra de fills en clíniques especialitzades, la novel·la mostra com la gestació es converteix en un procés sotmès a interessos econòmics i socials, on les dones són reduïdes a simples contenidors reproductius i subordinades al poder patriarcal. De fet, aquesta història connecta amb la de *La vegetariana*, de Han Kang, on el cos de la protagonista és també objecte de violència extrema i control familiar, fins al punt de veure negada absolutament la seua autonomia. En aquest sentit, les dues obres desemmascaren la violència simbòlica que travessa la vida de les dones, la que dicta què poden o què no poden fer amb el seu propi cos.

La voluntat crítica apareix, també, a *Casada i callada*, d'Emma Zafón, i a *Les nostres mares*, de Gemma Ruiz, dues narratives contemporànies que recuperen i dignifiquen les veus de les dones —sobretot de les mares— que van créixer i van viure sota un règim dictatorial marcat pels silencis, les renúncies i la submissió. És així com ambdues obres revelen la càrrega emocional, domèstica i social que aquestes dones van assumir sense reconeixement, així com les múltiples formes de violència —tant directa com simbòlica— que van suportar estoicament. Per tant, aquest espai narratiu es converteix en una eina de denúncia de les dinàmiques patriarcal que les invisibilitzaven i sotmetien, alhora que reivindica la fortalesa i la complexitat de les seues experiències, entre les quals destaca la lluita silenciosa per garantir els seus drets i els de les seues filles.

Sobre aquest aspecte, les lectures actuals presenten unes relacions maternofilials complexes i sovint conflictives, ja que la mare literària ha deixat de ser una figura idealitzada, concebuda com a perfecta, amorosa i protectora. Ara se li permet mostrar febleses i defectes, és a dir, aparèixer com a incompleta segons els patrons tradicionals, fet que la fa més real i humana: una antiheroïna de carn i ossos. Així, quan cal, la mare literària pren la paraula i s'enfronta a les seues filles, desplaçant la imatge estereotipada de la maternitat submissa i incondicional. D'aquesta manera, a *Les closques*, de Viñas, trobem tota una colla de personatges desarmats perquè han mantingut un vincle feble o inexistent amb les mares respectives, les quals els han abandonat.

De manera similar, a *A casa teníem un himne* la mare es mostra freda, distant i poc afectuosa, fins al punt de no transmetre cap mena de sentiment i de decidir prioritzar-se i allunyar-se de l'entorn familiar tan bon punt les filles arriben a la majoria d'edat. Una actitud semblant apareix a *Geosmina*, on la mare és impertèrrita i esquerra; a *Mare*, d'Ada Castells, on adopta un paper autoritari, dominant i egoista; a *Les mares no abandonen*, de Sandra Freijomil, on es presenta depressiva i absent, o a *La vida per dins*, on no hi ha cap mena d'entesa entre la mare i la filla.

En aquesta línia, a *Isòsceles*, de Marta Sans, el relat de la protagonista està profundament marcat per l'abandonament matern durant la infantesa, un trauma que la impulsa a desvincular-se de les seues arrels mitjançant un llarg viatge a Hamburg. Així, en aquest nou espai intenta esborrar el passat submergint-se en el sexe, l'alcohol, les drogues, la festa i la nocturnitat —com en tants altres casos que hem explorat en l'apartat anterior—, en una fugida endavant que, tanmateix, no resol el seu desassossec inicial.

Al seu torn, *Mare i filla*, de Jenn Díaz, ofereix també un retrat intens i complex del vincle maternofilial, marcat per conflictes, silencis i la dificultat de reconciliar-se amb una mare que mai no respon a l'ideal desitjat, més encara després de la mort del pare. L'obra exemplifica, d'aquesta manera, la tensió entre els vincles familiars tradicionals —amor matern, protecció, dependència— i la recerca de la individualitat de les dones. En definitiva, en tots aquests relats les filles intenten comprendre i, si és possible, refer els llaços amb unes mares que haurien volgut diferents, encara que aquesta reconciliació pose en qüestió la mateixa aspiració de llibertat i autonomia que elles mateixes anhelien.

6. Conclusions

L'anàlisi de la narrativa catalana d'autora actual des de la perspectiva de gènere evidencia un canvi profund en el rol dels personatges femenins respecte dels models tradicionals. La dona literària contemporània, a grans trets, ha deixat enrere la figura exclusiva de mare, esposa i cuidadora per centrar-se en ella mateixa: en el creixement professional, en l'assoliment dels propis objectius i en la recerca del benestar personal. Això no significa que renunciï necessàriament a la maternitat o al matrimoni, sinó que, quan assumeix aquests papers, ho fa des d'una posició d'afirmació i d'autoreconeixement. En aquest procés, la construcció del relat identitàri esdevé un element central, ja que els personatges es debaten constantment

entre la dona que són i la que voldrien ser, sota el pes persistent de l'herència del passat.

D'aquesta manera, la majoria de figures analitzades són dones complexes, intel·ligents i independents, habitualment a la trentena o la quarantena, que opten per no tenir fills i entenen la maternitat no com una imposició natural, sinó com una possibilitat escollida. Tanmateix, si decideixen engendrar, generalment es reivindiquen com a subjectes autònoms amb desitjos propis. Aquesta nova mirada fa que la mare deixi de ser un ideal de dolçor i abnegació per esdevenir un personatge amb mancances i contradiccions i que, algunes vegades, mostre relacions conflictives amb les filles.

En conseqüència, la narrativa actual presenta identitats femenines desacomplexades, decidides i transgressores, que rebutgen els rols imposats pel sistema patriarcal. Aquestes dones parlen amb veu pròpia, mostren criteri i autonomia, i no accepten la submissió. En aquest sentit, l'antiheroïna contemporània s'allunya de la bellesa i la docilitat tradicionals per adquirir trets solitaris, aspres i pertorbadors. Així mateix, moltes protagonistes habiten els marges i cerquen, en entorns rurals i apartats, un espai de llibertat per poder retrobar-se i redefinir-se lluny de les pressions de la vida urbana.

Ahora, la narrativa contemporània escrita per dones situa el cos i la sexualitat al centre de l'experiència femenina, revertint segles de silencis i restriccions patriarcal. Mitjançant l'expressió explícita del desig, la vulnerabilitat i la dissidència corporal, aquestes autores desafien el model tradicional de feminitat i articulen identitats pròpies, complexes i autònomes. Així, l'escriptura esdevé un gest polític que amplia els límits de la representació i consolida nous imaginaris sobre el cos i el subjecte femení.

Finalment, la dona literària actual no porta una vida exempta de dificultats, sinó que sovint arrossega angoixes, contradiccions i trastorns derivats tant de la seua condició de dona com del context social actual. Tot i no aconseguir sempre deslliurar-se completament de les convencions, manifesta amb claredat la voluntat de trencar amb els rols heretats i d'impulsar un canvi en la manera d'entendre la feminitat. En definitiva, aquestes protagonistes encarnen la transició cap a noves formes d'igualtat i la necessitat de redefinir la identitat femenina en la narrativa del nostre temps.

7. Bibliografia

- AGUILAR, Laia (2022). *Les altres mares*. Barcelona: Columna Edicions.
- BALLBONA, Anna (2016). *Joyce i les gallines*. Barcelona: Llibres Anagrama.
- BALTASAR, Eva (2024). *Ocàs i fascinació*. Barcelona: Club Editor.
- (2022). *Mamut*. Barcelona: Club Editor.
- (2020). *Boulder*. Barcelona: Club Editor.
- (2018). *Permagel*. Barcelona: Club Editor.
- BANEGAS, Montse (2008). *Una dona incòmoda*. Barcelona: Edicions Proa.
- BAUMAN, Zygmunt (2003). *Modernidad líquida*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, S.L.
- BENDICHO, Núria (2021). *Terres mortes*. Barcelona: Llibres Anagrama.
- BOSCH, Mar (2020). *La dona efervescent*. Barcelona: Univers Llibres.
- (2016). *Les generacions espontànies*. Barcelona: Edicions del Periscopi.
- CASTELLS, Ada (2019). *Mare*. Barcelona: Edicions La Campana.
- CHARLON, Anne (1990). *La condició de la dona en la narrativa femenina catalana (1900-1983)*. Barcelona: Edicions 62.
- CLIMENT, Maria (2023). *A casa teníem un himne*. Barcelona: L'Altra Editorial.
- (2019). *Gina*. Barcelona: L'Altra Editorial.
- CODONY, Pilar (2022). *Distòcia*. Barcelona: L'Altra Editorial.
- DALMAU, Alba (2025). *Si una família*. Barcelona: Angle Editorial.
- (2021). *Amor i no*. Barcelona: Angle Editorial.
- DE CASTRO, Glòria (2022). *L'instant abans de l'impacte*. Barcelona: Edicions del Periscopi.
- DEDEU, Alba (2024). *La conformista*. Barcelona: L'Altra Editorial.
- DÍAZ, Jenn (2015). *Mare i filla*. Barcelona: Ara Llibres.
- EL HACHMI, Najat (2015). *La filla estrangera*. Barcelona: Edicions 62.
- (2008). *L'últim patriarca*. Barcelona: Planeta.
- ESPASA, Marina (2013). *La dona que es va perdre*. Barcelona: Edicions 62 (la butxaca).
- FABREGAT, Laura (2023). *La vida per dins*. Barcelona: Univers Llibres.
- (2022). *La crisi identitària: tema central de la novel·lística catalana del segle XXI*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- FARNÓS, Cinta (2024). *Quan ataquen els voltors*. Barcelona: Penguin Llibres (La Magrana).
- (2022). *Geosmina*. Barcelona: Penguin Llibres (La Magrana).

- FERNÀNDEZ, Josep-Anton (2023). *Literatura catalana: societat i cultura. Guia de lectura*. Barcelona: Fundació Universitat Oberta de Catalunya (FUOC).
- FREIJOMIL, Sandra (2021). *Les mares no abandonen*. Barcelona: Univers Llibres.
- GUASCH, Maria (2024). *Les petites vampires*. Barcelona: L'Altra Editorial.
- (2017). *Els fills de Llacuna Park*. Barcelona: L'Altra Editorial.
- GURT, Carlota (2021). *Sola*. Barcelona: Edicions Proa.
- GUSTÀ, Marina (2009). «Els estudis de la literatura d'autora a Catalunya». Dins Enric CASSANY (ed.). *Gènere i modernitat a la literatura catalana contemporània*. Maó: Punctum, p. 39-50.
- ILLAS, Edgar (05/10/2021). «La muntanya catalana: del pairalisme a l'antropocè». *La Lectora. Revista digital de crítica*. Recuperat de <<https://lalectora.cat/2021/10/05/la-muntanya-catalana-del-pairalisme-a-lantropoce/>>.
- ILLOUZ, Eva (2025). *La fi de l'amor*. Vic: Eumo Editorial.
- JULIÀ, Lluïsa (2008). «Dones i escriptures: construcció del discurs i legitimació en la literatura catalana actual». *Literatures* núm. 6, 9-27.
- KANG, Han (2024). *La vegetariana*. Barcelona: La Magrana (Penguin Llibres).
- KOPF, Alicia (2016). *Germà de gel*. Barcelona: L'Altra Editorial.
- LYOTARD, Jean-François (2004). *La condició postmoderna*. Barcelona: Angle Editorial.
- MARRUGAT, Jordi (2014). *Narrativa catalana de la postmodernitat. Històries, formes i motius*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.
- MARTÍNEZ-GIL, Víctor (2023). «Mediterrani i apocalipsi en la literatura catalana de ciència-ficció». *SCRIPTA: Revista internacional de literatura i cultura medieval i moderna* núm. 22 (desembre 2023). 499-516.
- MATAS, Meritxell (2025). «Les poetes catalanes del segle XXI dins un marc internacional». Dins Jordi MARRUGAT, Víctor MARTÍNEZ-GIL i Núria SANTAMARIA (ed.). *Literatura catalana de la postmodernitat I. Transformacions, marcs i gèneres narratius*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona i Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, vol. 1, p. 199-224.
- ORRIOLS, Marta (2025). *A l'altra banda de la por*. Barcelona: Edicions Proa.
- (2020). *Dolça introducció al caos*. Barcelona: Edicions del Periscopi.

- ORRIOLS, Marta (2018). *Aprendre a parlar amb les plantes*. Barcelona: Edicions del Periscopi.
- PALAU, Montserrat (2023). «Cos i identitat de gènere. De les poetes catalanes dels anys 20 del segle XX a les dels anys 20 del segle XXI». *eHumanista/IVITRA* núm. 23 (2023). 72-86.
- PALLISÉ, Clàudia (2023). *Aquest cos meu i nostre*. Valls: Cossetània Edicions.
- PAZOS, Anna (2023). *Matar el nervi*. Barcelona: La Segona Perifèria.
- PINYOL, Laura (2024). *Material sensible*. Barcelona: Amsterdam Llibres.
- (2018). *El risc més gran*. Barcelona: Amsterdam Llibres.
- PLA, Xavier (2022). *El soldat de Baltimore*. Palma: Lleonard Muntaner Editor.
- PUJADAS, Irene (2025). *La intrusa*. Barcelona: L'Altra Editorial.
- PUNSODA, Anna (2018). *Els llits dels altres*. Barcelona: Amsterdam Llibres.
- QUERALTÓ, Clara (2024). *Com un batec en un micròfon*. Barcelona: Llibres Anagrama.
- ROJALS, Marta (2018). *El cel no és per a tothom*. Barcelona: Llibres Anagrama.
- (2014). *L'altra*. Barcelona: RBA Llibres (La Magrana).
- (2012). *Primavera, estiu, etcètera* (6a ed.). Barcelona: RBA Llibres (La Magrana).
- RUIZ, Gemma (2023). *Les nostres mares*. Barcelona: Edicions Proa.
- RUSS, Joanna (2022). *Com destruir l'escriptura de les dones*. Barcelona: Raig Verd Editorial.
- SANS, Marta (2024). *Isòsceles*. Benicarló: Onada Edicions.
- SEGARRA, Marta (2007). *Políticas del deseo. Literatura y cine*. Barcelona: Icaria Editorial.
- SLIMANI, Leïla (2025). *Una dolça cançó*. Barcelona: Angle Editorial.
- SOLDADO, Marta (2018). *La felicitat d'un pollastre a l'ast*. Barcelona: L'Altra Editorial.
- SOLÉ, Estel (2016). *Si no puc volar*. Barcelona: Penguin Llibres (Rosa dels Vents).
- SUBIRATS, Marina (2023). *De mares a filles*. Barcelona: Edicions 62.
- TORRAS, Meri (2025). «Entravessaments de gènere: una cartografia de regeneracions i degeneracions». Dins Jordi MARRUGAT, Víctor MARTÍNEZ-GIL i Núria SANTAMARIA (ed.). *Literatura catalana de la postmodernitat I. Transformacions, marcs i gèneres narratius*. Barcelona:

- Edicions de la Universitat de Barcelona i Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, vol. 1, p. 251-262.
- VIÑAS, Laia (2024). *Aquí baix*. Barcelona: L'Altra Editorial.
- (2021). *Les closques*. Barcelona: L'Altra Editorial.
- ZAFÓN, Emma (2023). *Casada i callada*. Barcelona: Editorial Empúries.

LA NARRATIVA DE MÒNICA BATET: CINQ CONSTANTS

Lurdes Malgrat Escarp
lurdes.malgratescarp4@gmail.com

1. L'autora: Mònica Batet

El Pont d'Armentera, 1976. Va estudiar Filologia Catalana a la URV i treballa de professora de català i és editora. Ha publicat sis novel·les i un recull de contes. Amb la primera novel·la, *L'habitació grisa* (2006), va guanyar el XXV Premi de novel·la curta Just Manuel Casero. Amb la segona, *No et miris el Riu* (2012), va ser finalista al Premi Crexells, i amb *Nou illes al nord* (2019) va guanyar el Premi Nollégui. També ha fet una incursió en la novel·la juvenil amb *Cafè Berlevag* (2016). I ha publicat el llibre de contes *Dins el cor de Chopin* (2020). *Una història és una pedra llançada al riu* (2023) va obtenir el 53è Premi Crexells a la millor novel·la escrita en català del 2023. Alguns dels seus contes han estat traduïts a l'anglès, l'espanyol, el polonès i el grec. També ha publicat textos en llibres col·lectius. Col·labora en programes culturals i en diverses revistes, com *Paper de Vidre*, *bValls de Lletres* i *Nívol*. L'any 2010 també va publicar l'assaig *El lector ideal*. Des del 2020 és editora de l'editorial Nits Blanques, segell editorial especialitzat en literatura escandinava.

2. Introducció

Jordi Julià, al llibre titulat *Modernitat del món fungible*, fa un estudi de la poesia catalana contemporània de la generació que va néixer en els anys seixanta i setanta, els i les poetes del tercer mil·lenni, que cataloga sota el terme la «Generació de la caiguda del mur». Aquest fet històric, la caiguda del mur de Berlín, canvia la percepció del món i la interacció amb la nova realitat social, cultural i política, que forçosament es reflectirà o incidirà en l'obra d'autors que, en la seva infantesa o adolescència, van assistir al canvi de paradigma quan els vells referents morien per sorgir-ne de nous.

Pertanyen a la generació del 89 la Generació de la caiguda del mur perquè aquell any simbolitza l'esfondrament d'un sistema propi del nou-cents —de valors morals, econòmics, polítics, socials, emocionals, individuals— el començament d'una generació amb un nou paradigma sociocultural que no ha substituït tot l'existent sinó que l'ha modificat i n'ha capgirat la disposició d'alguns dels elements. És per aquesta raó que m'aving a anomenar-los Poetes del tercer mil·lenni [...] La consciència d'un canvi de formes, de costums, i de maneres de concebre la vida o la idea que vivim la involució de l'ordre existent i que ens toca redescobrir l'essència de la vida humana però plantejada en altres termes (Julia, 2006: 78).

És difícil que una classificació o etiqueta formulada per la crítica s'adeqüi completament a una obra artística o a un recorregut creatiu. Però en el cas de Mònica Batet ens funciona com anell al dit i confirma la tesi de Julia. En un article publicat a *El Punt Avui*, Batet reconeix que en la seva infància i adolescència es va crear un imaginari al voltant de la Guerra Freda, de la qual ha assegurat «m'interessa més el sotmès que el poderós i com el sotmès enganya el poderós». S'hi suma, a més a més, la preocupació per l'auge actual de la ultradreta a Europa, «com a humanitat no n'aprenem» (J. B. 2024). També en una entrevista a *El Temps*, la caiguda del mur torna a aparèixer com un dels fets que marcaran la seva infantesa:

L'autoritarisme m'interessa perquè quan eres petita, miraves la televisió i veies aquesta divisió entre Est i Oest, la Guerra Freda, la caiguda del mur de Berlín. Recordo que el meu avi va quedar molt impressionat quan va caure el mur, perquè també recordava quan l'havien aixecat. Alhora es modificaven totes les fronteres. Nosaltres havíem estudiat uns països i unes capitals, i vam haver de desaprendre això i aprendre'n unes altres (Milián, 2024).

Així, doncs, no serà estrany que entre els seus interessos, l'acostament a mons i a societats immerses en règims totalitaristes, adquireixi presència en llibres i fabulacions.

Aquesta postmodernitat global, doncs, sorgeix en un context sociocultural i polític en què els canvis del món postmodern transformen la conceptualització de la realitat i la seva representació simbòlica. Jordi Marrugat, a *Narrativa catalana de la postmodernitat*, indica que la literatura també pateix una transformació i se'n fa ressò amb multiplicitat i diversitat d'aportacions, de manera que «els discursos es dispersen i s'individualitzen en la postmodernitat» (Marrugat 2014). En aquest mateix sentit, un altre estudiós, Antoni Isarch, afirma que la «literatura del tombant del mil·lenni ja no es regeix per moviments dominants, perquè han entrat en

crisi com a models hermenèutics. Han aparegut nous creadors que, desllorrigats d'actituds programàtiques, forgen una trajectòria que obeeix gairebé exclusivament a les pròpies motivacions estètiques» (Isarch 2019: 40).

Sens dubte, quan ens apropem a les obres de Batet, el primer aspecte que en percebem és particularitat, singularitat i segell propi, que fan del seu cosmos narratiu una proposta única i diferent dins del panorama de la literatura catalana contemporània que culmina amb la novel·la, executada a la perfecció, *Una història és una pedra llançada al riu* (2023).

Efectivament, emmirallada en el món dels països de l'est i els països nòrdics, la veu de Mònica Batet es torna única i molt especial en la nostra literatura. La tria dels espais on es desenvolupen les novel·les i la construcció de les atmosferes que defineixen els cosmos narratius caracteritzen una obra que, a més, se singularitza per l'aproximació a una narrativa que podríem anomenar «especulativa», seguint la qualificació de Víctor Martínez-Gil (2014), és a dir, la literatura que treballa amb el fantàstic o l'estrany, als límits de la realitat. Així, països de l'est com Polònia, o ciutats com Cracòvia o Berlín, es poden reconèixer en les seves obres de vegades explícitament, de vegades implícitament. Aquesta elecció de paisatge o escenari no és gratuïta. Batet busca referents que li aportin allò que li interessa de la literatura: profunditat, vivències essencials i personatges que afrontin realitats límits com una guerra, postguerra o dictadures. Tot això ho troba en uns paisatges, unes vivències i uns referents literaris, com Sándor Márai, Agota Kristof, Stefan Zweig o Franz Kafka, que l'allunyen de la tradició catalana i que n'amaren la literatura de principi a fi. En aquest sentit, Xavier Farré, al pròleg a *Dins el cor de Chopin*, afirma: «Funciona com una simbiosi amb els autors que provenen de les zones que retrata l'autora en els seus llibres. D'una banda la literatura escandinava, ben desconeguda encara, amb l'excepció d'algun autor com Knut Hamsun [...] i de l'altra, la gran literatura centreeuropea del modernisme i els hereus del modernisme» (Farré 2020: 12).

Podem rastrejar, però, també, traces de Jesús Moncada, Pere Calders o Mercè Rodoreda, autors que Batet admira i que esmenta en una entrevista amb motiu del Premi Crexells (J. B. 2024). Aquest mirar enfora i mirar endins, aquest nodrir-se de referents i de lectures de cultures allunyades també és una característica dels autors del segle XXI, tal com exposen Borja Bagunyà i Antoni Isarch.

A més, el ventall de referents no es limita als noms catalans. Si la creació literària contemporània a Catalunya ha mirat sempre enfora (sovint a través de la traducció), actualment ho fa, si és possible, amb més interès que mai. L'eclecticisme de lectures dels nous narradors autòctons resumeix molt bé el recorregut de la nova novel·la catalana per homologar-se amb qualsevol altra literatura coetània (Isarch 2019: 41).

Si mirem en conjunt les sis novel·les i el recull de contes, podem, a grans trets, establir dos leitmotius fonamentals: el primer, l'interès per la condició humana, i el segon, el funcionament dels records i de la memòria, dos motius íntimament relacionats. Ambdós recorren la seva obra transversalment; Batet ens en va donant detalls aquí i allà, que en una lectura completa de tots els llibres podem recopilar.

La condició humana l'explora fent viure els personatges en contextos límit com una guerra o una societat sotmesa a règims totalitaris i a la repressió. Tal com apunta Xavier Farré, el que li interessa és saber «com l'ésser humà s'adapta a unes circumstàncies, i fa els possibles per fer front a una situació que li és adversa» (Farré 2020: 11). El mosaic de vivències i de veus posa sobre la taula heroïcitats i traïcions, derrotes i victòries, humiliacions i dignitat. Dona veu, doncs, a les vides anònimes, que la historiografia no recull, però que pateixen les conseqüències dels fets històrics i que s'hi adapten amb els recursos que tenen a l'abast. Aquestes experiències límit i el ventall de reaccions i decisions que afecten els itineraris vitals dels personatges les trobem desenvolupades a les novel·les *Neu, óssos blancs i uns homes més valents que altres* (2015), *Una història és una pedra llançada al riu* (2023) i el recull de contes *Dins el cor de Chopin* (2020).

Les històries familiars, d'amor i de desamor, també aprofundeixen en la condició humana a partir de les tensions que s'estableixen en les relacions entre els personatges entre silencis, pors, ensinistrament infantil o absències, com és el cas de *Nou illes al nord* (2019), *Cafè Berlevag* (2016) i *L'habitació grisa* (2006), o a la singularíssima novel·la *No et miris el Riu* (2012). En aquestes quatre novel·les el nucli dramàtic que desencadena l'acció i fa evolucionar els personatges és el tipus de relació afectiva positiva o negativa, densa i moltes vegades tortuosa que s'estableix entre ells. Les relacions interpersonals ocupen el primer nivell d'anàlisi i de reflexió de la novel·lista. En els tres llibres anteriors, les relacions interpersonals també hi representen un paper dramàtic important. Batet hi construeix una xarxa de relacions al servei de l'objectiu que persegueix i sobre la qual es desenvolupa la denúncia dels totalitarismes i les conseqüències repressives

que tenen sobre els individus i que constitueixen la base del desenvolupament psicològic dels personatges principals. En aquest segon conjunt de novel·les és l'estudi de les relacions interpersonals, de com influeixen en la vida i en les decisions finals que prenen els protagonistes com una conseqüència natural, allò que va construint la història.

El segon leitmotiv, el funcionament dels records, selecció o absolució i la memòria, també es desenvolupa en totes les novel·les. La recuperació de la memòria per reconèixer la pròpia identitat, en alguns casos. Els records amagats per por a afrontar-los, a *No et miris el Riu*; i a *Neu, óssos blancs i alguns homes més valents que altres*, la memòria històrica d'uns fets del passat que desvelen la clau de les vivències de tota una vida. La recuperació de la memòria col·lectiva, personatge a personatge, a *Dins el cor de Chopin* per retratar un país en una època determinada. Una memòria que també es troba en el folklore, els contes, les cançons i els jocs a *Una història és una pedra llançada al riu*, i en la recopilació de testimonis amb transcripció literaturitzada de l'oralitat a *Nou illes al Nord*, o també en la recopilació d'històries d'un país a *Dins el cor de Chopin*.

3. Cinc constants

Aquests dos grans motius, Batet els desenvoluparà atenent a cinc constants clau en la seva obra: la presència del folklore i de l'oralitat; el tractament del fantàstic i de l'estrany com a element simbolitzador; la metaliteratura amb referències i presència constant de la lectura, l'escriptura i la formació dels personatges; els espais i la creació d'atmosferes, i la denúncia dels règims totalitaristes.

3.1 EL FOLKLORE I L'ORALITAT

Magí Sunyer (2025) constata que Batet demostra un coneixement aprofundit del folklore i de les tècniques d'estudi actuals. Per a Sunyer, aquesta novel·la transcorre en l'univers de l'etnopoètica i del coneixement de la investigació en aquesta matèria. Efectivament, el folklore esdevé un personatge més que es va entrelligant amb el desenvolupament de la trama i que acaba sent una arma contra el règim totalitarista que constreny les vivències dels personatges. En aquest cas, és presentat com un recurs de la resistència i de la revolta, ja que preserva la identitat d'un poble i les mane-

res d'entendre la vida i de relacionar-se amb el món. Aquesta recopilació-estudi-preservació primer dels contes i, més endavant, de les cançons, jocs o expressions pròpies d'una cultura, culmina al final de la novel·la en una cançó de revolta compartida per l'imaginari col·lectiu que fa moure tot un poble.

Els tres personatges principals, el Futur Folklorista, la filla del Folklorista i el Futur Revolucionari, es dediquen a la investigació en aquest camp, i el pas d'una generació a l'altra mostra una evolució en els temes, els objectius i les formes de la recerca. A més a més, i com ja ha lloat la crítica, en aquest text forma i contingut es fusionen completament. La novel·la agafa to de rondalla de rondalles. S'inicia amb el *Conte de la Línia*, narrat en primera persona i imitant les característiques de l'oralitat. Aquest relat presideix i acompanya els fets que es desenrotllen en la novel·la, fins a esdevenir un símbol. Adopta el registre del meravellós literari, amb la presència d'elements sobrenaturals naturalitzats en la història. En la recerca dels folkloristes es van narrant altres rondalles com el *Conte dels Ocells*, també amb el registre del meravellós literari. Aquests dos relats són una anticipació inquietant per al lector dels fets que han de succeir. L'atmosfera del món d'*Una història és una pedra llançada al riu* a poc a poc es va endurint i es transforma en opressiva i angoixant. Un narrador omniscient que va canviant la focalització d'un personatge a un altre segons els fets que vol o no vol desvelar l'autora, adopta l'estil propi de les rondalles i utilitza les frases amb què aquestes són explicades per part dels habitants de les muntanyes. Fórmules expressives que recullen i analitzen els folkloristes. Així doncs, seguint el model ficcionat, el to d'inconcreció, d'univers de rondalla, s'aconsegueix amb uns personatges que no tenen nom propi i es designen per l'ofici, relacions familiars i pel que encara no eren però serien, com la Filla del Folklorista quan encara no era l'Escoltadora de Cançons; amb inicis com, «quan era i quan no era»; amb fórmules per fer avançar l'acció, com «va passar un temps ni massa curt ni massa llarg»; amb identificacions boirosses, com «en un país com el seu». I gràcies a aquest joc estilístic, el *Conte de la Línia* desenvolupa una altra funció en l'arquitectura del text. Es trasllada a la realitat de la història i deixa de ser tan sols una rondalla, però en aquest punt el lector ho accepta com un aspecte versemblant en el cosmos que Batet ja ha construït: «va passar un temps ni massa curt ni massa llarg i les circumstàncies, en una sola nit, van ser unes altres. Van pintar aquella línia en poques hores i llavors el Futur Revolucionari es va convertir en Revolucionari.» (Batet 2023: 58).

A més a més, les fórmules expressives de les rondalles també permeten a l'autora jugar amb el temps i amb els fets sense la necessitat de mediacions narratives, ni llargues paràfrasis.

Un altre aspecte que interessa a Batet és el de l'essència de la transmissió oral i de les variacions d'un mateix relat no tan sols en països diferents, sinó també en la mateixa societat. Així es van exposant les teories de l'exportació i de la rèplica que expliquen racionalment la transformació d'una rondalla infantil en una cançó protesta coneguda per tots. Aquest joc de trànsit del relat dins el relat porta el lector a situar-se en dos plànols de la ficció: el primer, els esdeveniments i peripècies que viuen els protagonistes, el plànol de la realitat; i el segon, la màgia dels relats que es van explicant mentre els fets avancen. Ara bé, l'encert és que aquest trànsit també es produeix a l'inrevés, com hem vist amb el *Conte de la Línia*, però també amb la novel·la en si mateixa, ja que porta el títol de la conferència que el Folklorista i el Futur Revolucionari han de dur a terme en un congrés científic, i que comença com comença la novel·la. El lector no va només de fora cap a dins de la ficció, sinó que també fa el recorregut invers.

No cal dir que, evidentment, aquests recursos estableixen una relació entre ideologia i folklore que tensiona l'acció. El mateix *Conte de la Línia* conté una profunda càrrega política de denúncia dels abusos dels poderosos i d'esperança en la victòria final. Com diu Magí Sunyer (2025: 120): «El folklore i la denúncia del totalitarisme són els elements que fan avançar el relat, més i tot que les històries personals dels protagonistes que, tanmateix aporten la càrrega més decisiva d'humanitat». I aquesta és una altra de les grans virtuts de la novel·la, transcendir l'anècdota particular dels periples dels personatges per transformar-se en universal, al·legòrica i simbòlica. Perquè només és en el terreny del símbol que una línia pintada al terra es transforma en una frontera, o en —podríem dir— un mur.

Els contes també tenen una presència important en els altres llibres de Batet. A *Neu, ossos blancs i alguns homes més valents que altres*, la protagonista, una nena de vuit anys, espera cada nit que la tieta li expliqui un conte. El títol de la novel·la juga amb un referent infantil que porta el lector a endinsar-se ja abans de començar a llegir en el món dels contes. I també, com en el cas del títol de la novel·la que hem comentat anteriorment, aquest apareix dins de la ficció: «La tieta venia a la meua habitació cada nit abans que m'adormís i iniciava un conte. El conte acostumava a ser diferent i sovint hi havia neu, ossos blancs i alguns homes més valents que els altres» (Batet 2015: 38). I també com passa amb el *Conte de la*

Línia, el *Conte de la Neu* té una presència constant i un paper clau en el desenllaç de la novel·la. A *Dins el cor de Chopin*, la narradora recull contes en una llibreta.

Aquesta voluntat i interès pel folklore portarà l'escriptora a treballar intensament l'oralitat procurant que molts dels seus escrits siguin transcripcions dels discursos orals, com pretén a *Nou illes al nord*, en què cinc personatges són entrevistats per reconstruir una història del passat. El sisè personatge, en el capítol titulat «Jo» que tanca el llibre, és l'entrevistadora, la identitat de la qual no descobrim fins al final de la novel·la. Artur Garcia Fuster afirma:

L'escriptora aposta ara, a *Nou illes al nord*, per construir la novel·la amb una concatenació de diverses veus que coneixen una història d'amor de forma tangencial. A partir de la unió d'aquests narradors s'anirà bastint una tendra relació entre dos personatges que sovint són evocats per homes i dones que, fet i fet, no els han arribat a conèixer (Garcia Fuster 2019).

Aquest interès per l'oralitat la porta, doncs, a donar veu als personatges que explicaran les històries en primera persona. A *Neu, óssos blancs i alguns homes més valents que altres*, la narradora de la història és el personatge principal que va narrant la seva vida des dels vuit anys. A *Una història és una pedra llançada al riu*, el narrador és omniscient, però imita els recursos de l'oralitat a l'hora d'explicar històries. Aquestes dues novel·les tenen molts elements temàtics comuns i atmosferes semblants.

A *Cafè Berlevag*, tres personatges femenins, Sarah, Alice i Jane, expliquen en primera persona les seves vivències íntimes vinculades a la història d'una cançó que acaba sent protagonista de la història. Cadascuna se situa en un moment cronològic diferent: Sarah al 2001, Alice al 1974 i Jane al 2014. D'aquesta manera recuperem un fragment de la història del segle xx a través de les vides de les protagonistes que evoquen fets i música dels anys seixanta i setanta, la cançó protesta i el pop i el rock. Les tres protagonistes tenen relació amb la cançó i formen un univers psicològicament complex al voltant d'un bohemí cafè del Village novaiorquès. La cançó és l'element clau que entreteixeix tres vides, les connecta i les fa evolucionar. Alfons Gregori afirma: «Presentat, doncs, com un tríptic narratiu, tres dones ens parlen d'amors i desamors, angoixes i preses de posició, determinacions i febleses, traïcions i formiguejos; de "Possibilitats i derrotes", en podríem dir, citant un dels leitmotiv de l'obra que ara no toca desvelar» (Gregori 2017).

L'ús de la primera persona i la focalització narrativa en el punt de vista del personatge que explica els esdeveniments no és gratuït ni respon únicament a la voluntat de reproduir estilísticament el discurs oral, sinó que és una estratègia estructural de la construcció arquitectònica del relat, ja que permet a Batet fer el-lipsis de fets i d'informacions que són essencials per entendre el desenvolupament de la història i que no són explicats fins al final del text, de manera que manté l'expectativa del lector. Aquestes el-lipsis també li permeten jugar amb el temps amb una gran excel·lència i recuperar, quan li convé, esdeveniments del passat fent una retrospectiva clarificadora. Així doncs, a *Neu, óssos blancs i alguns homes més valents que altres*, l'acció sempre és explicada de manera lineal i cap endavant, amb alguns salts enrere en el temps per recuperar, sobretot al final de la novel·la, els fets del passat. A *Una història és una pedra llançada al riu*, l'efecte és més circular, amb retrospectives i anticipacions contínues, tot i que l'acció principal es desenvolupa linealment.

En el cas del llibre de contes *Dins el cor de Chopin*, els narradors i punts de vista narratius són diversos i variats, i els relats peces breus ben fetes. Aquest és un gènere que Batet reivindica. Xavier Farré, quan l'analitza en conjunt, el compara amb un calidoscopi format per fragments, cadascun dels quals és un conte, que constitueixen un tot. I efectivament, aquesta és la lectura global. Un tot construït amb les històries que han explicat a l'autora i que Batet ha anat recollint en els seus viatges en una llibreta, talment com si fos un personatge de les seves novel·les. Una vegada més la tradició oral és literaturitzada sofisticada o reproduïda en aquest llibre.

Tant a *L'habitació grisa* com a *No et miris el Riu*, Batet ha optat per un narrador en tercera persona, d'aparença omniscient. *L'habitació grisa* és una novel·la lineal amb alguns salts de temps i el narrador és omniscient. Però ja en aquesta primera novel·la, Batet juga amb les el-lipsis argumentals per crear expectativa en el lector i ho aconsegueix canviant la focalització quan li convé i prenent el punt de vista del personatge principal abandonant l'omnisciència total. *No et miris el Riu* torna a ser una novel·la en què el punt de vista narratiu es focalitza en els protagonistes de cadascuna de les parts, de manera que assistim al que ells ens volen explicar, als seus pensaments i percepcions, lluny d'un narrador omniscient total que ho sap tot i ho explica tot.

3.2 DEL FOLKLORE AL FANTÀSTIC I L'ESTRANY

Martínez-Gil, en l'antologia de narrativa fantàstica i especulativa, proposa una lectura dels textos literaris que «s'enfronta als límits del que anomenem realitat» i que recull els gèneres fantàstics, «una expressió literària que, des de moltes intencions i des de molts nivells d'exigència, transfigura la quotidianitat, especula sobre la dimensió oculta o possible del que som ara i aquí i és capaç de moure's en el més enllà, en el futur i entre els planetes» (Martínez-Gil 2004: 10). Així doncs, sota el terme de *narrativa especulativa*, s'agrupen tot un seguit de textos que treballen als límits de la realitat.

Alfons Gregori, un altre crític que s'ha ocupat d'aquests gèneres, els analitza i sistematitza, d'acord amb el pols que estableixen amb el poder. En el seu estudi principal, *La dimensión política de lo irreal*, estableix una classificació del que ell anomena literatura no mimètica. El fantàstic meravellós o meravellós literari, que comprèn «obras básicamente de tipo más bien ucrónico en que lo preternatural forma parte del mundo ficcional como elemento no solo inherente sino también naturalizado, de tal modo que, por definición, las leyes físicas y la lógica convencional de nuestro mundo funcionan allí solo parcialmente» (Gregori 2015: 23). El fantàstic literari, que conté des d'elements o fenòmens que tenen el seu origen o causa fora de la naturalesa, fins a accions que superen la naturalesa material coneguda en el nostre món, o fets paranormals de difícil explicació. L'insòlit, l'estrany, o extraordinari entès com «una forma de expresar la fantasticidad de un hecho o fenómeno ficcionales a través de una forma que remite más bien a la excepcionalidad y la rareza del mismo y no tanto a su categorización dentro de lo imposible —más que nada porque se mantiene la duda acerca de ello» (Gregori 2015: 33).

Mònica Batet és una escriptora que es capbussa en mons que es mouen dins o a les fronteres d'aquesta literatura especulativa. Aquests elements es donen tant en els relats breus com en les novel·les, però, tal com ella mateixa explica en una entrevista, al conte els treballa amb més vivesa: «És que a mi m'interessa molt aquest gènere. Sempre es diu que el conte és el primer pas per escriure una novel·la, però a mi m'agrada escriure'n i em sembla que escriure contes és molt difícil. Per això sempre que puc els incorpore. A més, em permeten, més que la novel·la, jugar amb el fantàstic» (Milián 2024).

Aquest interès per la peça breu es materialitza també en les novel·les, on tindrà una presència constant. A *neu, óssos blancs i alguns homes més valents que altres*, el *Conte de la Neu* adquireix valor gairebé de personatge; *Una història és una pedra llançada al riu* és un conte de contes, però un, el *Conte de la Línia*, és fonamental per a la construcció literària del text. A *No et miris el Riu*, el recull d'articles que apareix a l'epíleg són petits contes, sobretot el que es titula «El fenomen Antipov».

L'any 2017, a la revista polonesa *Nowa Dekada*, en el monogràfic dedicat a literatura catalana, titulat *Cròniques de la veritat secreta. Contes catalans*, es publiquen tres contes de Batet: «Acromegàlia», «Neu», i «Un artefacte estrany». Alfons Gregori hi fa una introducció a l'obra de Batet amb un recorregut per la literatura catalana fantàstica des de la fi de l'edat mitjana fins a arribar a la nostra autora. Dos dels contes, «Neu» i «Un artefacte estrany» els classifica dins del fantàstic:

[...] sota el concepte de literatura fantàstica entenem la representació ficcional d'un món identificat amb el món real, en el qual té lloc un esdeveniment que no es pot explicar amb les lleis de la lògica i de la física que ens proporciona la ciència per entendre la realitat que ens envolta. A més, aquest fenomen irreal sol provocar en el lector una impressió la intensitat de la qual pot oscil·lar des d'una inquietud fins a diferents graus de por o fins i tot d'horror (Gregori 2017b: 136-146).¹

En tots dos casos, el retorn al record és el motor dels esdeveniments. Els narradors personatges dubten de la seva pròpia lucidesa com a testimonis del que succeeix i de l'objecte intermediari que serveix «per demostrar la realitat o l'experiència d'un fenomen inexplicable».

Dins d'aquest grup podem situar també el relat «Senyor Delcroix» (Batet 2013a), en què els protagonistes durant quinze anys han tingut una relació d'amistat amb un home que sembla no haver existit mai; a «Tramsa, tromsa, tromso» (Batet 2021), la protagonista té visions i escolta cançons que no existeixen; a «Hi va haver una guerra» (Batet 2018) es produeix una trobada entre un soldat mort i el personatge narrador.

A *Dins del cor de Chopin*, en el primer conte, «Del que sabíem i del que no sabíem», un conte d'autoficció, es produeix un fet impossible: cada

1 La traducció al català de l'article d'Alfons Gregori titulat en polonès «Od nieczystego sumienia do czystej fantazji: krótki przegląd katalońskiej literatury fantastycznej» és de Marta Pawłowska, «D'una consciència impura a una fantasia pura: un breu repàs de la literatura fantàstica catalana».

vegada que la protagonista narradora truca al pare contesta un altre home. El fet queda com a inexplicable. I en el relat «Un plat més», es dona un moment de revelació, de dimensió màgica, tal com diu Xavier Farré, en què el plat posat a taula acaba portant a casa un personatge desaparegut. També «Katin» entra en el terreny del fantàstic amb la visió i la presència d'una serp que només veu el protagonista i que adquireix també valor simbòlic, tot i que en el relat també és matèric.

A la novel·la *Una història és una pedra llançada al riu*, el Conte de La Línia, que explora la literatura fantàstica o fins i tot el meravellós literari, acaba traslladant-se a la realitat, de manera que el fet fantàstic, com ho és el dibuix d'una línia al terra que separa la ciutat en dues parts que no es pot creuar, acaba essent acceptat pel lector amb naturalitat com un element del real. La dimensió simbòlica d'allò que neix com un conte fantàstic traspasa el llindar de la ficció dins de la ficció i en el cosmos versemblant de la novel·la es transforma en real: «Mònica Batet a *Una història és una pedra llançada al riu* opta per una modulació inquietant de diversos tipus de discurs (històric, polític, folklòric, al·legòric) en què allò no mimètic té un paper clau» (Gregori 2025: 574).

La novel·la *No et miris el Riu* també s'inscriu en aquesta construcció del fantàstic o la frega. Tres personatges s'enfronten als ofegaments de familiars a causa del poder hipnòtic del riu. L'explicació final posa de manifest un fet impossible. De tota manera, aquesta obra es resisteix a una classificació contundent. Gregori, en l'article a *Nova Dekada*, la col·loca propera a la categoria de la literatura fantàstica; en canvi, en un article posterior, «La narrativa fantàstica catalana: transgressió, ideologia i liminaritat», la classifica dins de la categoria de l'inusual: «Mònica Batet, una escriptora rellevant en les lletres catalanes com a veu singular, entre altres motius, per la seva subtilesa a l'hora d'introduir fenòmens difícilment explicables, tal vegada en una línia recent de la narrativa que s'ha anomenat l'inusual. La novel·la *No et miris el Riu* (2012) en seria un exemple» (Gregori 2025: 574). En paral·lel, Munné-Jordà la inclou en la relació de la bibliografia catalana de ciència-ficció i fantasia: «Una ciutat en què el riu exerceix una influència damunt els habitants, els empeny al suïcidi i els retorna després, però no té l'exclusiva de la violència» (Munné-Jordà 2025: 191).

Dins de la categoria de l'estrany trobem el conte «Acromegàlia» (Batet 2017), en què es presenta una malaltia que consisteix a no deixar de créixer mai; a *Dins el cor de Chopin*, tres relats s'hi poden classificar. A «Tenir cor», la decisió final del personatge remet a una excepcionalitat o

raresa que adquireix caràcter simbòlic. A «L'arruga», una vegada més, el fet estrany esdevé simbòlic. Un soldat que a mesura que avança la guerra i s'apropa la derrota li apareix una arruga la front. I a «Canvis», uns fets estranys o excèntrics simbolitzen la revolta. A la novel·la *Neu, óssos blancs i alguns homes més valents que els altres*, un llibre d'aventures i els dos exploradors que viatgen al pol Sud són utilitzats per la protagonista i interpel·lats. Els transforma en màgics i els convoca cada vegada que ha d'afrontar un situació cruel fins al punt que hi estableix una relació que té el poder d'apagar records i provocar-ne l'oblit.

Batet té una gran destresa narrativa a l'hora de situar les històries als límits de la realitat amb una voluntat que tant és transgressora, com simbòlica, com de denúncia, com de desig de llibertat.

Però la novetat en aquest fantàstic contemporani més propi de la postmodernitat rau en l'elaborada autoconsciència d'aquestes modalitats i la seva inscripció en un mosaic de referències i al·lusions a través de les quals funcionen uns mecanismes narratius, sense renunciar a la transgressió ni a la intervenció ideològica deslliurada de l'espectre pamfletari (Gregori 2025: 575).

3.3 L'ESPAI I LA CREACIÓ D'ATMOSFERES

Mònica Batet és una escriptora interessada en la creació de mons de ficció, de cosmos nous, els quals no ubica en un lloc conegut o no els identifica. Aquest fet li dona llibertat per, fins i tot, barrejar característiques d'espais, ambients o atmosferes de països diferents al servei de la història que ens vol explicar. És per això que en la majoria de les ocasions no s'indica el nom del país on transcorre l'acció, o si apareix algun topònim és inventat. Només hi ha dos llibres en què els espais concrets responen a països i llocs identificats explícitament en el text, com són *Cafè Berlevag* i *Dins el cor de Chopin*. La resta de novel·les es desenvolupen en un país indeterminat que el lector pot reconèixer per un imaginari col·lectiu compartit. Aquests espais ficcionalitzats, podem localitzar-los a l'Europa de l'Est o als països nòrdics, excepte en les dues novel·les esmentades anteriorment.

Nou illes al nord presenta un paisatge que remet a Escandinàvia.² L'autora s'inventa les Illes properes i crea un món que el lector pot resseguir

² Tant Xavier Farré com Artur Garcia donen per bo aquest referent geogràfic per a l'escenari de *Nou illes al nord*.

en el mapa que figura al començament del llibre. Fins i tot el reportatge que obre la novel·la simula un reportatge real. El paisatge, els boscos, la llum, les nits blanques, el clima i els sistemes de transport comporten un imaginari que el lector comparteix i reconeix. La novel·la reconstrueix una història d'amor i aprofundeix en les relacions entre els personatges, tant en la infantesa en les relacions familiars com en la vida adulta en les relacions amoroses. L'atmosfera que s'hi dibuixa és amable i el desenllaç positiu. Igualment, a *Cafè Berlevag* es crea una atmosfera lleugera que reproduïx l'ambient d'un cafè bohemi novaiorquès als anys setanta. Es tracta d'una novel·la intimista, d'aprofundiment en les relacions personals d'amor i desamor, d'acceptació, pèrdues, renúncies i de superacions personals. A *L'habitació grisa*, la història se situa en un lloc fictici, el poble anomenat Mir, que podria ser qualsevol capital de comarca catalana.

Ara bé, en els altres llibres les atmosferes es tornen denses, inquietants, incòmodes i opressives. A *No et miris el Riu*, la ciutat centreeuropea creuada per un riu cabalós i hipnòtic es pot identificar amb Budapest. El riu esdevé un personatge més que relliga les històries de tres personatges: Martina Tarr, descendent de tres ofegats; Vera, la nedadora, i Konrad Weszler, professor universitari. Tots tres viuen absorts per la malaltia del riu i per l'aparició dels ofegats. L'atmosfera es va tornant misteriosa i opressiva a mesura que es van desenvolupant les vides dels tres personatges, es van descobrint els secrets que amaguen i s'enfronten a l'atracció del riu que acaba portant la gent al suïcidi. El riu acaba ocupant tot l'espai.

En els llibres de denúncia dels totalitarismes, Batet, d'una banda, dona veu a les víctimes del trauma i, de l'altra, mostra maneres diferents d'adaptar-se a la realitat i de reaccionar enfront de la situació d'abús i d'opressió que viuen els personatges vençuts. Per aconseguir una versemblança en el relat, les atmosferes que crea es tornen profundament opressives, obsessives i angoixants. Batet combina a la perfecció la forma i el contingut per causar una sensació determinada en el lector. Xavier Farré interpreta aquest distanciament en l'elecció de l'espai i dels contextos com una manera que té l'escriptora per parlar d'allò que vol parlar, potser no tan allunyat del seu món propi, i poder-ho fer de manera simbòlica o al·legòrica. Afirmar:

Buscar cultures, llengües que ens resulten llunyanes és una altra manera de voler-se explicar a si mateix. Desplaçar-se a través de fronteres geogràfiques no és res més que acabar donant sentit al teu propi món, a unes fronteres que creus invisibles perquè, de fet, són les que determinen qui som o en qui ens hem acabat convertint (Farré, 2020: 9).

Mostrar una guerra, una postguerra i una dictadura, fabular-ho, és transcendir el concret i universalitzar-ho. Parlar d'una dictadura és parlar de totes les dictadures. Les atmosferes d'aquests tres llibres estan construïdes farcides de misteri i de confusió.

A *Dins el cor de Chopin*, l'espai és identificat clarament i real. Al llarg dels divuit contes es fa un retrat de Polònia en el moment del canvi de la Polònia comunista. S'anomenen les ciutats de Varsòvia, Poznan, Gdansk, Wrocław i Cracòvia. Els ambients descrits de tancs al carrer, soldats, milícies, silencis, carrers buits, presons, botigues sense menjar, pobresa, desesperació, nens sols i perduts..., tot plegat constitueix una atmosfera que relat a relat es va tornant cada vegada més angoixant.

A *Neu, óssos blancs i alguns homes més valents que altres*, l'acció es desenvolupa en un país del nord proper a l'espai de *Nou illes al nord* però amb una atmosfera molt més opressiva. El paisatge és absolutament nevat en un indret de l'àrtic inaccessible. Begonya Mezquita (2024) indica que es podria situar a Finlàndia o a la Unió Soviètica. La novel·la s'inicia amb la gran nevada de l'any 1965. Una neu que tindrà presència física i simbòlica a través de les lectures que fa la protagonista i els contes que li expliquen quan és petita. El fred i la neu són persistents, així com els silencis, les prohibicions, la rigidesa en el tracte i els misteris.

A *Una història és una pedra llançada al riu*, Batet situa l'acció en una ciutat dividida en dues parts. Un referent evident és el Berlín dividit del mur, però no només. L'autora atribueix una importància fonamental a la creació d'ambients o atmosferes en una novel·la. Per a Batet una bona atmosfera facilita l'accés del lector a la història i dona la màxima llibertat a la creadora.

Normalment penso que és més important generar una atmosfera que no pas explicar o descriure una ciutat. Si Tu hi crees l'atmosfera, el lector ja hi entrarà: és igual si passa a Barcelona o a Sebastòpol. Aquesta atmosfera em permet fer la suma de coses de molts països. Evidentment, vaig pensar en el Berlín del mur. Però també vaig pensar en la revolució portuguesa del 25 d'abril (Milián 2024).

Així doncs, hi podem trobar Berlín, però també Portugal o Síria. Batet agafa materials de llocs diversos i els literaturitza en una única faula de la qual emana una atmosfera de por, de desconcert, de silencis, de prohibicions, de confusions i de misteri.

3.4 LA LECTURA I L'ESCRITURA. EDUCACIÓ INFANTIL

La lectura i l'escriptura tenen una presència constant en tots els llibres de Batet, i desenvolupen una funció central en la construcció de la història, la qual, sense els llibres o textos que hi apareixen, no seria la mateixa. Aquests elements poden constituir el motor o punt de partida de l'acció, desvelar un secret que s'amaga al llarg de les novel·les i funcionar com a detonants dels desenllaços, ser presentats com a elements transgressors; i també i sobretot esdevenen símbols en els llibres de denúncia dels abusos dels règims totalitaris on tenen la funció d'un contrapoder o una oposició als règims polítics en forma de revolta o d'esperança. Els llibres prohibits circulen clandestinament mantenint viva la identitat i l'esperança d'un poble que viu sota la repressió, funció que comparteixen amb les cançons, els contes i les rondalles populars.

Els textos que llegeixen els personatges són de gèneres i formats diversos. La lectura d'articles de premsa té un paper important a *No et miris el Riu*, en què un personatge fa una cerca de tots els ofegats i fins i tot troba una patologia o síndrome que podria aclarir el fenomen i que pot funcionar com a explicació racional per al lector. A *Nou illes al nord*, el reportatge «Sobre les Illes properes» obre la novel·la i és el motor que posa en moviment els dos personatges protagonistes de la història que es troben en un temps i lloc concrets. En aquest cas, el text estableix el punt de partida del periple dels personatges.

A *Neu, óssos blancs i uns homes més valents que altres*, un article de premsa apareix des del començament de la novel·la, l'article de la Gran Nevada, moment en què s'inicia la història i que reapareix recurrentment, sense que el lector acabi d'entendre per què, però amb una presència que no deixa de ser inquietant. Al final, un altre article procedent de l'estranger contrastarà la informació i serà el desllorigador i el detonant del desenllaç. En aquesta novel·la també apareix un llibre d'aventures sobre les expedicions al pol Sud, que acompanyarà la protagonista des que s'inicia el relat als vuit anys fins al final. La lectura infantil acaba esdevenint un element màgic poderós del qual la protagonista farà ús en els moments més adversos de la seva història, a la manera d'un talismà.

L'educació en l'època de la infantesa d'alguns dels seus personatges es desenvolupa entre el foment del gust per la lectura, la descoberta d'escriptors famosos i la pràctica de l'escriptura.

Nou illes al nord manté, amb tot, algunes de les constants que fan les històries de Batet identificables: la preponderància de la lectura, l'escriptura i dels llibres com a objectes epifànics durant la infantesa. Un fet que ja apareixia a la seva obra de debut, la intimista *L'habitació grisa* (2006); i també a *Neu, óssos blancs i alguns homes més valents que els altres* (2015). I que ara es reprèn en forma de les novel·les d'aventures, els atlas geogràfics i els manuals de botànica amb els quals creixen alguns dels narradors (Garcia Fuster 2019).

A *neu, óssos blancs i alguns homes més valents que altres*, un llibre d'estil és utilitzat per aprendre a escriure cartes, habilitat que ajudarà la protagonista al llarg de la vida. Les cartes que rep del seu pare a l'exili també tindran un paper important en les decisions d'un personatge secundari, la tieta. A *Nou illes al nord*, l'estudi de manuals de botànica i mapes geogràfics són el punt d'inflexió que marcarà la vida del viatger i el motiu que el portarà a escriure el reportatge que mobilitzarà la resta de personatges.

A *L'habitació grisa*, el personatge principal es forma llegint llibres de la biblioteca familiar i de la llibreria que regenta la família des de fa unes quantes generacions, que porta el nom simbòlic de Les Flors del Mal.

La literatura i els escriptors, doncs, són un motiu recurrent que apareix sovint en els llibres de Batet. A *L'habitació grisa*, el llibre d'un poeta que es fa famós és la clau per entendre les relacions familiars, en aquest cas un poemari que parla d'un amor clandestí. La funció principal que desenvolupen és la de contrapoder, denúncia, subversió fins a esdevenir un símbol de la revolta i de l'esperança, com passa a *Neu, óssos blancs i uns homes més valents que altres*, a *Una història és una pedra llançada al riu i Dins el cor de Chopin*. Al conte «Per un forat la llum» el personatge poeta ho fa explícit:

Tot seguit afirmarà que m'ha llegit. Hauré de respondre-li que és impossible. Em parlarà d'una xarxa clandestina que distribueix llibres prohibits. D'uns quants clubs de lectura que es fan de nit en pisos minúsculs. Jo faré que no pot ser amb el cap. Per convèncer-me recitarà de memòria i amb els ulls tancats un, dos, tres poemes... i quan els obri es trobarà amb els meus plens de llàgrimes. Només podré dir amb veu tremolosa, Em pensava que ningú a Polònia em llegia. I només per això haurà valgut la pena la fugida i la misèria. I només per això el poeta descorre les cortines, obre la finestra i va veient com la llum omple tots i cadascun dels racons de la seva habitació (Batet 2020: 78).

A *Neu, óssos blancs i alguns homes més valents que els altres* el pare de la protagonista és un dels escriptors prohibits pel règim totalitari, dels quals només en veiem les inicials. Són escriptors que s'han vist obligats a

marxar a l'exili o a quedar-se al país en un ostracisme anihilador. Tanmateix, els seus llibres circulen clandestinament, de manera que tan sols la seva existència ja simbolitza un contrapoder enfrontat al règim. Aquest grup d'escriptors té el nom simbòlic de No Pensem Com Vosaltres i dona peu a una recerca clandestina i a una tesi doctoral, a lectures prohibides per un grup de joves estudiants i a vendes encobertes en llibreries de la ciutat. Al conte «Perquè podem tenir problemes» de *Dins el cor de Chopin* apareixen lectors clandestins com un acte de revolta i de descoberta:

Sé, camarades, que no us agradarà llegir-ho, però gràcies a aquests llibres m'he adonat que el món no s'acaba a Mickiewicz i que el meu discurs pot tenir matisos. [...] Vull deixar-vos clar que, encara que no he perdut consciència ni d'on visc ni d'allò que em pot portar problemes, des de fa un cert temps miro el que m'envolta amb uns altres ulls (Batet 2020: 32-33).

També trobem poetes amenaçats pel règim a «Per un forat la llum» i a «Volen que escrigui», en què al protagonista li arriba una carta per demanar-li que escrigui un poema per commemorar els cinc anys del nou règim. La por, d'una banda, i l'acte honest de la denúncia, de l'altra, són els sentiments que embolcallen la decisió:

Si en aquells moments algú dels dos hagués gosat dir el que pensava, les seves paraules haurien sonat com un tret enmig d'una sala buida. Però tots dos tenien por i les seves pors eren diferents perquè les possibilitats una vegada aquell sobre gris s'havia obert eren moltes. La mare de l'Emil Kyzol veia interrogatoris, presó, absència... El seu fill veia un poema llarg amb rima lliure, tots els morts, les atrocitats que alguns encara en aquells moments negaven a acceptar...; però també veia condemna, llibres que cremaven, el seu cos exhaust lligat a una cadira... (Batet 2020: 128).

3.5 DENÚNCIA DELS TOTALITARISMES

No és una casualitat que una escriptora de la generació de la caiguda del mur construeixi un cosmos narratiu de denúncia dels règims totalitaris. Els canvis en l'imaginari dels escriptors, la interacció amb una configuració sociopolítica del món diferent, l'accés a la informació lliure, els viatges que confronten realitats, el coneixement i l'experiència de vivències allunyades però de vegades massa properes, porta l'artista a prendre posicions en relació amb la societat en què viu. Batet, com dèiem al començament, s'interessa per la condició humana, situa les seves criatures en situacions

límit i observa com reaccionen, quines són les tensions que es produeixen en les relacions interpersonals, com afronten i superen o no la realitat que els ha tocat viure. Què hi ha de més límit que viure una guerra, una postguerra i una dictadura? L'autora dona veu als testimonis, a la gent anònima, als vençuts, a les dones i als homes que viuen unes circumstàncies, uns traumes, que els porten a prendre decisions que condicionen la resta de les seves vides. I com apunta Xavier Farré, fabular una dictadura explica totes les dictadures, i al final del pròleg deixa sobre el paper una intuïció: «A *Dins el cor de Chopin* Mònica Batet no fa tan sols una fotografia de Polònia.»

Dins el cor de Chopin, *Neu, óssos blancs i alguns homes més valents que altres* i *Una història és una pedra llançada al riu* configuren en conjunt un cosmos únic que mostra i denuncia els totalitarismes. Són tres llibres que es complementen i que comparteixen unes mateixes atmosferes angiosants, obsessives i repressives. Els personatges viuen entre secrets, silencis, prohibicions, exilis, assassinats, entre tancs i soldats, en l'ostracisme i la derrota personal.

Dins el cor de Chopin és un retrat del moment del canvi a la Polònia comunista. Situa els personatges abans, durant i després de l'estat d'excepció. És l'únic cas en què l'espai on succeeixen els fets és identificat i ja hi trobem tots els elements que es desenvoluparan més aprofundidament en les altres dues novel·les. La clandestinitat en què han de viure els escriptors es troba a «Perquè podem tenir problemes»; els autors prohibits i la censura, el dilema entre escriure el que es pensa o el que vol el règim que és el dilema entre la presó o una vida còmoda, a «Per un forat la llum» i «Volen que escrigui». L'esgotament dels soldats i la derrota que suposa qualsevol guerra, a «Katin» i «L'arruga», i també al conte «Hi va haver una guerra», publicat a *Paper de vidre* el 2014. La repressió, a «No hi era i no en sé res». La revolta col·lectiva, a «Canvis», i la revolta individual, a «Perquè podem tenir problemes». Les absències i els silencis, a «Un plat més» o a «Parc Lazienki»; l'angoixa i l'aïllament, a «Dos quilos de sucre, un de farina»; la presència de les milícies repressores, a «Tornant de cal tiet Matheus», i els efectes de la derrota, a «Tramsa, Tromsa, Tromso», publicat a Sidillà.

Les dues novel·les que tractem en aquest apartat comparteixen temes i vivències dels seus personatges. A *Neu, óssos blancs i uns homes més valents que els altres*, els pares de la protagonista narradora la deixen a casa de l'avi el dia de la gran nevada i se'n van a París sense que se'n expliqui el motiu. El misteri no es resoldrà fins molt més endavant, ja que la història ens és

explicada en primera persona i amb un punt de vista narratiu focalitzat en la veu de la protagonista que va desvelant els misteris a mesura que passa el temps i ella mateixa els va descobrint. El context de la protagonista està ple de silencis, de secrets, de restriccions, de prohibicions i de tristesa. A *Una història és una pedra llançada al riu*, un dels personatges protagonistes també és la nena, la Filla del Folklorista, més endavant l'Escoltadora de Cançons, que viu els fets del canvi de la línia (metàfora del mur de Berlín) en la seva ciutat. En aquest cas també es produeix l'absència del pare, els silencis i els secrets, les prohibicions i les restriccions. En totes dues la repressió i la censura es mostren cruelment. A *Neu, óssos blancs i alguns homes més valents que els altres*, un grup d'escriptors prohibits, les obres dels quals són esborrades del país i que acaben circulant clandestinament. A *Una història és una pedra llançada al riu*, les cançons, els cantautors i el folklore són censurats i es mouen en el terreny de la clandestinitat. En totes dues, un conte és present al llarg de les novel·les, el *Conte de la Neu* i el *Conte de la Línia*, respectivament. Tenen, però, funcions diferents. El *Conte de la Neu* s'acaba convertint en un conte de superació personal i el *Conte de la Línia* és un símbol, una al·legoria del que s'acaba esdevenint a la col·lectivitat.

A Batet, li interessa tractar temes que tenen a veure amb el poder, com el poder de l'oralitat, com les històries passen de generació a generació i es perpetuen; el poder del folklore, perquè explica les societats; el poder de l'art com a revolta i com a explicació dels individus; el poder del poble, perquè pot enderrocar el poder polític i el poder autoritari, perquè decideix per les persones i les força a rebel·lar-se o a acotar el cap (Serra, 2024). I certament, tots aquests temes són tractats i desenvolupats en aquestes dues novel·les.

Els personatges protagonistes són dues dones, i aquesta elecció tampoc no és casual. En relació amb el tractament del folklore en la novel·la *Una història és una pedra llançada al riu*, Magí Sunyer (2025: 122) afirma que entronca amb «la cançó de denúncia, una denúncia que es diversifica perquè d'una banda, protesta contra l'opressió d'aquell règim tancat que ofega els ciutadans del país i, de l'altra, palesa que aquesta situació afecta en un grau molt més cru les dones que no pas els homes. En una societat tan tancada, les dones pateixen unes dificultats superiors». La reivindicació del paper de les dones en la cultura queda palesa. La Filla del Folklorista, amb esforç i en contra d'una societat tancada, es dedica, com el pare, al folklore i es converteix en l'Escoltadora de Cançons viatjant per

les muntanyes. La nena de la gran nevada aconsegueix una feina a ciutat i es pot emancipar i tenir una vida pròpia. Donar veu a les dones en aquests contextos és donar veu a «qui rep primer», en paraules de l'autora. En aquesta novel·la, la protagonista topa amb la prohibició a les dones de cantar. Tal com ja s'ha dit, el fet de crear un país inexistent dona peu a Batet de sumar-hi molts països, en aquest cas el referent és l'Àrab Saudita, on s'empresonen les dones per cantar. Aquest món paral·lel que es construeix interpel·la sens dubte sobre el nostre món actual i la nostra societat. Per altra banda, aquestes dones, que no són heroïnes, sinó persones que viuen esdeveniments dramàtics que no sempre poden suportar, han de sobreviure en un medi hostil i afrontar la realitat i superar-la. Són textos de superació tant des del punt de vista personal com col·lectiu.

Una diferència és el to simbòlic i al·legòric en què culmina tot aquest cosmos a *Una història és una pedra llançada al riu*. Batet no es rendeix, les seves novel·les són de revolta i de superació. Els personatges principals esdevenen símbols de resistència i de continuïtat d'un país. Per això l'ofici escollit és de folklorista; el pare i el revolucionari asseguren la perpetuïtat de la tradició oral en els contes, i la filla, l'Escoltadora de Cançons, en l'estudi de la cançó d'arrel. En tots dos casos s'hi condensa l'essència cultural d'un país, l'explicació de la seva identitat i se n'assegura la pervivència. Com ja s'ha dit, l'originalitat de la construcció, de l'arquitectura de la novel·la, és aconseguir que a partir d'un conte aparentment de tradició oral es desenvolupi tota una novel·la en un format també aparent d'una rondalla de rondalles.

Mònica Batet és una escriptora amb veu pròpia, singular, amb un domini de la prosa, del llenguatge i de l'estil sobri i auster, de l'arquitectura de les novel·les, de la màgia i del misteri, que parla clar a través dels símbols i de les metàfores, que, malgrat la duresa de les circumstàncies, dona esperança, revolta i superació. Una gran escriptora que cal reivindicar i conèixer.

4. Referències bibliogràfiques

- BATET, Mònica (2006). *L'habitació grisa*. Barcelona: Empúries.
- (2012). *No et miris el Riu*. Barcelona: Meteora.
- (2013a). «Senyor Delcroix», dins *Elles també maten*. Barcelona: Llibres del delictes.
- (2013b) «Veurem una balena». Dins *Els Caus secrets. Antologia d'escriptors dels Països Catalans posteriors al 1972*. Palma: Editorial Moll (Raixa, 199).
- (2015). *Neu, óssos blancs i alguns homes més valents que altres*. Barcelona: Meteora.
- (2016). *Cafè Berlevag*. Benicarló: Onada Edicions.
- (2017). «Acromegàlia», «Neu», i «Un artefacte estrany». Dins *Nowa Dekada Krakowska. Kroniki tajemnej prawdy. Opowieści katalońskie*. NR 4/5. Krakowie: Centrum Studiów Katalońskich w Krakowie.
- (2018). «Hi va haver una Guerra». Dins *24 contes al dia. Paper de vidre*. Barcelona: Godall Edicions. Publicat també a *Paper de vidre* el 26 de novembre de 2014.
- (2019). *Nou illes al nord*. Barcelona: Més Llibres.
- (2020). *Dins el cor de Chopin*. Barcelona: Empúries.
- (2021). «Tramsa, tromsa, tromso». Dins *Natures*. Girona: Sidillà.
- (2023). *Una història és una pedra llançada al riu*. Barcelona: Angle Editorial.
- CAMPS, Josep; DASCA, Maria (2019). *La narrativa catalana al segle XXI. Balanç crític*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans / Treballs de la Societat Catalana de Llengua i Literatura.
- FARRÉ, Xavier (2020). «Pròleg». Dins *Dins el cor de Chopin*. Barcelona: Empúries.
- GARCIA FUSTER, Artur (2019). «Mònica Batet: passions, illes àrtiques i algunes novel·les millors que d'altres». *La lectora. Revista digital de crítica literària*. (29/10/2019)
- GREGORI, Alfons (2015). *La dimensión política de lo irreal*. Poznam: UAM.
- (2017a). «Mònica Batet. Cafè Berlevag». *Núvol* (20/03/2017). <<https://www.nuvol.com/llibres/monica-batet-cafe-berlevag-44262>>
- (2017b). «Od nieczystego sumienia do czystej fantazji: krótki przegląd katalońskiej literatury fantastycznej». Dins *Nowa Dekada Krakowska. Kroniki tajemnej prawdy. Opowieści katalońskie*. NR 4/5. Krakowie: Centrum Studiów Katalońskich w Krakowie. Traducció de Marta

- Pawlowska «D'una consciència impura a una fantasia pura: un breu repàs de la literatura fantàstica catalana»
- GREGORI, Alfons (2025). «La narrativa fantàstica catalana: transgressió, ideologia i liminaritat». Dins *Literatura catalana de la postmodernitat I. Transformacions, mars i gèneres narratius*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- ISARCH, Antoni (2019). «Un torrent de veus. La novel·la catalana al segle XXI». Dins *La narrativa catalana al segle XXI. Balanç crític*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans / Treballs de la Societat Catalana de Llengua i Literatura.
- J. B. (2024). «Mònica Batet guanya el Premi Crexells amb "Una història és una pedra llançada al riu"». *El Punt Avui* (21 de juny de 2024). <<https://www.elpuntavui.cat/cultura/article/2431818-monica-batet-guanya-el-premi-crexells-amb-una-historia-es-una-pedra.html>>
- JULIÀ, Jordi (2006). *Modernitat del mon fungible*. Barcelona: Angle Editorial.
- MARRUGAT, Jordi (2014). *Narrativa catalana de la postmodernitat. Històries, formes i motius*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.
- MARTÍNEZ-GIL, Víctor (2004). *Els altres mons de la literatura catalana*. Barcelona: Galàxia Gutenberg.
- MEZQUITA, Begonya (2024). «Neu, óssos blancs i alguns homes més valents que altres». *Trapezi* (7 de febrer de 2024). <<https://eltrapezi.com/batet-neu/>>
- MILIÁN, Àlex (2024). «Mònica Batet: "Les societats en crisi generen art veritable"». *El Temps* (22 de juliol de 2024). <<https://www.eltemps.cat/article/60853/monica-batet-les-societats-en-crisi-generen-lart-veritable>>
- MUNNÉ-JORDÀ, Antoni (2026). *Bibliografia catalana de ciència-ficció i fantasia. 1868-2021*. Darrera actualització: 18/02/2026. <<chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgclefindmkaj/https://www.sccff.cat/wp-content/uploads/2020/03/amjBiblioCF1873-2000.pdf>>
- SERRA, Montserrat (2024). «Mònica Batet guanya el Crexells amb "Una història és una pedra llançada al Riu"». *Vilaweb* (21 de juny de 2024). <<https://www.vilaweb.cat/noticies/monica-batet-guanya-el-crexells-amb-una-historia-es-una-pedra-llancada-al-riu/>>

SUNYER, Magí (2025). «Una història és una pedra llançada al riu». *Estudis de Literatura Oral Popular*, núm. 14. Tarragona: Publicacions de la URV, p. 119-123.

EL QUE ÉS PERSONAL ÉS POLÍTIC: DUES AUTOBIOGRAFIES GRÀFIQUES DE ROSER CAPDEVILA I PILARÍN BAYÉS

Eduard Baile López

Universitat d'Alacant (UA) / Aula de Còmic /

Unicòmic / Sociedad Académica de Estudios del Cómic (SAEC)

ebaile@ua.es

1. Dones que es dibuixen a si mateixes, dones que ens narren col·lectivament

Les il·lustradores Roser Capdevila i Pilarín Bayés han rebut el beneplàcit constant del públic lector però, per contrast, no sembla que hagen gaudit de l'atenció acadèmica que mereixen en funció dels seus mèrits com a narradores gràfiques.¹ Malgrat haver estat dues grafistes referencials que, sota el paradigma de la LIJ (literatura infantil i juvenil), han contribuït enormement a la construcció de l'imaginari visual col·lectiu en llengua catalana fins al punt que, en termes prestats de King (2005), es podria dir que els seus corpus representen models òptims d'*escriptura de la catalanitat*, és probablement aquest inseriment en l'àmbit de la creació per als xiquets i les xiquetes (Larreula 1985) el que ha propiciat un cert menysteniment per part del món universitari. En aquest sentit, tot aprofitant el premi concedit recentment a totes dues en el marc de la 75a Nit de Santa Llúcia, batejada com a Nit de les Lletres Catalanes i celebrada el propassat 14 de març del 2026, aspirem que l'anàlisi que plantegem en aquest treball servisca també com a reivindicació perquè les obres centrals sobre les quals versa aquest capítol (*La nena que volia dibuixar. Els meus petits records de postguerra*,

1 Aquesta aportació s'integra en «Lectura y Usos Multimodales de Narrativas Gráficas Infantiles. Promoción de la alfabetización visual en la infancia y sus mediadores», projecte emergent de la Universitat d'Alacant que respon a l'acrònim LUMINARIA, l'investigador principal del qual és el professor Sebastián Miras (GRE24-07A); i, també, en la xarxa «Promoción y estudio del cómic infantil y juvenil en la formación docente», pertanyent al programa de xarxes docents de l'Institut de les Ciències de l'Educació de la Universitat d'Alacant, el coordinador de la qual és el professor Francisco A. Martínez Carratalá (xarxa 6348).

de Capdevila i *1.000 motius per viure*, de Bayés), sengles *autobiografies gràfiques* pertanyents al mitjà del còmic i no, com és habitual, al catàleg de llibres i àlbums il·lustrats, ocupen un lloc preeminent en el cànion de la historieta catalana (Riera Pujal 2011). D'altra banda, el fet que s'articulen en un sol volum, s'adrecen a un lector adult no necessàriament especialitzat en còmic i mostren un alt grau de llibertat temàtica i formal, ens posa sobre la pista d'inclusió en el paradigma de la *novel·la gràfica* (García 2010).

Sens dubte, la popularitat de totes dues a què hem fet esment permet no haver d'estendre's excessivament en la glosa de les seues respectives singladures, però considerem que paga la pena d'elaborar-ne unes notes, si més no, esparses, per posar-les en valor. Pel que fa a la Roser Capdevila (Barcelona, 1939), la col·lecció de llibres il·lustrats *Les tres bessones* (1983), protagonitzada per una colla de personatges basats en origen en les seues filles Teresa, Anna i Helena, es configura, inqüestionablement, com el seu *magnum opus*, tal vegada la lectura essencial de la formació sentimental de molts lectors en català. Important col·laboradora, a més, de la revista infantil *Cuca Fera* des dels anys setanta, la producció de Capdevila és, en bona mesura, un exemple de lliurament incondicional a la seua professió com un acte d'amor i amb una pregonia assumptió ètica de l'ofici. De fet, tal com la il·lustradora mateix metaforitza en el pròleg de *La nena que volia dibuixar...*, «Els meus petits records de postguerra» (Capdevila 2018: 3-5),² per a ella dibuixar és com respirar i no serà sinó l'acabament dels seus dies el que provocarà que deixi anar el llapis. Destinataria en moltes ocasions del reconeixement institucional (a tall d'exemple, ha rebut la Creu de Sant Jordi de la Generalitat de Catalunya en 2004; la Medalla d'Honor del Parlament de Catalunya en 2010; o la Medalla d'Or de la Generalitat de Catalunya en 2022), si bé no de l'hermenèutica de l'acadèmia, volem destacar, en el context d'aquest treball, una incursió prèvia en el món del còmic: *Ai! Ai! Els meus cabells* (traduïda del francès, mercat editorial originari, en 2004), deliciós opuscle sobre una anècdota d'infantesa i que ben

2 Tot i que hi ha una reedició del 2024 de l'obra de Capdevila, també referenciada en la bibliografia, seguirem l'edició del 2018 per a citacions, ja que l'estampació més recent no aporta cap altra novetat que l'empobriment del volum com a objecte: en la iteració del 2018 hi ha un paratext suplementari en forma d'acordió (és un objecte en si mateix, destriable materialment del llibre) que reflecteix la processó del Corpus al barri d'Horta (Barcelona); incomprensiblement, ha estat suprimit de l'edició del 2024 i ni tan sols ha estat incorporat a la narració com a mer dibuix.

bé podria considerar-se com una mena de capítol afegit a l'autobiografia gràfica a la qual se circumscriu part de la nostra investigació.

Quant a Pilarín Bayés (Vic, 1941), és, també, una altra autora amb plena admiració de la societat catalana (ha guanyat, entre d'altres, la Creu de Sant Jordi en 1991; el premi Crítica Serra d'Or de la literatura infantil i juvenil en 1992; o el Premi Trajectòria de la Setmana del Llibre en Català en 2024) mercès a un prolix catàleg d'ítems il·lustrats per a editorials com Vicens Vives, Tora o Eumo, així com per a capçaleres com *El Correo Catalán*, *Oriflama* o *El 9 Nou*. No obstant això, entre tot plegat sobreixen, no cal dir-ho, les imatges elaborades per a *Cavall Fort* i un conjunt ampli de volums per al segell La Galera, de manera que, com en el cas de Capdevila amb *Les tres bessones*, Bayés ha esdevingut inequívocament un puntal de la formació emocional lectora a Catalunya. En tot cas, si calguera mencionar alguns llibres notables, permeteu-nos singularitzar la contribució visual a la novel·la juvenil *El zoo d'en Pitus*, escrita per Sebastià Sorribas el 1966; i, tot adreçant-se a un receptor adult i posant en relleu un apunt de preocupació política que en *1.000 motius per viure* és neuràlgic, l'*Auca dels altres catalans* (2010), amb imatges elaborades a partir d'un text de Joan Vilamala, que, òbviament, adapta *Els altres catalans* (1964), de Francesc Candel.

Segons un afany introductori semblant, parem-nos ara en la descripció de les dues obres per a les quals proposem una reflexió conceptual i narratològica. Si fixem els ulls en *La nena que volia dibuixar. Els meus petits records de postguerra*, de Roser Capdevila (2018) [fig. 1], es tracta, ja hi hem al·ludit, d'una autobiografia gràfica, més específicament d'un recorregut des del naixement de l'autora fins al final de l'adolescència, pòrtic a la vida adulta. Elaborada entre els anys 2002 i 2007 arran un accident que la deixà postrada durant llarg temps, fet que, possiblement, la incità a plantejar-se un reajustament vital cap al passat, Capdevila hi aporta una reflexió lúcida sobre els elements que integren la construcció de la identitat personal i la grupal (la família i el barri, eminentment), amb el rerefons de la seua condició de dibuixanta com a camí inevitable a què la condueix el destí, temàtica relativament freqüent en la novel·la gràfica contemporània (Trabado Cabado 2012), i, també, del seu inseriment com a dona en una societat fortament masclista com la del franquisme fins a la fi de la postguerra en 1953. Així, doncs, la il·lustradora barcelonina hi descriu, a través d'un procés narratiu que no renuncia a una mínima continuïtat cronològica però que, alhora, és esmicolat en petits fragments episòdics, un viatge per trobar la memòria, tot combinant l'educació sentimental amb l'anàlisi social.

Amb força sensibilitat pel que fa a la cavit·lació sobre els afectes entre parents i, també, entre veïns (en el context del llibre, connacionals per inferència), i un dibuix que, malgrat abordar temes complexos adreçats a un lector adult, manté l'estètica naïf de les seues obres per a l'àmbit infanto-juvenil (ja veurem amb quins efectes), destriem una sèrie de capítols que, com déiem suara, no rebutgen estrictament la linealitat cronològica però que, en puritat, s'entrellacen per eixos no temporals sinó temàtics a la cerca d'una mena de catarsi o, si ho volem així, de la construcció d'una iteració de la idea de la *vita nuova* en clau social i feminista. D'acord amb aquest fil conductor, hi observem aquests tres vectors: 1. Un diari íntim, que conté, fonamentalment, els capítols «Retrat de família», «Les amigues», «Els nostres jocs» i «Vull dibuixar»; 2. Una crònica col·lectiva, dins de la qual hi ha epígrafs gairebé programàtics («El barri d'Horta») i d'altres que es focalitzen en la precarietat («Fred de postguerra») o bé en l'escola i l'Església, és a dir, el vessant educatiu institucional («Històries per no dormir», «Dies assenyalats», «El colegio» i «Per presumir... s'ha de patir»), i 3. A manera de vàlvula que interconnecta els dos eixos anteriors, una sèrie de capítols que remeten a la fuga (d'aquella Espanya autàrquica però, en el pla íntim, també del nucli humà primitiu per poder aconseguir la veu pròpia, al·legoria del concepte *matar el pare*), composta pels epígrafs «Els estius», «El somni americà» i «Arriba la modernitat».

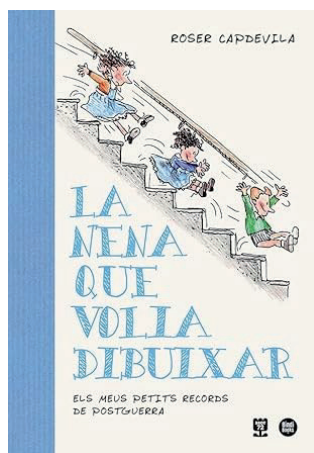


Fig. 1. Coberta de *La nena que volia dibuixar. Els meus petits records de postguerra*, de Roser Capdevila, Angle Editorial, 2018.

Pel que respecta a *1.000 motius per viure*, de Pilarín Bayés (2021) [fig. 2], caldria remetre novament al canemàs de l'autobiografia gràfica, per bé que en aquest cas concret la formulació no s'hi ajusta amb tanta precisió com ocorre amb Capdevila, sinó que hi advertim, més aïna, una enumeració vastíssima dels interessos de la ninotaire i que conformen la seua personalitat. En aquest sentit, doncs, el paradigma autobiogràfic no es desprén de la successió, almenys generalment, d'episodis o anècdotes passades (d'algunes, n'hi ha), sinó dels elements que forgen el tarannà i l'actitud vital de Bayés. No obstant això, el resultat ens situa de nou en el component autobiogràfic en tant que, estructuralment, la vigatana, en el que és, *de facto*, el seu llibre número huitanta tot just quan complia huitanta anys, grafia i escriu sobre el motle de les *vides exemplars* i ofereix, per tant, una meditació profunda sobre tot el que ha experimentat des que nasqué i fins a l'actualitat mateixa, amb l'estima gairebé atàvica per Catalunya com a estímul preeminent, juntament amb la fe cristiana.

En aquest sentit, el motle d'un gènere d'arrelam espiritual connecta amb l'enfocament ideològic de Bayés, el qual, per contrast només aparent amb la motivació social de Capdevila, pareix apuntar més vers l'inseriment del seu projecte en el marc del catalanisme com a trassumpte d'un catecisme identitari. Així, doncs, si en la barcelonina la construcció identitària s'imbrica amb la implicació emocional envers els veïns a partir d'un marc de preocupació, posem per cas, per les mancances econòmiques o bé per la condició de la dona, patró a partir del qual hem de desxifrar indirectament el relat nacional, en Bayés la ideologia s'explicita als quatre vents. Tot i així, com tractarem d'exposar, en certa manera el vessant humanista també hi és, en Bayés, via l'empatia i l'admiració pels éssers humans i la capacitat (intrínseca per a ella) de ser bons o, si més no, de dur a terme accions excepcionals, a la qual cosa contribueix un grafisme que, com hem vist en Capdevila, es manté fidel a l'estètica habitual de les produccions per al lector infantil.

Des d'un punt de vista més formal, això comporta no recórrer a una narració d'acord amb capítols convencionals, sinó a l'ordenació segons el que podríem denominar com a píndoles temàtiques, que, de fet, segueix el canemàs del *De imitatione Christi*, de Tomàs de Kempis (Bayés 2021: 12): 1. «Moments estel·lars de la meva vida»; 2. «Viure i creure: els valors que m'acompanyen»; 3. «La poesia: jugar amb les paraules»; 4. «Les arts i els artistes»; 5. «L'ofici: del traç al llibre»; 6. «Les persones que em commouen»; 7. «Descobrir el món: els indrets que m'han acollit», i 8. «El meu país

és al meu cor». Per aquest motiu, considerem que el llibre de Bayés s'adiu més a ser llegit mitjançant consultes que varien de pàgina cada dia que hi atenguem, i no com una lectura lineal, de manera que el lector s'amere progressivament del que ella mateixa anomena l'«Univers Pilarín» (2021: 118-125).



Fig. 2. Coberta de *1.000 motius per viure*, de Pilarín Bayés, La Galera, 2021.

Arribats a aquest punt, no cal dir que sorgeix el dubte al voltant de l'arregllement estricte d'aquestes autobiografies gràfiques en el reialme de l'*autoficció* o si, al contrari, estem davant, *stricto sensu*, de recomptes precisos d'esdeveniments o de caracteritzacions personals. Per descomptat, des del moment en què hi ha una voluntat autoral, s'hi produeix una tria de continguts i, de més a més, aquests continguts són presentats sota un biaix, per la qual cosa aquestes dues obres no són completament alienes a la idea del *pacte difús* que recorre el paradigma autoficcional (Lejeune 1975). Tanmateix, la construcció explícita de tots dos ítems com a ataüllament des de la vellesa dels episodis o dels interessos que han fonamentat les peripècies de les dues autores, amb el referent de la professió prenent sovint el focus, així com del constructe nacional català, semblen indicar un assentament clar dins del motle autobiogràfic en hibridació progressiva cap a la idea de la *crònica* d'un temps i d'un país. Per aquest motiu, tal com ampliarem més avant, pensem que estem més a tocar de la *memòria*

històrica, de més a més amb una certa voluntat didacticista (Fernández de Arriba 2018), tal vegada per mor dels mecanismes apresos com a creadores del cànion infantil i juvenil.

En tot cas, el fet que treballem sobre obres visuals podria apuntar-hi un factor disruptiu per a la nostra divagació, tot deixant, com a mínim, un marge d'ambigüitat. En aquest sentit, no hi ha dubte que la proposta gràfica, més fugissera a la descodificació que no el component literari pel que comporta d'abstracció i simbolisme com a trets inherents (Sousanis 2015), col·loca el lector en una escenografia incerta, més encara quan, com ja hem assenyalat, tant Capdevila com Bayés fan servir l'estilisme de les seues obres per a lectors primerencs, cosa que provoca un xoc entre les temàtiques adultes que aborden i un dibuix que pareix endolcir-ne càndidament la interpretació (o potser no?). Així, en el patró de disseny de les pàgines es genera un espai obert a la participació del lector, que haurà de completar el sentit final de l'obra (fins i tot, crear-lo) en diàleg amb la intenció de les creadores, tal com Ahmed (2016), que s'apropia les teoritzacions de Barthes i d'Eco per a altres manifestacions culturals, ha proposat per al llenguatge del còmic. Així mateix, en aquesta esfera de llibertat interpretativa per al lector, hi penetra també la frontera ambivalent que representen les dues obres, ja que es constitueixen formalment com a còmics (la narrativa seqüencial, les baferades, etc.) però guarden reminiscències dels llibres i dels àlbums il·lustrats (entre d'altres, la convivència d'imatge i text literari o l'esvaïment de l'estructuració de la pàgina en vinyetes), en tot cas sempre sota el paraigua de la *narrativa gràfica*.

2. A propòsit de les autobiografies gràfiques per a l'inseriment en una genealogia d'autores

Part del que volem explicar en aquest capítol ja ha estat precisat en el primer subapartat, però provarem, ara posant el focus sobre el vessant personal i, després, sobre el comunitari, de manifestar-ho amb més concreció. En aquesta línia, no cal sinó confirmar que el marc genèric de l'autobiografia gràfica atorga a les nostres dues autores la possibilitat d'explorar un àmbit propici al desenvolupament de la llibertat personal. No obstant això, tal com hem anticipat adés, els mecanismes narratius són semblants però no ben bé iguals (sí assimilables l'un en l'altre): mentre que en la novel·la gràfica de Capdevila es recorre a l'estructuració mitjançant capítols breus a manera, si ens permeteu la imatge, de *molletes* narratives

per explorar la coneixença d'un mateix, en l'obra de Bayés, en què també es poden observar aproximacions sintètiques a fets concrets del passat, hi ha una major tendència per remetre al que podríem denominar com a centres d'interès de l'autora. Més específicament, en *La nena que volia dibuixar...*, s'hi fa ús d'un procediment relator reminiscent d'un gènere tradicional del còmic denominat *tranches de vie* (segons la tradició del còmic francobelga) o *slice of life* (d'acord amb el còmic anglòfon), probablement fonamentat en els orígens del deler de Capdevila per contar, ço és, el quadern lligat amb què son pare la va obsequiar quan era menuda i que, inicia, doncs, l'idil·li de la barcelonina amb les històries (2018: 4). En l'artefacte de Bayés, aquesta idea del quadern d'anotacions hi és assimilable perquè, efectivament, *1.000 motius per viure* denota un component de caire dietarístic malgrat que, estrictament, no funciona com un dietari, ja que no s'hi consignen dates ni hi ha un ordre ben bé cronològic; a canvi, la vigatana construeix el seu edifici narratiu mitjançant inventaris de tot el que l'apassiona, tot posant de manifest la transcendència dels llistats com a eina d'autoconeixement per a l'ésser humà (Eco 2009).

Si aprofundim en el vessant íntim de cada una, en els, diguem-ne, microcosmos respectius, per a Capdevila els representa la família en tant que nucli proveïdor d'emotivitat, veritable rogle dins del qual l'autora comença a copsar la importància del sentit comunitari per créixer i enfortir-se i que, com veurem en l'apartat següent, projectarà sobre el barri (indirectament, la nació) amb la divisa de prendre cura els uns dels altres com a premissa capital per esdevenir ciutadans i, encara més, éssers humans dignes [fig. 3]. Pel que fa a Bayés, la família també hi representa un paper semblant, és a dir, com a epicentre amorós, però el sentit grupal no es vincula, almenys en primera instància, amb el vessant social sinó amb la inserció en una nissaga i, en definitiva, en el compliment de les tradicions. Particularment, ja hi havíem fet esment de passada: la dibuixanta vigatana perfila tal petit univers primigeni sobre una iteració dels deu manaments que representen la base de l'«Univers Pilarín», aplec de normes i usos que apunta al constructe del bon català cristià [fig. 4]. En tot cas, com hem observat, totes dues concepcions convergeixen en la transcendència dels afectes per a la conformació individual (Jaggar 1989).

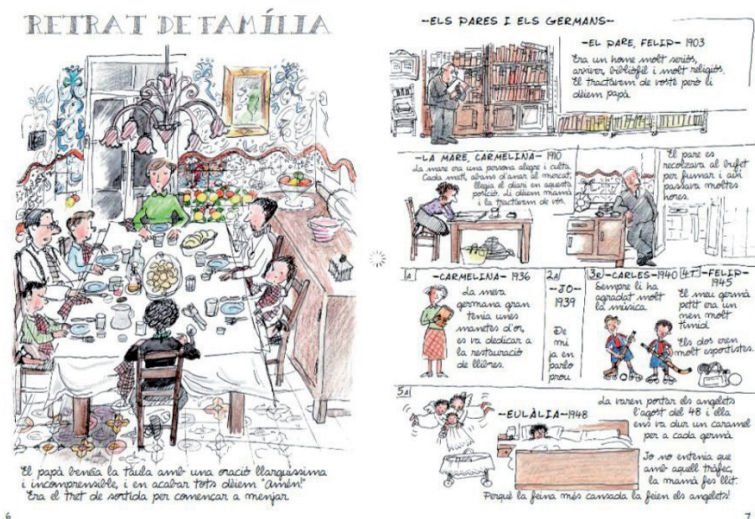


Fig. 3. El nucli familiar com a microcosmos en la novel·la gràfica de Roser Capdevila, Angle Editorial, 2018, p. 6-7.

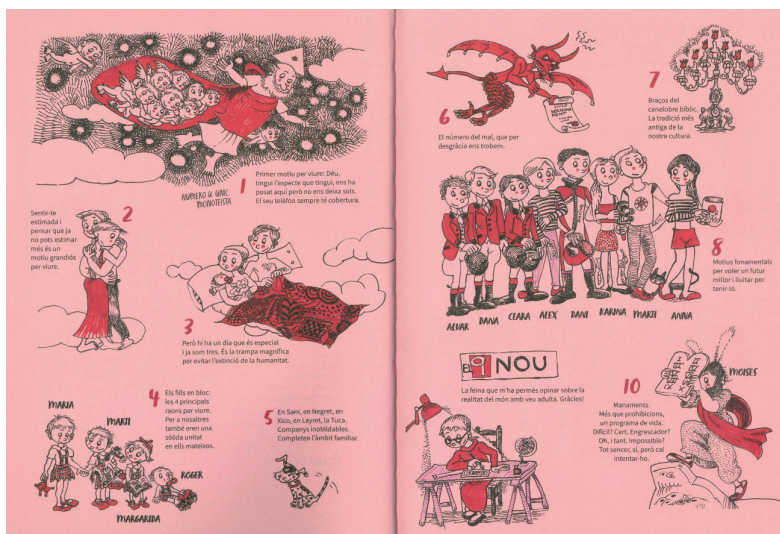


Fig. 4. Els deu manaments particulars de l'«Univers Pilarín», decàleg del bon català cristià, La Galera, 2021, p. 14-15.

Així, amb aquest desplegament de modulació identitària que permeten les rememoracions de vida, tant Capdevila com Bayés s'afigen al corpus d'autobiografies en el còmic, sens dubte un dels gèneres essencials de la conformació de la historieta com a mitjà comunicatiu i artístic per a adults en tant que ha permès d'eixamplar-ne els límits de l'experimentació formal i temàtica (Mercier 1999; De la Fuente Soler 2011; Arroyo 2012). En aquesta línia, és convenient de mencionar-ne l'obra fundacional, que respon al títol *Binky Brown Meets the Holy Virgin Mary* (1972), de Justin Green, un exemple model·lic del llenguatge del còmic al servei de l'exploració de l'expiació i la catarsi, sense menysteniment d'altres fites com: des de l'àmbit europeu, el francès Lauzier i les seues *Tranches de vie* (1975-1996), precisament el major difusor de la tècnica episòdica a què ens hem referit suara pel que respecta a *La nena que volia dibuixar...*, o el llegat complet de l'italià Andrea Pazienza, el qual, entre 1977 i 1987, bolcà els seus fantasmes personals en vinyetes extremament esfereïdores; així mateix, pel que fa al vessant de la historieta estatunidenca, destaquem-hi Harvey Pekar i *American Splendor* (1976-2008) o, força ressenyable per la implementació de la *postmemòria* (Hirsch 2012) com a paradigma conceptual sovintejat en l'àmbit del còmic, l'índit Art Spiegelman, creador de *Maus. A Survivor's Tale* (produït entre 1980 i 1991).

És aquest gènere, també, un espai que ha possibilitat la inclusió de nombroses autores a la cerca de noves vies d'expressió per a l'autoconeixença (Escobar Fuentes 2020), la qual cosa també remet a la normalització del mer fet de representar les dones com a protagonistes, un estatus que pareix en vies de reparació però que ha estat problemàtic al llarg de la història del mitjà (Chute 2010; Ruiz-Bañuls *et al.* 2021). En aquest sentit, cal, sens dubte, emfasitzar la influència de la capçalera *Wimmen's Comix* (1972-1992), al capdavant de la qual hi havia Trina Robbins, una ninotaire estandard del feminisme activista i que s'hi atrevia a desenvolupar guions entorn de la submissió i l'alliberament de les dones a través de temàtiques inèdites en el mitjà, com ara l'avortament. A partir d'ací, especialment de la dècada dels huitanta en avant, la nòmina de dones grafistes que fan del seu corpus de creacions una mena de viatge a la (re)cerca subjectiva, és abundant. A tall d'exemple, pel que fa a l'àrea dels EUA, hi observem: Julie Doucet, autora de *Dirty Plotte* (1988-1989), *My Most Secret Desire* (1995) o *My New York Diary* (1999); Phoebe Gloeckner, de la qual podem esmentar, entre d'altres, *A Child's Life and Other Stories* (1998) i *The Diary of a Teenage Girl: An Account in Words and Pictures* (2015); o Emil Ferris,

molt influent en els darrers temps gràcies a *My Favorite Thing is Monsters* (en dos volums entre els anys 2017 i 2024), traduïda al català per Editorial Finestres sota el títol *El que més m'agrada són els monstres* (ambdós volums editats en 2024). En l'àmbit de la Bande Dessinée, hi sobreïx, òbviament, Marjane Satrapi, demiürga d'ítems altament populars com ara *Persepolis* (2000-2003), *Broderies* (2003), *Poulet aux prunes* (2004) o *Femme, vie, liberté* (2023), traduïdes totes al català, bé per Norma Editorial (*Persépolis*, 2006; *Brodats*, 2004; *Pollastre amb prunes*, 2009) o, novament, Finestres (*Dona, vida, llibertat*, 2023). Com a botó de mostra complementari, que no n'escota el corpus però sí que hi aporta una dimensió benvinguda més enllà del context occidental, apuntem el nom de la coreana Keum Suk Gendry-Kim, responsable de diverses obres també disponibles en català, com ara *Herba* (2017) i *L'espera* (2020), ambdues introduïdes en el nostre mercat editorial en 2024 gràcies a Reservoir Books.

Òbviament, és dubtós que Capdevila i Bayés hagen llegit aquestes autors o, si més no, res no pareix indicar-ho al llarg de la seua trajectòria anterior, ni tampoc se'n troben pistes si fem un repàs panoràmic de les entrevistes concedides els darrers anys arran dels diversos reconeixements institucionals de què han sigut receptores. No és, però, gens estrany, atès que, majoritàriament, aquestes obres de comicaires feministes tendeixen a emmarcar-se en el context del còmic alternatiu, allunyat de l'eix central de la indústria i, per tant, generalment circumscrites a un nínxol de seguidors en particular (si bé Satrapi, amb el temps, ha esdevingut gairebé un fenomen de masses, es tracta, però, d'un cas específic que no s'aplica, en línies generals, a la resta de ninotaires); d'altra banda, com ja s'ha apuntat i és ben sabut, Capdevila i Bayés provenen d'una altra tradició, la de les il·lustracions per a infants i jòvens. En tot cas, tampoc no podem descartar plenament que en tinguin gens de coneixement (certament, és factible que sàpiguen qui és Satrapi i, fora del marc femení, Spiegelman), però, siga com siga, no és rellevant per a la consideració en què volem desemboçar: hi fem al·lusió perquè, ni que siga de manera indirecta o inconscient (perquè l'influx de tot aquest feix d'obres en pro del corrent de la novel·la gràfica, és a dir, l'assumpció del còmic com a instrument facultat per configurar discursos narratius complexos, s'ha filtrat a la consciència general dels qui conformen l'aparador cultural), el fet constatable és que tant l'una com l'altra, en un moment ja avançat de les seues carreres professionals, han recorregut a unes eines i a un model relator que convergeix indubtablement amb el corrent suara descrit, potser no per una tria estrictament

voluntària i premeditada però, si més no, com a resultat de mostrar una actitud oberta vers els canvis de paradigma narratiu gràfic que han fet eclosió definitivament en l'últim quart de segle. En altres paraules, Capdevila i Bayés, amb aquestes novel·les gràfiques produïdes en la posta de sol de les seues trajectòries, han mostrat clars indicis de connexió amb els temps que viuen (el *zeitgeist*, si ho preferiu així).

Tot aprofitant l'avinentesa de la citació a la professió de les nostres autors, és adient d'assenyalar que, tant en *La nena que volia dibuixar...* com en *1.000 motius per viure*, la predisposició vocacional a esdevenir dibuixants s'hi aprecia com un eix temàtic transversal i, fins i tot, vertebrador de la cerca identitària. Així, per exemple, Capdevila hi descriu, de manera constant i entusiasta, l'anhel per dibuixar sobre qualsevol altre interès, gairebé una pulsio arrelada a l'interior de l'ànima [fig. 5], mentre que en Bayés el focus es trasllada, freqüentment, al recompte amorosit dels artistes (i els personatges de ficció, companys tots per igual en l'«Univers Pilarín») que l'han inspirada i, fins i tot, de les persones del món editorial que l'han ajudada a prosperar com a artista (2021: 89-117 i 145-155). Com a extensió d'aquest plantejament, hi copsem que ambdues grafistes presenten la seua dedicació laboral com una mena de resolució vital predeterminedada des de la infantesa, fet que, redundant en un pensament exposat prèviament en aquest capítol mateix, deslliga aquestes novel·les gràfiques del marc autoficcional (Alberca Serrano 2007; Colonna 2004; Casas Janices 2020) en tant que, en la remissió a la seua condició d'il·lustradores professionals, s'hi percep una voluntat sincera de representar-s'hi sense ambages com a mantenidores d'un ofici, és a dir, com a artesanes metòdiques que entenen la seua faena com una prolongació coherent amb la seua manera de veure el món (no obstant això, algú podria adduir-hi que s'hi beslluma un cert punt d'*automitificació*, alleugerit, en tot cas, per la connexió evident i directa amb els respectius personatges públics que percebem a través del reconeixement institucional).



Per aconseguir-me anava de puntetes fins a la biblioteca del papà i li robava unes quantilles del seu calaix.



Les necessitava per fer vestits a les meves nines de paper o construir casetes de "cortar y pegar".

Fig. 5. El disig insubornable de Roser Capdevila per dibuixar, Angle Editorial, 2018, p. 51.

En aquesta línia, tot prenent el fil de Capdevila i Bayés com a models professionals de referència, pensem que, tal com hem fet respecte a l'inscriment en el corpus d'autobiografies gràfiques, ens és també donat de

vincular-les amb la genealogia de ninotaires de l'àmbit hispànic (Muñoz 2011; Jareño-Gila i Sanz-Gavillon 2021; Argudo Martínez 2023; McCausland i Salgado 2024). Arran d'aquesta operació, alguns lectors del capítol potser alçaran la cella per l'esment del context hispànic i no estrictament català, però cal aclarir que, en el camp de la historieta feta per dones, no hi ha hagut prou producció en llengua pròpia per destriar una escena autònoma de la del conjunt industrial espanyol. Sens dubte, Capdevila i Bayés responen a un marc cultural absolutament arrelat a la realitat del Principat, però això no lleva que, certament, la genealogia de les autores de còmic catalanes no siga disgregable, almenys durant un període que podria abraçar de finals dels anys seixanta a la primera dècada del segle XXI, és a dir, quan comencen a publicar dones ninotaires amb una clara veu autoral i fins que s'assenta comercialment el corrent de la novel·la gràfica. Així, no hi ha gaire més camí, si volem resseguir aquest fil de l'inseriment genealògic, que rememorar les aportacions d'autores nostrades que, majoritàriament, tenen produccions en castellà, com és el cas de Núria Pompeia (*Maternasis*, 1967; *Y fueron felices comiendo perdices*, 1970; *Pels segles dels segles*, 1971; *La educación de Palmira*, 1972; *Mujercitas*, 1975, i *Cambios y recambios*, 1983); Marika Vila (participant en capçaleres com ara *Troya*, *Rambla*, *Butifarra!* o *El Papis*, que hi inclouen diversos serials que han acabat esdevenint llibres com, per exemple, *Reflejos* en 1983 o *Mata Hari* en 1991); o Laura Pérez Verneti (col·laboradora essencial d'*El Víbora* entre 1981 i 1991, que, posteriorment, ha elaborat volums unitaris guionitzats per Antonio Altarriba o Felipe Hernández Cava, a més d'adaptar poemes de Pessoa, Rilke i d'altres).

En tot cas, l'eixamplament (tímid encara) del món editorial del còmic en català en els últims deu anys (com a mostra lluent, les accions de l'Editorial Finestres, promotora de premis i beques a través de la fundació homònima) sí que permet, tal vegada, d'introduir-hi aqueix matís nostrat de la llengua, tot entenen el canvi de perspectiva com un procés encara tendre i sense desenvolupar encara amb exuberància industrial. Així, a les autores suara esmentades, s'hi pot afegir ara un conjunt ric de dibuixants com Bàrbara Alca, Marta Cartu, Genie Espinosa, Ana Galvañ, Nadia Hafid, Conxita Herrero, María Medem, Miriampersand o Roberta Vázquez, incloses en l'exposició «Constel·lació gràfica. Joves autores de còmic d'avantguarda», presentada al Centre de Cultura Contemporània de Barcelona entre el 2 de desembre de 2022 i el 14 de maig de 2023. Complementàriament, per aportar-hi publicacions que vagen més enllà

del Principat i fer un assaig d'articulació del discurs del còmic als Països Catalans, caldria mencionar també Núria Tamarit (*Dues monedes*, 2019) o Ana Penyas (*En blanc*, 2025).

Com en les planes anteriors en què hem tractat d'arreglerar *La nena que volia dibuixar...* i *1.000 motius per viure* en l'herència del gènere de l'autobiografia gràfica, no resulta fàcil de considerar Capdevila i Bayés com a autors conscients de pertànyer a una nissaga de dones dibuixantes com les que hem esmentat, ja que, molt probablement, la seua filiació connecta amb una altra línia, la del còmic que se solia denominar com a *tebeo femenino* (Medina 2010; Diversos autors 2011), que prové de Lola Anglada (col·laboradora en diverses revistes infantils, com ara *En Jordi*, *En Patufet*, *La Mainada* o *La Nuri*, a més d'il·lustradora del conte *El més petit de tots* en 1937, sobre una escultura creada per Miquel Paredes com a petició del Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya); Rosa Galceran (amb contribucions per a la capçalera *Mis Chicas* i fundadora en 1946 de la revista *Azucena*); o, tal vegada, Purita Campos (grafista des de 1971 de la sèrie *Esther y su mundo*, títol en castellà de *Patty's World*), a més d'altres possibles influències derivades de la il·lustració més enllà del còmic. No obstant això, com en l'operació anterior de tractar d'observar-hi un llinatge, novament la rellevància hi és ni que siga de manera indirecta i involuntària: en ambdues novel·les gràfiques que analitzem, via l'autoreconeixement de Capdevila i Bayés com a dibuixantes per damunt de tot, s'hi desxifra la voluntat de desenvolupar-se professionalment amb plenitud i sense cadencats, fet que ens mena a una iteració de la concebuda idea de l'*habitació pròpia* (Woolf 2014 [1929]), aspecte especialment visible en Bayés, ja que, fins i tot, arriba a representar l'estudi on treballa com un lloc gairebé sagrat [fig. 6]. A partir d'ací, si el discurs de les nostres autors s'assenta sobre una reafirmació de la seua tria professional, considerem que les podem integrar en un marc de còmic feminista que, no debades, té els seus orígens en les autors citades prèviament, com ara Pompeia, Vila o Pérez Vernetti (Díez Balda 2011; Almerini 2015; Merino 2018), per bé que, com veurem en el subapartat següent, des d'un punt de vista, diguem-ne, social, mentre que la perspectiva feminista és evident en Capdevila, no ocorre el mateix en Bayés.

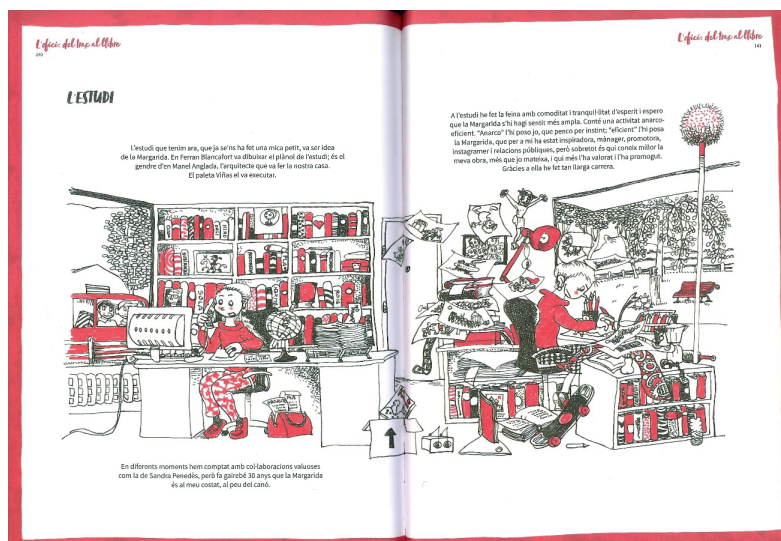


Fig. 6. Pilarín Bayés mostra el seu estudi com a refugi i cambra creativa, La Galera, 2021, p. 140-141.

Com a colofó d'aquesta segona subsecció del present capítol i en atenció, de més a més, a les nòtules sobre la versemblança de les influències estètiques en Capdevila i Bayés, fora interessant de proposar diverses consideracions entorn de la proposta gràfica de totes dues. Així, com ja hem avançat adés, el tret més cridaner remet a una tria artística que consisteix en un estilisme aparentment innocent i senzill, i que, d'altra banda, és continuista respecte al grafisme del conjunt de la producció d'ambdues. En aquesta línia, cada autora aporta les seues particularitats, però el que ens interessa ara i ací és que conflueixen a implementar una traçada figurativa però no de tall plenament realista, motiu pel qual no s'èsgota la interpretació icònica per part del lector; amb un cert valor de línia més esbossada que no plenament acabada, és a dir, en la mateixa línia d'obertura del marge descodificador; i, finalment, sostinguda sobre una paleta de colors suaus que transmeten un missatge d'amabilitat i bonhomia, de manera que hi observem una formulació que, superficialment, apel·la a un lector infantil. Tanmateix, els continguts no s'adrecen a aqueix tipus de lector sinó al públic adult. Què hi ha al darrere, doncs, d'aquesta aparent incongruència entre dibuix i matèria narrativa?

A les possibles connexions amb autors com Anglada o Galceran, tal com hem insinuat unes quantes línies arrere, s'hi ha d'afegir un altre aplec de reminiscències, no necessàriament volitives, a partir de referents gràfics europeus, com Jacques Sempé (cocreador de *Le Petit Nicolas* en 1959 amb René Goscinny i també autor complet de còmics com ara *Marcellin Cail·lou* en 1969, editat en català per Blackie Books com a *Marcel·lí* en 2016; o *Raoul Taburin (une bicyclette à propos de son père)* en 1995, també en la nostra llengua a càrrec de la mateixa editorial en 2019 sota el títol *El taller de bicicletes (o el secret inconfessable d'en Raoul Taburin)*), Raymond Briggs (autor de còmics com *Father Christmas*, 1973 i iteracions posteriors; *Fungus the Bogeyman*, 1977; *The Snowman*, 1978; *Gentleman Jim*, 1980; *When the Wind Blows*, 1982; o *Ethel & Ernest: A True Story*, 1998), o Quentin Blake (il·lustrador de molts llibres de literatura juvenil a càrrec de Roald Dahl). A tots tres, per ampliar el punt de vista a la tradició nostrada, fora interessant d'afegir-hi l'inexcusable Joan Junceda, potser l'il·lustrador català més important (grafista, entre molts altres ítems excel·sos, de les imatges originals de les novel·les *Les aventures extraordinàries d'en Massagran* i *Noves aventures d'en Massagran* de l'escriptor Josep Maria Folch i Torres, ambdues publicades en 1910), o Josep Maria Madorell (creador de la sèrie *Jep i Fidel* per a *Cavall Fort* i dibuixant, entre 1981 i 2002, de l'adaptació al còmic de les peripècies, precisament, d'en Massagran, a partir dels guions de Ramon Folch i Camarasa).

Tots aquests autors, en alguns casos més clarament inclinats al públic infantojuvenil (Madorell i Blake) però en d'altres, basculants cap al públic madur (Briggs) o en una línia fronterera segons l'obra a què al·ludim (Sempé i Junceda, que disposen també de producció per a lectors adults), ens posen, en definitiva, sobre la pista d'un estil gràfic fonamentat en una traçada d'aparença ingènua i evocativa, en part, del *croquis* com a referent esquemàtic. Al nostre parer, en aquest punt, cal plantejar una altra pregunta que, de retruc, responga l'anterior: què aporta aquesta decisió gràfica a l'obra dels il·lustradors esmentats? Una rèplica aprofundida, òbviament, hauria de matisar-se segons cada grafista, però pensem que el nexa comú fora que, en el camp de la literatura il·lustrada o en el del còmic, la síntesi estilística (especialment, un grau baix del nivell icònic) permet a qui la pràctica de projectar-la sobre un catàleg major de situacions narratives i temàtiques, mentre que la precisió en la traçada, per contrast, acota les possibilitats d'aplicació. En aquesta mateixa línia, pel que fa a Capdevila i Bayés, el recurs a un estil de dibuix aparentment innocu els atorga, no

gens contradictòriament, de vehicular el discurs narratiu adult amb una major flexibilitat en tant que el lector no es veu comminat per les autores mateixes a decodificar els continguts d'una manera tancada, sinó que és qui llig el que ha de completar-ne el sentit en diàleg amb les grafistes, tal com ja havíem avançat en el primer subpartat d'aquest treball.

En aquest sentit, les aproximacions teòriques al llenguatge del còmic efectuades per l'analista francès Groensteen (1999), ens atorguen la facultat, mercès a una concepció macrosemiòtica de l'idioma de la historieta sobre la base de la *solidaritat icònica*, un mètode decodificador que parteix de l'estimulació de la mirada lectora en funció de factors sensorials com les interrelacions entre les formes o els colors, entre altres elements, de paratenció sobre alguns dels estilemes clau de la proposta gràfica de Capdevila i Bayés. Així, per exemple, totes dues sovint estructuren la pàgina tot bescanviant la seqüencialitat habitual per la disposició dels components narratius a manera d'inventari, generalment en virtut d'un procés d'objectualització d'elements de l'àmbit domèstic [fig. 7 i 8], mecanisme que, ben probablement, té els seus orígens en el recurs de les instruccions pictogràfiques de nombrosos àlbums infantils però que, indirectament, connecta també, posem per cas, amb les iniciatives avantguardistes de Chris Ware (*Jimmy Corrigan: The Smartest Kid on Earth*, 2000; *Building Stories*, 2012) o del catàleg d'editorials de còmic *abstracte* com, entre d'altres, Apa-Apa (com a botó de mostra, *Nuevas estructuras*, de Begoña García-Alén, 2017). Novament, ens trobem davant d'una troballa a la qual les nostres autores deuen haver arribat per, diguem-ne, afinitat electiva i no ben bé per consciència de la innovació formal; en tot cas, el que no és debatible és que aquesta forma de dissenyar les planes requereix la intervenció activa del lector, que ha de reedificar la seqüència diluïda per comprendre què hi ocorre, en la pàgina.

-RELACIÓ DELS OBJECTES QUE TENÍEM A CASA
A LA DÈCADA DELS QUARANTA-



Fig. 7. L'inventari d'objectes com a recurs gràfic en Roser Capdevila, Angle Editorial, 2018, p. 109.



Fig. 8. L'objectualització pictogràfica en Pilarín Bayés, La Galera, 2021, p. 167.

Un altre testimoni d'aquest grafisme inadvertidament desafiant amb les convencions i, per tant, exigent amb el juí crític del lector, remet a la difuminació entre el material visual i el lingüístic gràcies a l'esvaïment dels límits de l'espai en la pàgina, perquè, com ja havíem anunciat, els ulls de qui llig experimenten una mena de vectorització i passen aleatòriament sobre la pàgina, que admet alhora diverses ordenacions de lectura i, per tant, més d'una interpretació (Capdevila 2018: 52-53). En el paroxisme d'aquesta tendència a provocar incertitud en el lector i, en conseqüència, de demanar-li atenció, cal destacar també la concepció del llibre com a objecte (Del Rey Cabero 2021): així, Capdevila (2018) aporta un paratext en forma d'acordió, segregable de la resta del volum, per representar la processó del Corpus al barri d'Horta a Barcelona en els anys cinquanta. D'aquesta manera, la dibuixanta barcelonina, que conflueix inesperadament una altra vegada amb obres experimentals com ara *The Great War: The First Day of the Battle of the Somme (An Illustrated Panorama)* (2013), de Joe Sacco, o *Warburg y Beach*, de Jorge Carrión i Javier Olivares (2021), transporta el lector a un escenari en què, per descodificar, li proposa també de manipular el llibre i, en certa manera, jugar-hi. Pel que fa a Bayés, els exemples aproximadament equivalents no són, potser, tan agosarats, però cal aplaudir la recurrència, en l'estela de dissipar la seqüencialitat rutinària, a concebre la pàgina com si fora una iteració dels murals, fins i tot com una reformulació d'un mapa (2021: 54-55).

3. De la identitat personal a un projecte conjunt: dels afectes familiars a la consciència de classe (i de gènere) i la nació

Tal com hem anticipat, en les dues novel·les gràfiques que analitzem hi ha una integració del vessant personal íntim de cada autora (el que hem denominat com a microcosmos) i la parcel·la col·lectiva (per tant, el que qualificaríem com a macrocosmos), si bé amb matisos interessants que observarem tot seguit i que tractarem de desgranar. Val a dir, sense estendre'ns-hi gaire, atès que ja n'hem aportat engrunes anteriorment, que aquesta conjuminació és un altre dels factors que ens suggereix de ser escèptics davant l'etiqueta autoficcional aplicada a aquestes obres: considerem, anotem-ho breument, que la permeabilització d'un relat comunitari tot partint dels idearis personals revela que ens trobem més a prop d'artefactes basculants cap a la memòria històrica que no cap a l'autoficció. Malgrat aquesta meditació, no podem deixar d'assenyalar que, en remissió de

nou al grafisme de Capdevila i Bayés, sobre el qual hem reflexionat bona cosa suara, hi ha un dubte raonable fonamentat en el fet que llegim sobre uns fets històrics que, tanmateix, no són documentats amb fotografies o gravacions filmiques (que tampoc no són eines indiciàries d'enfocament objectiu, bé per l'enquadrament o pel que es deixa fora de pla, entre altres accions), sinó amb dibuixos, fet que implica una creació *ex novo* i, per tant, un major grau de dubte ficcional en relació amb el que retrata.

Pel que fa a *La nena que volia dibuixar...*, la transició es produeix cronològicament i narrativament en la mesura que Capdevila trasllada progressivament el focus de la família com a comunitat d'afectes vers el barri d'Horta a Barcelona, en el qual troba també un sentit comunitari no exempt, de fet, de tendresa, però sí filtrat per la voluntat sociopolítica: ara, la dibuixanta barcelonina amplifica meditacions que ja apareixien de bestreta al voltant del nucli familiar, com pot ser la denúncia de les desigualtats econòmiques. Es tracta, doncs, d'una conceptualització del barri a partir de la consciència de classe [fig. 9], paradigma que ens mena a inferir-hi (en Capdevila el to pamfletari, no expressat pejorativament, és absent) connotacions nacionals en tant que Horta prefigura Barcelona, i, al seu torn, la ciutat emmiralla Catalunya.

EL BARRI D'HORTA

ENS CONEIXÍEM TOTS, ERA UN MÓN MOLT PETIT DINS D'UNA GRAN CIUTAT...

El dia a dia de la postguerra estava marcat per les restriccions i el racionament.



*a les botigues
hi havia moltes mancances
i segons quins productes, com
l'oli, només els podíem comprar
al mercat negre. L'estraperlista
del carrer d'Horta era una
dona molt antipàtica i tenia
ampolles d'oli per tots els
racons de la casa.*

EL MARIT DE L'ESTRAPERLISTA ERA GUÀRDIA CIVIL
(NO HO PODÍEM EXPLICAR, PERÒ ERA UN SECRET SABUT PER TOT HOM).

Fig. 9. Roser Capdevila concep el barri d'Horta (Barcelona) com a macrocosmos a través de la presa de consciència de classe, Angle Editorial, 2018, p. 68.

Quant a *1.000 motius per viure*, Bayés elabora un procés semblant a partir d'un punt focal primitiu fonamentat també en la família i, així mateix, com a nucli afectiu, però el biaix comunitari via la consciència social de l'obra anterior muta, atès que la vigatana parteix d'una premissa d'arrel·lam cristiana, en una concepció del catalanisme sobre el ciment dels rols de conducta tradicionals a manera de models de vides exemplaritzants.

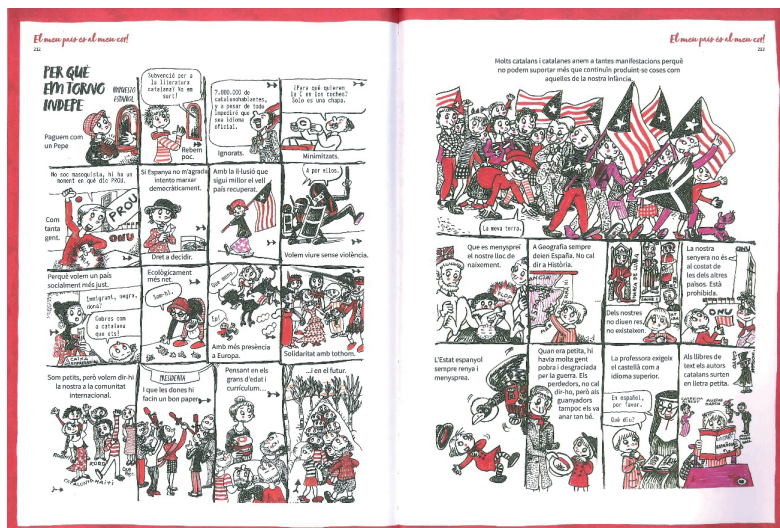


Fig. 10. Pilarín Bayés proposa un catalanisme en què la consciència de classe es difumina, La Galera, 2021, p. 212.

Per tot plegat, mentre que en Capdevila l'interés se centra a posar blanc sobre negre respecte a les misèries del franquisme en els àmbits d'adoctrinament de què disposava, com ara l'escola (2018: 38-39) i l'Església, col·laboradora fidel i martell moral implacable (2018: 40-43), tot emfasitzant particularment la protesta pel que fa al tractament menystenidor a què eren sotmeses les xiquetes (González i Lomas 2003; Morcillo 2008), en Bayés l'afany s'emmarca en un desig independentista que, mitjançant una inflexió populista i fregant en el maniqueisme, es desmarca de posicions de caire social en favor de la mitologització superficial de Catalunya, tant pel que fa al territori com a la gent que l'habita, tant en la llengua com en la literatura [fig. 10]. Val a dir, no deixem d'apuntar-ho per no ser injustos,

que en Bayés hi ha un factor que redimeix aquest component escassament pregon: la implementació reeixida, com ja hem indicat en diverses ocasions, d'un grafisme candorós que evita la vacuïtat i que fa desembocar la narració en un discurs emocionant i honest.

En aquesta línia, si aprofundim en la perspectiva feminista, val a dir que Capdevila proposa, en terminologia de Stanford Friedman (1989), una iteració sentimental i, a alhora, contestatària, del *retorn dels oprimits* a partir de la construcció d'un subjecte femení al front de la *damnatio memoriae*: «A la generació dels anys 40. Vam ser educats per obeir, però no ens van ensenyar a pensar» (2018: 119). Tot resseguint aquest fil, estimem que la il·lustradora barcelonina assumeix un compromís cívic envers el seu públic femení (Real 2011) i, conscientment o no en atenció al seu desconegut bagatge de lectures de novel·les gràfiques coetànies, s'alinea amb altres còmics de prestigi que han atorgat altaveu a les dones com a subjecte polític en la indústria hispànica (per exemple, *Jamás tendré 20 años*, de Jaime Martín, en 2016; *El ala rota*, d'Antonio Altarriba i Kim, en 2016; o *Estamos todas bien*, d'Ana Penyas, en 2017). Fins i tot, val a dir que aquest enquadrament social connecta també amb la seua proposta estètica, ja que, quan reflecteix com havien de vestir les xiquetes i les adolescents en camí d'esdevenir adultes (2018: 99), valorem que s'hi vehicula un grafisme de la representació física de la dona que desarticula la iconografia habitualment associada al cos femení en el còmic (Vila 2024) i, en conseqüència, rebutja estereotips objectualitzants arrelats en la (no-)educació sexual de la dictadura de Franco (Torres 2002; Osborne 2012).

En Bayés, però, ja hem assenyalat que aquest enfocament social no és ben bé perceptible (no obstant això, ja hem explicat suara que el feminisme sí que s'hi pot apreciar via la seua reivindicació professional com a ni-notaire), possiblement pel biaix cristià tradicionalista, però estimem que hi ha una veta per a la confluència a través del *postheroisme* (Lyons 2005; Bröckling 2021 [2020]), és a dir, el que Sontag (2003) indicava sobre empatitzar amb el dolor dels altres. Així, certament, Bayés mostra en els seus dibuixos una estima que voreja l'adoració pel territori i la gent que hi viu (2021: 207-215), per la qual cosa, per bé que, segons paradigmes ideològics divergents, tant la barcelonina com la vigatana s'entrecreuen quan fan servir el mitjà del còmic en tant que *historieta responsable* (Souto 2017).

En tot cas, totes dues novel·les gràfiques conflueixen a fer d'espill d'un país, siga a partir d'un prisma lleugerament més oblic (Capdevila) o un de més invectiu i a bocaterrosa (Bayés), tal com si evocaren, respectivament,

els cantautors polítics més poètics, amb lletres més artitzades, o bé els que conjuren cants multitudinaris a cor, més centrats en l'impacte del missatge que no en les troballes estilístiques (que també en tenen, en aquest cas pel dibuix). En aquest sentit, ja hi hem apuntat abans, Capdevila i Bayés pareixen concebre que el llenguatge del còmic és una eina summament apta per a la reflexió política sobre els esdeveniments històrics (com a arma cultural per confegir relats contrahegemònics), tal com ja ha estat posat de manifest en nombrosos estudis acadèmics de l'espectre universitari, tant d'àmbit hispànic (especialment, els que giren al voltant de la Guerra Civil Espanyola i la repressió en la postguerra franquista: Matly 2018; Ortega 2018; Alary i Matly 2020; Touton *et al.* 2021; Freán Hernández i Merlo-Morat 2021; i, també, sobre la situació de la dona: Masarah Revuelta 2015 i 2018) com internacional, ací amb l'afegit de teoritzacions de més ampli abast al voltant de la sublimació del trauma, és a dir, el còmic com a testimoni (Micwitz 2015; Davies i Rifkind 2020). Fins i tot, sobretot en Bayés per la major proximitat als fets descrits entorn del procés independentista català de l'any 2018 ençà (Capdevila s'atura en 1953 però la vigatana fa un repàs complet dels seus huitanta anys), conjecturem que també aprecien l'ús de la narrativa gràfica com a eina interdisciplinària per a la comprensió del fet històric (Gual Boronat 2013), tot inserint-se en la fórmula de la *reconstitució històrica*, aquella en què, tal com n'indiquen Marimon Riutort i Lladó Pol (2021), mitjançant el relat biogràfic també s'implementa una voluntat directa de narrar els successos coetanis.

No obstant això, ací s'obri una escletxa per a un debat sobre el qual no ens estendrem perquè, potser, requeriria un altre treball específic i que, de més a més, s'articula per una doble via: d'una banda, la confusió o difuminació entre l'ús del còmic per a la memòria, paradigma més acceptat en tant que emfasitza la denúncia i no el documentalisme, o bé per a la historiografia, opció menys consensuada, atès que no es pot concebre una historieta com un ítem acadèmic *per se* (en tot cas, caldria, pensant també en una aplicació didàctica, assegurar el filtre del docent format com a historiador); d'altra banda, la discussió filosòfica entorn de la consideració de la memòria com un instrument devaluat pel mercantilisme de la indústria cultural i de la intervenció governamental (Rieff 2017 [2016]) enfront a la seua estimació com a dret consubstancial a la democràcia (Todorov 2013 [1995]). Ara com ara, només hi entrarem, en aquest col·loqui, per orientar vers una eixida possibilista a través de les anàlisis de Traverso (2006 [2005] i 2008), és a dir, tot remetent a la concepció del passat com un espai en

disputa i menant cap a la interpretació de la memòria com un relat que requereix una iteració en plural (millor *memòries*, doncs, que *memòria*), marc en el qual un mitjà visual com ho és el còmic, facultat per implementar diversos graus d'iconicitat, s'hi acobla acuradament en la mesura que pot contrarestar les expressions estereotipades sobre el trauma en altres àmbits com ara el literari (Sebald 2010 [1999]) i, així mateix, en emulació del cinema, oferir muntatges per imaginar l'inimaginable (Didi-Huberman 2004).

4. Per la construcció d'un cànnon de la memòria de les autores gràfiques catalanes

Com hem pretès de suggerir ça i lla en aquest treball, *La nena que volia dibuixar... i 1.000 motius per viure* són construïdes a partir d'una tramoia narrativa en què els relats personals de Capdevila i de Bayés i, a un temps, l'inseriment d'aquesta narració identitària en el marc col·lectiu de la postguerra a Catalunya (pel que fa a la primera), i en el context compartit del catalanisme segons uns paràmetres cristians (quant a la segona), donen lloc a una amalgama d'autobiografia i crònica enriquida. És, precisament, aquesta integració de gèneres narratius, naturalitzada per mor de la remissió al barri d'Horta com a baula que lliga el vessant particular amb el comunitari (en l'autora barcelonina), i en virtut de la connexió amb el somni de l'independentisme (en la ninotaire vigatana), un dels recursos, potser l'essencial, que els permet d'oferir amb èxit sengles testimonis rellevants de memòria històrica. Com a lectors, en definitiva, hi observem com la construcció de les figures individuals de les autores pren veritable carta de naturalesa a través d'inserir tal procés de creixement individual al si de la família i del grup de veïns, en el primer cas; i al si dels companys del viatge del Procés, en el segon, estratègia aproximadament comuna que atorga als lectors un àmbit de reflexió en funció de la vàlua de la memòria històrica com a eina útil i imprescindible al servei del sentit democràtic.

En aquesta línia —ja s'hi ha insistit abans— gràcies a la consideració del que és personal com a factor inevitablement polític, aquestes novel·les gràfiques s'ameren d'un inequívoc caràcter d'historieta responsable: si fa no fa, totes dues obres esdevenen, sense marge de contradicció, composicions intimistes però d'una manera inclusiva perquè els lectors i, especialment, les lectores, hi puguem aplicar una descodificació en clau d'espill de compromís cívic en el qual contemplar-se i, per tant, autoavaluar-se.

Així, respecte a Capdevila, la concreció de la seua identitat se sosté, en bona mesura, en la seua condició de dona, a partir tant d'una consciència política com d'una de professional, és a dir, en tant que comicaire preocupada pel context social i econòmic en què crea; a propòsit de Bayés, aquest vessant feminista hi és menys evident perquè l'exposició focalitza sobre l'estima per una Catalunya sublimada, però s'hi pot inferir en ambdues en funció de la passió extrema que senten per dibuixar, voluntat immarcescible que les faculta per afegir-se a una genealogia d'autores capacitades per accedir a un espai expressiu propi.

Si la poetessa Maria-Mercè Marçal agraïa a l'atzar tres dons («haver nascut dona, de classe baixa i nació oprimida»), Roser Capdevila i Pilarín Bayés ben bé hi podrien afegir-ne un de quart («haver esdevingut autora») i arredonar, així, el vers de comiat: «I el tèrbol atzur de ser *quatre* voltes rebel». De tot plegat, se'n deriva que les nostres comicaïres, sobre la base d'una narrativa la matèria primera de la qual consisteix en la descripció dels petits detalls quotidians (Capdevila) i dels centres d'interés (Bayés), els quals, grafiats des del cor i l'emoció, superen la intranscendència que els és suposadament inherent, es modelen com una mena de tòtems de la memòria gràfica d'àmbit català, o, si ho volem més planerament d'acord amb la feliç terminologia de Pessarrodona (2006), com a *donasses* fonamentals de la cultura visual produïda en llengua catalana.

5. Referències bibliogràfiques

- AHMED, Maaheen (2016): *Openness of Comics: Generating Meaning Within Flexible Structures*. Jackson: University Press of Mississippi.
- ALARY, Viviane; i MATLY, Michel (coord.) (2020): *Narrativa gràfica de la Guerra Civil. Perspectivas globales y particulares*. Lleó: Servicio de Publicaciones de la Universidad de León.
- ALBERCA SERRANO, Manuel (2007): *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- ALMERINI, Katia (2015): «La irrupción del feminismo en el cómic español de los setenta». *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* núm. 27: 213-229. <https://doi.org/10.15366/anuario2015.009>
- ARGUDO MARTÍNEZ, Arantza (2023): *Mujeres dibujantes de cómic español en los años del boom (1975-1992)*. Saragossa: Prensas Universitarias de Zaragoza.

- ARROYO, Susana (2012): «Formas híbridadas de narrativa: reflexiones sobre el cómic autobiográfico». *Escritura* núm. 8: 103-124. <http://dx.doi.org/10.5209/rev_ESIM.2012.v8.40525>
- BAYÉS, Pilarín (2021): *1.000 motius per viure*. Barcelona: La Galera.
- BRÖCKLING, Ulrich (2021 [2020]): *Héroes postheroicos*. Madrid: Alianza Editorial. Traducció d'Ibon Zubiaur.
- CAPDEVILA, Roser (2018): *La nena que volia dibuixar. Els meus petits records de postguerra*. Barcelona: Angle Editorial.
- (2024 [2018]): *La nena que volia dibuixar. Els meus petits records de postguerra*. Barcelona: Bindi Books.
- CASAS JANICES, Ana (2020): *Escriptures del jo: l'autoficció*. Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya.
- COLONNA, Vincent (2004): *Autofiction & autres mythomanies littéraires*. Auch: Tristram.
- CHUTE, Hillary L. (coord.) (2010): *Graphic Women: Life Narrative and Contemporary Comics*. Nova York: Columbia University Press. <<https://www.jstor.org/stable/10.7312/chut15062>>
- DAVIES, Dominic; i RIFKIND, Candida (coord.) (2020): *Documenting Trauma in Comics. Traumatic Pasts, Embodied Histories, and Graphic Reportage*. Nova York: Springer.
- DE LA FUENTE SOLER, Manuel (2011): «La memoria en viñetas: historia y tendencias del cómic autobiográfico». *Revista Signa* núm. 20: 259-276. <https://doi.org/10.5944/signa.vol20.2011.6267>
- DEL REY CABERO, Enrique (2021): *(Des)montando el libro: del cómic multilíneal al cómic objeto*. Lleó: Publicaciones de la Universidad de León.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2004): *Imágenes pese a todo: memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós. Traducció de Mariana Miracle.
- DÍEZ BALDA, María Antonia (2011): «El cómic feminista: un poco de historia». *Repositorio Documental Gredos*. <https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/112914/DGL_DiezBalda_comic.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [data de consulta: 17 de febrer de 2026].
- DIVERSOS AUTORS (2011): *El tebeo femenino*. Madrid: Imágica Ediciones.
- ECO, Umberto (2009): *Vertigine della lista*. Milà: Bompiani.
- ESCOBAR FUENTES, Susana (2020): «La novela gráfica autobiográfica hecha por mujeres. Cuerpo, subjetividad y búsqueda identitaria». *Fuentes Humanísticas* núm. 32(60): 109-126. <<https://doi.org/10.24275/uam/azc/dcsh/fh/2020v32n60/Escobar>>

- FERNÁNDEZ DE ARRIBA, David (coord.) (2018): *Memòria i vinyetes. La memòria històrica a l'aula a través del còmic*. Barcelona: Generalitat de Catalunya.
- FREÁN HERNÁNDEZ, Óscar; i MERLO-MORAT, Philippe (coord.) (2021): *La memoria de la represión franquista en el cómic*. Lió: Le Grinh.
- GARCÍA, Santiago (2010): *La novela gráfica*. Bilbao: Astiberri.
- GONZÁLEZ, Ana; i LOMAS, Carlos (coord.) (2003): *Mujer y educación*. Barcelona: Graó.
- GROENSTEEN, Thierry (1999): *Système de la Bande Dessinée*. París: Presses Universitaires de France.
- GUAL BORONAT, Óscar (2013): *Viñetas de posguerra. Los cómics como fuente para el estudio de la historia*. València: Publicacions de la Universitat de València.
- HIRSCH, Marianne (2012): *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. Nova York: Columbia University Press.
- JAGGAR, Alison M. (1989): «Love and Knowledge: Emotion and Feminist Epistemology». *Inquiry* núm. 32(2): 151-176. <<https://doi.org/10.1080/00201748908602185>>
- JAREÑO-GILA, Claudia; i SANZ-GAVILLON, Anne-Claire (coord.) (2021): *Otras miradas: voces y formas de la creación feminista desde los años 60 en el Estado español*. Manresa (Barcelona): Bellaterra Edicions.
- KING, Stewart (2005): *Escribir la catalanidad. Lengua e identidades culturales en la narrativa contemporánea de Cataluña*. Woodbridge: Tamesis. <<https://www.jstor.org/stable/10.7722/j.ctt9qdn1z>>
- LARREULA, Enric (1985): *Les revistes infantils catalanes de 1939 ençà*. Barcelona: Edicions 62.
- LEJEUNE, Philippe (1975): *Le pacte autobiographique*. París: Seuil.
- LYONS, Minna T. (2005): «Who are the Heroes? Characteristics of People who Rescue Others». *Journal of Cultural and Evolutionary Psychology* núm. 3: 239-248. <https://doi.org/10.1556/JCEP.3.2005.3-4.2>
- MARIMON RIUTORT, Antoni; i LLADÓ POL, Francisca (coord.) (2021): «El còmic i la història del segle xx» [monogràfic]. *Afers* núm. 98(26). Cartarroja (València): Editorial Afers.
- MASARAH REVUELTA, Elena (2015): «Cuando dibujar es político. Historiografía y memoria de las autoras de cómic en la transición». *CuCo: Cuadernos de Cómic* núm. 5: 54-75. <<https://doi.org/10.37536/cuco.2015.5.1131>>

- MASARAH REVUELTA, Elena (2018): «La memòria de les dones en el còmic contemporani». Dins David FERNÁNDEZ DE ARriba (coord.): *Memòria i vinyetes. La memòria històrica a l'aula a través del còmic*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, p. 55-68.
- MATLY, Michel (2018): *El còmic sobre la Guerra Civil*. Madrid: Cátedra.
- MCCAUSLAND, Elisa; i SALGADO, Diego (2024): *Viñetaria. Historia universal de las autoras de cómic*. Madrid: Cátedra.
- MEDINA, Guillem (2010): *Chicas de cómic*. Barcelona: Ediciones Glénat.
- MERCIER, Jean-Pierre (1999): «Autobiographie et Bande Dessinée». Dins Philippe LEJEUNE (coord.): *Récits de vies et médias*. París: Université Paris X - Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Textes Modernes, p. 157-168.
- MERINO, Ana (2018): «Pioneras españolas en el mundo del tebeo y su articulación múltiple de lo femenino». *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* núm. 43(1): 193-213. <<https://www.jstor.org/stable/26862352>>
- MICWITZ, Nina (2016): *Documentary Comics. Graphic Truth-Telling in a Skeptical Age*. Nova York: Springer.
- MORCILLO, Aurora G. (2008): *True Catholic Womanhood: Gender Ideology in Franco's Spain*. DeKalb (Illinois): Northern Illinois University Press.
- MUÑOZ, Josune (2011): «Breve historia del cómic femenino español: autoras, obras y prejuicios». Dins Rosana MURIAS (coord.): *Actas del I Coloquio Hispano-Ruso sobre Mujer y Literatura*. Sant Petersburg: Universitat Pedagògica Estatal Herzen, p. 123-142.
- ORTEGA, Tomás (2018): *Las caras de la guerra. La Guerra Civil a través de los personajes de las viñetas*. Sevilla: ACyT Ediciones (Asociación Cultural Tebeosfera).
- OSBORNE, Raquel (coord.) (2012): *Mujeres bajo sospecha: memoria y sexualidad (1930-1980)*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- PESSARRODONA, Marta (2006): *Donasses. Protagonistes de la Catalunya moderna*. Barcelona: Destino.
- REAL, Neus (2011): «Una educació pròpia: el compromís de les escriptores amb el públic femení». *Educació i Història: Revista d'Història de l'Educació* núm. 17: 9-46. 10.2436/20.3009.01.72
- RIEFF, David (2017 [2016]): *Elogio del olvido*. Madrid: Debate. Traducció d'Aurelio Major.
- RIERA PUJAL, Jordi (2011): *El còmic en català: catàleg d'àlbums i publicacions (1939-2011)*. Barcelona: Glénat.

- RUIZ-BAÑULS, Mónica; BAILE LÓPEZ, Eduard; CONTRERAS DE LA LLAVE, Natalia; i VILLARRUBIA, Marisol (2021): «Protagonistas femeninas del cómic en el aula: percepción, planteamiento y resultados». Dins Rosana SATORRE CUERDA (coord.): *Nuevos retos educativos en la enseñanza superior frente al desafío COVID-19*. Barcelona: Octaedro, p. 819-831.
- SEBALD, Wilfred Georg Maximilian (2010 [1999]): *Sobre la historia natural de la destrucción*. Barcelona: Anagrama. Traducció de Miguel Sáenz.
- SONTAG, Susan (2003): *Regarding the Pain of Others*. Nova York: Farrar, Straus and Giroux.
- SOUSANIS, Nick (2015): *Unflattening*. Cambridge / Londres: Harvard University Press.
- SOUTO, Luz C. (2017): «Carlos Giménez y la historieta responsable». Dins Alessandro SCARSELLA; Katiuscia DARICI; i Alice FAVARO (coord.): *Historieta o cómic: biografía de la narración gráfica en España*. València: Publicacions de la Universitat de València, p. 147-160.
- STANFORD FRIEDMAN, Susan (1989): «The Return of the Repressed in Women's Narrative». *The Journal of Narrative Technique* núm. 19(1): 141-156. <<https://www.jstor.org/stable/30225241>>
- TODOROV, Tzvetan (2013 [1995]): *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós. Traducció de Miguel Salazar.
- TORRES, Rafael (2002): *El amor en tiempos de Franco*. Madrid: Oberón.
- TOUTON, Isabelle; ALONSO CARBALLÉS, Jesús; SANZ-GAVILLON, Anne-Claire; i JAREÑO-GILA, Claudia (coord.) (2021): *Trazos de memoria, trazos de historia. Cómic y franquismo*. Alcalá de Henares (Madrid): Ediciones Marmotilla.
- TRABADO CABADO, José Manuel (2012): «Construcción narrativa e identidad gráfica en el cómic autobiográfico: retratos del artista como joven dibujante». *Rilce. Revista de Filología Hispánica* núm. 28(1): 223-256. <<https://doi.org/10.15581/008.28.2997>>
- TRAVERSO, Enzo (2006 [2005]): *Els usos del passat. Història, memòria i política*. València: Publicacions de la Universitat de València. Traducció de Gustau Muñoz.
- (2008): *De la memòria i el seu ús crític / De la mémoire et de son usage critique / De la memoria y su uso crítico*. Barcelona: Generalitat de Catalunya.

VILA MIGUELOA, Marika (2024): *Desokupar el cuerpo. Las voces de las autoras en el cómic español*. Alcalá de Henares (Madrid): Ediciones Marmotilla.

WOOLF, Virginia (2014 [1929]): *Una cambra pròpia*. Terrassa (Barcelona): La Temerària Editorial. Traducció d'Helena Valentí.



UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI
Càtedra Josep Anton Baixeras

La jornada «Escriptores del segle XXI», celebrada a l'octubre de 2025 al Campus Catalunya de la URV, va voler incidir en un aspecte concret: el de les escriptores actuals, i d'aquí el seu plantejament i les seves intervencions —que ara teniu ampliat i explicat en els articles d'aquest Quadern— d'apostar per les creadores que s'han donat a conèixer en les darreres dècades i fer-les visibles, i analitzar les seves aportacions des de diferents òptiques i gèneres.



UNIVERSITAT
ROVIRA I VIRGILI



[publicacions]
urv