



HAL
open science

Entre el silenci i l'esgarip a La salvatge, d'Isabel-Clara Simó

Maria Sevilla Paris

► **To cite this version:**

Maria Sevilla Paris. Entre el silenci i l'esgarip a La salvatge, d'Isabel-Clara Simó. Catalonia, 2022, 31, 10.4000/catalonia.3614 . hal-04177776

HAL Id: hal-04177776

<https://hal.science/hal-04177776>

Submitted on 25 Aug 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Catalonia

31 | Deuxième semestre 2022

La projection de la Catalogne et des pays de langue catalane à l'étranger (XXe-XXIe siècles) : diplomatie, paradiplomatie et réseaux

Entre el silenci i l'esgarip a *La salvatge*, d'Isabel-Clara Simó

La salvatge by Isabel-Clara Simó: *between silence and howling*

Maria Sevilla Paris



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/catalonia/3614>

DOI : [10.4000/catalonia.3614](https://doi.org/10.4000/catalonia.3614)

ISSN : 1760-6659

Éditeur

Sorbonne Université - Laboratoire CRIMIC (EA 2561)

Référence électronique

Maria Sevilla Paris, «Entre el silenci i l'esgarip a *La salvatge*, d'Isabel-Clara Simó», *Catalonia* [En línia], 31 | Deuxième semestre 2022, Publicat el 15 décembre 2022, Consultat el 12 août 2023. URL: <http://journals.openedition.org/catalonia/3614> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/catalonia.3614>

Ce document a été généré automatiquement le 12 août 2023.



Creative Commons - Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International - CC BY-NC-ND 4.0
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Entre el silenci i l'esgarip a *La salvatge*, d'Isabel-Clara Simó

La salvatge by Isabel-Clara Simó: *between silence and howling*

Maria Sevilla Paris

- 1 Isabel-Clara Simó és una de les autores del segle xx català amb un llegat més prolífic i heterogeni. Certament, va treballar multitud de gèneres, inclòs el periodisme, i en ocasions se la va associar amb la literatura de consum —davant de la qual cosa, de fet, ella mateixa s'enorgullia, assegurant que ja li agradaria formar part d'aquesta mena de literatura: «si [pogués] contribuir d'alguna manera a normalitzar la literatura catalana, estaria encantada¹».
- 2 Això va dir-ho en una entrevista que va fer-li Miquel Alberola a *El Temps* l'any 1994 a propòsit, justament, de la publicació de *La salvatge. Elegia de Dolores Mendoza*. En aquell moment, moltes de les ressenyes que van aparèixer de la novel·la se centraren en la relació del text amb el mite de Pigmalión. Pere Gimferrer, per exemple, a la revista *Catalan Writting*, va dir que la novel·la tracta d'una noia americana de 14 anys, la Dorothy/Dolores, que:

is taken under the wing of a wealthy, divorced Freemason in his sixties. He tries to shape her in his own image in a dubious process that is a sarcastic version of the Pygmalion myth (and consequently of both George Bernard Shaw's *Pygmalion* and its musical version, *My Fair Lady*, as well) that eventually culminates in sexual abuse, violence and liberation through crime².
- 3 Així mateix, a la revista *Serra d'Or*, el crític Isidor Cònsul va dir —en una ressenya, però, no gaire positiva— que a *La salvatge*, Simó hi recrea «una de les possibles metamorfosis del mite»; un mite que:

és un dels més suggestius de l'univers literari. L'escultor xipriota, misogin desencisat, va esculpir l'estàtua d'una dona d'ivori amb tota la perfecció possible i demanà als déus que li'n fos concedida una d'igual. Tota entenedrida, la deessa Venus va escoltar-lo i dotà de vida l'ivori perquè Pigmalión s'hi pogués casar³.
- 4 Efectivament, la novel·la beu d'aquest mite, i ho fa des d'una perspectiva de gènere segons la qual podem entendre Pigmalión com a símbol de l'home que modela la seva

dona conforme a les seves pròpies regles, normes i ideals. L'autora de la novel·la, però, ja va advertir a l'entrevista amb Alberola que, malgrat que «el mite [fos prou] atractiu com perquè cridés l'atenció dels periodistes», la novel·la va una mica més enllà. Tal com Simó va explicar en aquesta mateixa entrevista:

L'argument [de *La salvatge*] no és massa complicat: una noieta molt joveneta que arriba dels Estats Units, del lumpen més sinistre, que ve fugint d'una història i es refugia a casa d'un desconegut, que és un home ric de Barcelona i que se l'afilla. A partir d'aquí, a aquest home se li desperta un amor patològic i malaltís per la nena, però no li ho confessa mai, i vol fer-ne —aquesta és la referència a Pigmalíó— una criatura perfecta, culta i guapa. El problema és que la vigila molt. Aquest home era un antic maçó i la noieta és filla d'un maçó, que és el vincle que explica l'acolliment. Ell l'espia de nit, entra a l'habitació i la mira dormir, i algunes vegades es masturba veient-la dormir. I finalment, hi ha un tercer personatge, molt important, que és la minyona. La minyona és l'equilibri entre aquella relació estranya, però aquesta dona mor i aleshores es desencadena una història de violència. I al final potser sí que és [la Dorothy/Dolores] una dona forta, però només al final⁴.

Estructura i argument

- 5 En el present article veurem de quina manera Joaquim Simon, el particular Pigmalíó de la novel·la, prova de modelar o domesticar la Dorothy/Dolores, i veurem de quina manera ella, per la seva banda, resisteix els tals intents de domesticació, però abans valdrà la pena de fer un repàs a l'argument de *La salvatge*. Per explicar-lo, ens serà útil partir de l'estructura de la novel·la en termes paratextuals —una estructura plena de simbolisme i força complexa, que està organitzada en 4 parts; 4 parts que estan dividides en 11 capítols, i 11 capítols que, al seu torn, estan dividits en 33 subcapítols (ja que cada capítol està compost de 3 parts o subcapítols). Cal dir que les referències paratextuals que trobem als epígrafs de cadascuna d'aquestes parts fan al·lusió al món de la francmaçoneria —un món que en aquell moment interessava molt a Isabel-Clara Simó perquè, com explica a l'entrevista suara citada, estava estudiant la lingüística de símbols de la maçoneria arran de la tesi sobre la simbologia dels templers que llavors estava preparant⁵.
- 6 Podríem discutir si la presència del món de la francmaçoneria a *La salvatge* és pertinent o si, com afirma Isidor Cònsul a la ressenya que ja he esmentat, és una mostra més de l'«excés de sinuositats» del llibre; una de les moltes «flors de plàstic que hi són gratuïtes i fan perdre les bones possibilitats de la novel·la per manca de concentració i risc»⁶. La veritat és que la presència de la maçoneria a la novel·la, en un sentit argumental, no té cap altre motiu que el de justificar, tal com veurem a continuació, el deute que té Jack Thurber amb el pare de «la salvatge», la Dorothy Gardner, i alhora la relació de fidelitat que té el mateix Thurber amb Joaquim Simon. Per tant, pel que fa a l'argument el vincle de la novel·la amb la francmaçoneria potser sí que és un pèl gratuït, però metafòricament la relació que té aquest món amb els símbols i les al·legories pròpies del camp de la construcció, l'arquitectura i l'art de tallar pedra és una bona excusa per dotar, com ja he dit, l'estructura de la novel·la de tot de referències pròpies de la francmaçoneria.
- 7 Comencem amb les 4 parts del llibre, que porten per títol el nom de 4 colors: «Blau», «Roig», «Negre» i «Blanc». En termes de simbolisme, almenys 3 d'aquests colors (el blau, el vermell i el blanc) estarien relacionats amb la maçoneria, sent-ne els seus 3 colors originals —colors, d'altra banda, que poden relacionar-se amb les banderes

sorgides dels processos revolucionaris i d'independència de les darreres dècades del segle XVIII. A la primera part, de color blau i amb un únic capítol, anomenat «God», hi trobem 3 subcapítols en què es produeix la creació, el naixement del personatge de «la salvatge», la Dorothy Gardner.

- 8 De fet, no és un naixement, sinó un re-naixement: la Dorothy, amb només 14 anys, ha hagut de fugir dels Estats Units, aparentment amenaçada pels mateixos homes que han mort el seu pare, en Michael Gardner. Amb l'ajuda d'en Jack Thurber, que pertanyia a la mateixa lògia que el pare de la Dorothy i que, a més, li devia un favor (després sabrem que en Thurber havia abusat sexualment de la Dorothy, i que l'expiació d'aquesta culpa és el deute pendent), la Dorothy aconsegueix un passaport fals a nom de Dolores Mendoza, fuig del país i arriba a Barcelona, on l'acull en Joaquim Simon (que també va pertànyer a la lògia en qüestió, i que va conèixer en Jack Thurber a Los Angeles) i la seva minyona, la Victòria. Tot plegat és un re-naixement per a la Dorothy, ara Dolores, no només perquè aconsegueix fugir de la mort, sinó també perquè la fugida passa per un canvi d'identitat: de Dorothy passa a dir-se Dolores, nom que, a més, diu que no li agrada: «Quin nom tan estrany, aquell! *Pains!*, una mena de nom que t'emplena la boca de sofriments»⁷.
- 9 Així doncs la Dorothy, ara Dolores, és acollida per en Joaquim Simon i per la Victòria. De fet, en Joaquim se l'afilla legalment, i és així com comença la relació, que com anirem veient està regida per un procés ascendent d'interdependència afectiva que es traduirà en una veritable escalada de violència. En aquest sentit, els elements paratextuals que estructuren la novel·la són molt esclaridors. El subcapítol número 3, encara al primer capítol i a la primera part, ja du per nom «Primer esglaó». Els esglaons (cadascun tindrà 2 subesglaons menys el setè, al punt central, que en tindrà 4) aniran de l'1 al 7, i portaran per nom set elements que podem vincular, com deia, amb el món de la maçoneria però, també, amb el de l'arquitectura i la construcció. Aquests set elements són els següents: regle, mallet, cisell, escaire, nivell, plomada i compàs, tots set elements propis de la construcció i, alhora, símbols —sobretot el compàs i l'escaire— de la francmaçoneria.
- 10 Aquest vincle amb els maçons vindrà reblat pel nom de cada capítol: a banda de «God», que és el primer, el segon i el tercer seran «Jakin» i «Boaz», que és el nom de les dues columnes d'entrada al Temple de Salomó; l'últim capítol es dirà «Hiram», en referència a Hiram Abif, que hauria construït el temple, i la resta de capítols duran per nom les paraules que conformen la següent frase: «Visita interiora terrae rectificando invenies occultum lapidem». Es tracta del que és conegut com a anagrama VITRIOL, que es fa servir a les cerimònies d'iniciació maçònica i que podria traduir-se de la següent manera: «Explora els interiors de la terra i, rectificat, trobaràs la pedra oculta».
- 11 Certament, i segons com, *La salvatge* pot llegir-se en termes de novel·la iniciàtica en la mesura que la seva protagonista entra al món de l'edat adulta, literalment, pel boc gros. No crec, però, que les referències maçòniques siguin rellevants més enllà d'això. El que sí que em sembla interessant és que ens fixem en la manera com el paratext fa evident un moviment que, d'entrada, serà ascendent —i que es farà visible en la pujada dels set esglaons— i que es vehicularà mitjançant un imaginari que ens porta a la idea de l'escultor, del temple, de l'arquitecte. Així doncs, a la segona part del llibre, la de color vermell, aquesta ascensió o entrada al temple funciona com una metàfora del procés de construcció de la Dolores Mendoza —un procés de construcció que, en darrer terme, serà un procés de domesticació de la protagonista per part d'en Joaquim, que ja des del

primer moment li dirà: «Fica't una cosa al cap. Només una. Has de seguir les meves regles. I les meves regles són que et vull maca, et vull culta i et vull forta. I recta com un fus»⁸.

- 12 Per tant, entre els subcapítols 4 i 7, a la segona part del llibre, tindrem el procés inicial de formació de la Dolores, durant el qual la noia aprendrà la llengua del seu mentor, començarà a adquirir hàbits d'estudi i s'anirà acostumant a la mena de vida —acomodadíssima, però estricta en termes d'obediència— d'en Joaquim. Aquest procés inicial culmina en una escena desconcertantment sensual que té lloc a la platja de Blanes: sota la pluja, Dolores comença a córrer per la sorra, i és just en aquest moment que Joaquim deixa de veure-la com una nena i comença a veure-la com una igual. D'acord amb l'inici del subcapítol 7 del llibre:

D'ençà del dia que la Dolores i en Quim havien anat a la platja, i d'ençà que la pluja xopà el cos de la noia mentre ell la veia des del finestral del restaurant, les relacions dels dos van canviar. Ara s'havien fet amics. Joaquim li havia dit que ell era com un pare que un dia, per atzar, veu la seva filla, que encara li sembla una nena, sortir despullada de la dutxa, i aleshores accepta, com una evidència que ni els sentits ni la raó no poden menystenir, que ara és una dona, i comença a parlar-li diferent, i a respectar-la i a tractar-la com una igual. I que ell l'havia vista, aquella imatge trèmula de pluja, i havia admès que havia arribat l'hora de canviar la disciplina de la paraula rude per la madura contenció de la conversa. Al final d'aquest parlament, li havia preguntat si volia que fossin amics⁹.

- 13 Aquí la Dolores només té 15 anys, i tot plegat no deixa de ser pertorbador: un auguri de la deriva eroticosexual que, mica en mica, la història va prenent a partir d'aquest moment. En relació amb això, és rellevant la presència d'una sèrie de personatges masculins que es van relacionant amb la Dolores: en Ramon, en Serafí Renom i en Jacint Escrivà. Tots tres construeixen subtrames que van intercalant-se tot al llarg de la segona part del llibre, la de l'ascens, i que van afegint tensió sexual a la trama principal, que és la de la relació entre la Dolores i en Joaquim.
- 14 Potser la primera expressió explícita d'aquesta tensió sexual creixent ens la donarà l'escena de la pallissa que en Joaquim propina a la Dolores quan, després d'anar al ginecòleg per una vulvitis, en Joaquim s'assabenta —perquè li diu el ginecòleg— que la Dolores no és verge —recordem que Jack Thurber, antic amic de Joaquim, l'havia violat. El procés ascendent d'interdependència i d'abús està en marxa, i es va agreujant a mesura que, estructuralment, anem pujant els esglaons d'aquest temple construït sobre el cos cada cop més vigilat i sobre la identitat cada cop més manllevada de la Dolores. Tot plegat ens condueix indefectiblement al subcapítol número 17, al llindar entre la segona part i la tercera, i al punt més alt de l'ascens, al setè esglaó. Aquest capítol, a més, és el primer que, a l'epígraf, incorpora un parèntesi explicatiu després d'indicar el nivell de l'esglaó. Diu: «El setè esglaó (replà)», i a partir d'aquí, tots els capítols portaran, entre parèntesis, la indicació del descens: «El setè esglaó (baixant)», «El sisè esglaó (baixant)», etc.
- 15 Què és, llavors, el que passa al replà, just abans de baixar? Doncs que mor sobtadament la minyona, la Victòria —d'una manera, per cert, bastant dura pel poc respecte amb què se'ns narra l'escena. Certament, i com ja va explicar la mateixa Simó¹⁰, la minyona és un personatge important perquè garanteix, a la segona part del llibre, l'equilibri entre la Dolores i en Joaquim. Ja a la tercera part, però, que és la de color negre i la del descens, la relació es desestabilitza totalment, i això desencadena una sèrie d'escenes cada vegada més inversemblants si tenim en compte el registre més aviat costumista de la

segona part del llibre. És així com es produeix el primer segrest de la Dolores, quan ja té divuit anys, i com a càstig per haver tingut relacions sexuals amb en Serafí —càstig que inclou la mort del Vulgar, el gos que el mateix Joaquim li havia regalat a la segona part del llibre.

- 16 Després d'aquesta escena hi ha una treva aparent, que es trenca a partir del subcapítol 26, al tercer esglaó de baixada, quan el Joaquim posa càmeres ocultes a un pis del carrer Aribau per comprovar que, efectivament, la Dolores té relacions sexuals amb en Serafí Renom. Al subcapítol 28 trobarem el segon segrest de la Dolores, i la primera vegada que Joaquim la seda. Aquest cop, la Dolores no aconseguirà escapar fins unes setmanes més tard. Joaquim, però, la intercepta a l'aeroport, a punt d'agafar un avió cap a Nova York, i és aleshores, de tornada, quan es produeix l'escena de la mutilació —és a dir: quan en Joaquim sotmet la Dolores a una operació, que fa ell mateix, per posar-li les dents de tauró. Sigui com sigui, i finalment, la Dolores aconsegueix fugir i agafar, ara sí, un avió cap als Estats Units.
- 17 Com veiem, el punt més àlgid d'aquesta escalada de violència no és la mort de la Victòria, sinó l'escena de la mutilació. L'estructura del llibre, però, no és ascendent fins al final, sinó que és circular (set capítols de pujada, replà, i set capítols de baixada), i això és així perquè el que l'estructura ens descriu no és tant aquesta escalada de violència, sinó el procés de construcció i de desconstrucció de la Dolores —que, de fet, és el procés de domesticació i de retorn a la salvatge de la Dorothy.

Salvatgia

- 18 En relació, ara sí, amb els conceptes de *salvatgia* i de *domesticació* a la novel·la, cal comparar d'entrada les descripcions que se'ns dona de la Dorothy/Dolores al principi i al final del llibre. Així doncs, i tal com la Victòria la veu des de l'espill de la porta tot just a l'inici de la trama:

Duia una faldilla llarga, fins als turmells, de tela basta i rebregada, plena de taques, i una jaqueta de mariner esquifida, sense botons. La noia subjectava la jaqueta amb les mans, com si s'estigués abraçant ella mateixa. Al cap, un mocador negre, o quasi negre, nugat al clatell, tapant-l'hi fins a les celles. I als peus, unes bambes que devien haver jugat molts partits o caminat moltes llegües.

La cara era pàl·lida i coberta de pigues. Bruta, també. Com la lluna reflectida en un bassal de fang.

Una gitana, segur. Malgrat les pigues, i els ulls blaus espantats, i les pestanyes quasi transparents de tant rosses. Una gitana. I per tant, enredaire, i per tant, pidolaire. I no havia de fer res a la porta d'una casa de senyors¹¹.

- 19 D'altra banda, i ja al final del llibre (al subcapítol 31), quan està marxant del dentista que li ha arreglat la boca, sorprenentment, amb una sola intervenció:

Ha costat una bona estona fer-se entendre, perquè la *Dolores*, amb els llavis tan ferits, no parla bé, però ha aconseguit tot el que vol: que la deixin marxar, que li acceptin l'anell que porta al dit, «un brillant molt bo, li ho asseguro», per la visita, i, fins i tot, que el dentista li doni una jaqueta blanca de metge, la que guarda de recanvi a l'armari de la consulta, per tapar-se aquella brusa tan tacada, i, com que va descalça d'un peu encara, també aconsegueix que la infermera li cedeixi les sabatilles blanques, perquè té sabates de carrer en el mateix armari on hi ha la jaqueta de metge.

Els diners els té encara cosits a doblec dels pantalons. Va a l'aeroport i ara sí que té sort: hi ha un avió que surt en uns minuts i sí, hi ha plaça. Gairebé s'ho gasta tot: és

un passatge car.

La jaqueta del dentista li va gran i les sabatilles de la infermera li van petites. Sembla una gitana disfressada, tan esperrucada i amb els morros inflats i rojos, on va aplicant aquell xarop benèfic. Se'n va així, com va arribar: feta una llàstima. Només s'ha emportat una cosa, una de sola: la medalleta, penjada al coll, de la Victòria. El seu cos, desert de béns, ha rebotat a banda i banda de l'Atlàntic, com una pilota que rebota en la paret¹².

20 En un clar moviment de retorn a la bestialitat, la Dorothy, després d'haver estat Dolores durant 4 anys aproximadament, torna a ser la Dorothy, és a dir, torna a ser una *salvatge*: com podem veure, en totes dues ocasions la noia va bruta i despentinada, però potser el tret més característic d'aquest retorn té a veure amb la vestimenta, ja que en els dos casos la Dorothy porta roba que no és seva, i que a més podem vincular amb la roba pròpia d'algunes professions —cosa que, tal com anirem veient, cal llegir en termes de desposseïment. En el primer dels casos, se'ns diu que porta una «jaqueta de mariner esquifida, sense botons», i en el segon la desposseïció és encara més pronunciada, ja que porta la jaqueta del dentista —que li va gran— i les sabatilles de la infermera —que li van petites.

21 Aquest fet no és anecdòtic en absolut, sinó que forma part d'una sèrie d'elements que, al llarg de la novel·la, ens permeten construir un concepte de *salvatgia* directament relacionat amb el concepte d'*exili*: fixem-nos que tant a l'inici com al final se'ns compara la Dorothy amb una gitana; és a dir, amb un membre d'una comunitat minoritària i minoritzada que, a més, pertany a un poble sense terra, desposseït en termes de territori. A banda de la referència al poble gitano, i si del que parlem és d'una desposseïció territorial, la Dorothy pot ser considerada una apàtrida, i és que tot i que en fugir dels Estats Units sigui acollida —i afillada— per un català, la relació amb aquesta persona, en Joaquim, la desposseïrà d'aquesta identitat. En aquest sentit, i ja al subcapítol 25, se'ns diu que la Dolores:

Fa esforços per recordar el Moon, que s'allunya d'ella, com si li haguessin canviat la natura i hagués nascut el dia que va picar a la porta de Joaquim Simon [...] sent un pànic dur i lliscós, com un escarabat negre, que li fa engrandir els ulls i panteixar quan nota que està perdent el seu passat, i quan nota que està acomodant-se de mica en mica al captiveri de pertànyer a una altra persona¹³.

22 Aturem-nos un moment en el nom del lloc on la Dorothy vivia als Estats Units: el Moon (o Colorado Moon), barri suburbial que pertany a la ciutat de Flagstow, a Arizona. Cal entendre que aquests noms són inventats: a Arizona el que existeix és la ciutat de Flagstaff. Flagstow, en canvi, és un nom absolutament generalista, i quan se'ns diu que la Dorothy pertany al Moon se'ns està dient, literalment, que la Dorothy vivia a la lluna. A tot això s'hi suma el fet que, a l'últim subcapítol, el número 33, la Dorothy recupera la identitat, però ho fa justament quan ja és a l'avió, i quan l'avió ja s'ha enlairat. Podem dir, llavors, que la Dorothy torna a ser ella mateixa en espai aeri internacional —és a dir, en terra de ningú. Vegem-ho:

L'avió ja s'ha enlairat i les rodes s'amaguen a sota la panxa. Com una fletxa, com un dit gegant que s'escapés al cel, fendint els núvols cap amunt. La Dolores pensa: «Sí que era car el preu que m'ha tocat pagar!». I diu, gairebé en veu alta:
—Apa, Dorothy! Çaça la rata!¹⁴

23 Així doncs, la Dorothy acaba pagant el preu de l'abandó, acaba preferint-lo a restar sota l'ombra de desposseïment imposat de Joaquim. La Dorothy és una *apàtrida*, i em sembla que aquest terme és prou esclaridor del que m'agradaria explicar a continuació. I és que no és casual que «la salvatge» sigui una dona i que el seu formador, en Joaquim, sigui

un home —un home, però, que irònicament du per llinatge un cognom pràcticament idèntic al de la seva creadora (Isabel-Clara Simó i Joaquim Simon), la qual cosa cal entendre, crec, com una picada d'ullet metaficcional al mite de Pigmalión. En tot cas, i per mor d'aquesta divisió sexual dels rols de dominació a la novel·la, valdrà la pena d'incloure la perspectiva de gènere en la meva anàlisi, i ho faré apel·lant una altra escriptora feminista catalana contemporània a Isabel-Clara Simó: Maria-Mercè Marçal.

- 24 Marçal va escriure força assajos sobre feminisme literari, que van ser aplegats de manera pòstuma l'any 2004 al llibre *Sota el signe del drac*, reeditat recentment.¹⁵ El seu article «Meditacions sobre la fúria», inclòs en aquest volum, em sembla que ens pot donar molta llum sobre els conceptes de *salvatgia* i de *domesticació* que apareixen, amb un evident dimorfisme sexual, a *La salvatge* d'Isabel-Clara Simó. Segons Maria-Mercè Marçal:

el patriarcat ha negat la força creadora del principi femení, [...] la genealogia de la Cultura [...] és una genealogia masculina, dins de la qual algunes dones hi han estat «cooptades», «adoptades», «legitimades», sempre d'una en una, sense aparent relació entre unes i altres, i sempre en el nom del Pare. No hi ha genealogia femenina, en la cultura, com no hi ha genealogia femenina en les famílies. Dit d'una altra manera: si entenem la història com aquell relat que se'ns ha transmès per tal de donar sentit al passat i que ens ha permès identificar-nos com a éssers pertanyents a una col·lectivitat i a una cultura, haurem de convenir que, en la versió canònica, tant el protagonisme com el punt de vista narratiu corresponen exclusivament al sexe masculí, tot i que sovint el narrador es disfressa darrere l'omnisciència i la pretesa objectivitat que permet la gratificant perspectiva de Déu¹⁶.

- 25 Per a Maria-Mercè Marçal, el patriarcat hauria negat la força creadora del principi femení; un principi, per tant, necessàriament relegat a l'exili representacional que Marçal, seguint la traça d'altres pensadores com ara Luce Irigaray o Ana Iriarte, relaciona amb les figures femenines mítiques més irades, enfurismades i salvatgines: les erínies. Tornant a l'article de Marçal:

mentre les Muses, de bella i gràcil aparença, tenien com a missió recordar totes les gestes i proeses dignes de lloança dels herois [...] i, a través del seu cant, fer oblidar les penes i la tristesa, les Erínies, en canvi, com gosses àvides de sang, rastrejaven la memòria dels crims antics, i perseguïen els culpables sense respir ni treva [...] la seva aparença era terrorífica: totes vestides de negre, boca de vampir¹⁷, amb serps trenades a la cabellera, fuets i torxes a les mans, feien grans salts per caure i aixafar amb tot el seu pes les seves víctimes. L'obra literària on aquests personatges tenen un protagonisme central és en una de les tragèdies d'Èsquil, la darrera part de la trilogia de l'*Orestíada*, en què persegueixen implacablement Orestes pel crim d'haver assassinat la seva mare. Orestes és protegit i defensat per Apol·lo, jutjat a Atenes i finalment perdonat, a causa del vot d'una deessa —Atenea, que trenca l'empat dels jutges. L'argumentació d'aquest judici per part dels defensors d'Orestes és antològica en el sentit de fer ben explícites les bases ideològiques i els fonaments del patriarcat. I és significatiu que sigui una dona, Atenea, la deessa més tard patrona de la filosofia, que rebli el clau. Però Atenea, si ho recordem, és una dona sense mare: nascuda del cap de Zeus completament vestida i armada. El cercle es clou: una dona sense mare [tot això ho diu Marçal] decideix el perdó de l'assassí de la mare. Les Erínies, així, són domesticades, i és possible la pau a la ciutat¹⁸.

- 26 Davant de tot això, Maria-Mercè Marçal deia que «una fúria com aquesta» —és a dir sense mare i sense genealogia— «és incapaç de parlar», en el sentit que és incapaç de ser domesticada en termes representacionals, i en el sentit que és incapaç d'adoptar el

llenguatge hegemònic, que és el llenguatge dels homes, en detriment de la força creadora del principi femení. Marçal, doncs, deia que:

una fúria com aquesta és incapaç de parlar; només té dos camins: el silenci o el so inarticulat, l'esgarip, el xiscl. Un llenguatge bàrbar i inintel·ligible com aquell cant a-líric que els antics grecs atribuïen a les Fúries, que ells anomenaven Erínies, antagonistes i enemigues d'Apol·lo, el déu portador de la lira»¹⁹.

- 27 Per a Marçal, amb tot, la força creadora de les dones —i la força creadora de l'art en general— té a veure amb l'exili, amb el desposseïment, perquè fa falta fugir dels llocs comuns, del desgast del llenguatge i de les mirades hegemòniques per ser capaç de trobar una forma d'expressió nova. La fúria o la *salvatgia*, per tant, és un concepte ambivalent perquè allibera al mateix temps que desposseeix, i tant aquesta fúria com aquesta ambivalència les trobem, també, en els personatges femenins de *La salvatge*.
- 28 En primer lloc, i en el cas de la Dorothy/Dolores, a banda de les mostres de desposseïment que ja he comentat abans i en relació amb aquestes figures excessives i abjectes que són les fúries, és molt rellevant que en més d'una ocasió en Joaquim la titlli de boja —o, fins i tot, d'histèrica. Ja sabem que la bogeria i, més específicament, l'histerisme ha estat una forma de control biopolític al llarg de la història no només per negar la força creadora del principi femení sinó també per reprimir, medicalitzar i fins i tot criminalitzar tot d'experiències i de demandes polítiques de les dones. En aquest sentit, és molt rellevant que quan Jacint Escrivà, el fill del ginecòleg, vol assabentar-se del que li està passant a la Dolores al subcapítol 28 (quan se la troba tancada dins de casa després que la mateixa Dolores li hagi explicat tota la veritat sobre en Joaquim), Jacint no acaba de donar crèdit al que li explica la noia i, en canvi, s'acaba creient la versió de l'home, d'en Joaquim, que patologitza l'experiència de la Dolores:

Quan en Quim va arribar, el va veure [a en Jacint] allà picant al timbre i tustant amb els punys. Tot pujant l'escala sentia la conversa: No puc, no puc obrir! Però dona, només has de girar la clau. [Fixem-nos com l'home, Jacint, ja desacredita la dona des de la impotència: «Però dona, només has de girar la clau»] No puc, no puc. *Dolores*, per favor. Ves-te'n, ves-te'n o vindrà ell, i t'atraparà...

En Quim va pujar l'escala tranquil·lament i va posar el braç al voltant de les espatlles d'en Jacint [fixem-nos en aquesta mostra de complicitat dels homes] i va dir, amb una tristesa que potser no era fingida, o, almenys, no ho semblava gens:

—M'alegro que estiguis aquí, Jacint. Estic preocupadíssim. Sembla que la *Dolores* ha perdut el seny. Espera, ara obro. He hagut de tancar, perquè havia de buscar un metge i per telèfon no en trobava cap. No m'han sabut enviar cap psiquiatre els d'urgències. No sabia què fer. He tancat perquè temia que la *Dolores* fes cap barbaritat. Si em poguessis ajudar, si ens poguessis ajudar, ai, Jacint, t'ho agrairia sempre²⁰...

- 29 L'abús de poder d'en Joaquim, doncs, també passa per formes de control biopolític que es fan visibles, com els estigmes, en el cos apassionat de la Dolores. Això ho podem veure, sobretot, al subcapítol 31: seguint la tècnica del *collage* (tècnica que, de fet, també es fa servir al subcapítol 16, en què trobem tot un trencadís de versos de diferents poetes, com ara J. V. Foix, Gabriel Ferrater, Joan Vinyoli, Papasseit o Vicent Andrés Estellés), al començament del subcapítol 31 hi llegim:

Ab ulls plorant e cara de terror, cabells rompent ab grans udolaments, la *Dolores* corre pel carrer, oberta la porta amb la seva pròpia clau, la còpia que tan enginyosament havia fet fer i que encara era a la bossa, oblidada per en Quim, que no hi ha pensat perquè els seus pensaments s'han desviat, perquè el seu cervell tot és una polpa dolorosa i lacerada, com els llavis, com les dents de la *Dolores*. *Braços oberts és eixida a carrera, plorant sos ulls*, boja de dolor, buscant alleujament allà on sigui, allà on hi

hagi qui pugui calmar aquell flagell, aquell turment, aquella brasa encesa, aquell martiri, aquells cops de martell a les genives i a la boca tota²¹.

- 30 Com podem veure, es tracta d'un fragment especialment poètic, amb presència de recursos propis del vers, com ara les rimes internes, l'anàfora i l'hipèrbaton, en el qual s'hi intercalen tres versos decasíl·labs que ràpidament podem identificar amb Ausiàs March —i amb un poema, a més, que és molt significatiu de la idea de mal i de follia d'amor tan característica del poeta. Els versos pertanyen, de fet, al conegut poema que comença:

¿Quins tan segurs consells vas encerquant,
Cor malastruch, enfastijat de viure?
Amich de plor e desamich de riure²²

- 31 Certament, en aquest punt de la novel·la la Dolores i en Joaquim ja són, literalment, amics de plor i desamics de riure, i ho són en una relació clarament marcada per les dinàmiques de poder pròpies de l'heteropatriarcat. L'altre personatge femení de la novel·la, la Victòria, també tindrà una història marcada inevitablement per aquestes dinàmiques: molt abans de l'inici del temps de la trama, el seu marit mor, i ella es queda sola amb un fill de set anys, l'Octavi. De fet, quan el marit mor, la Victòria està embarassada d'un segon fill, però es veu obligada a avortar —i l'avortament se'l fa ella mateixa amb una agulla de fer mitja— perquè tota sola no pot fer-se càrrec de dos nens. Finalment l'Octavi, amb disset anys, també mor, de manera que sola i deseparada decideix acabar a les mans d'un altre home, en Joaquim, en qualitat de minyona. La Victòria, doncs, és un bon exemple de domesticació, però tot i així la seva història és antològica de l'exili simbòlic i representacional de les dones: no només pel que li passa a la vida, sinó també —i sobretot— per com ho explica.
- 32 I és que, si ens hi fixem, el relat de la Victòria és un relat literalment fragmentat; literalment fet de bocins, de silencis històrics, ja que no se'ns explica de manera lineal, clara i ordenada a la novel·la, sinó que va apareixent de manera sobtada, brusca. De manera gairebé inadequada, poc pertinent: la mort del seu fill Octavi, per exemple, se'ns explica com si res, mentre la Victòria i la Dolores esperen que soni el forn abans de berenar²³. Així mateix, després d'un sopar que fan junts la Dolores i en Joan Carnisser, amic d'en Joaquim, se'ns diu que la Victòria «seu esbufegant i comença a parlar com si ho hagués estat fent tota l'estona»²⁴ i, tot d'una, sense que tregui cap a res, explica una sèrie d'anècdotes romàntiques que tenien ella i el seu difunt marit. Finalment, la història de l'avortament l'explica a la Dolores, també com si res, a l'autobús, just després d'una visita al ginecòleg²⁵. Tot plegat posa en evidència la falta d'espais simbòlics, de terrenys fèrtils per a la intel·ligibilitat de les experiències femenines —que es veuen, llavors, inevitablement relegades als marges del discurs.
- 33 Això, de nou, va explicar-ho molt bé Maria-Mercè Marçal en els seus assajos, però també és un dels motius centrals d'una altra gran escriptora coetània a Marçal i a Simó: Montserrat Roig, que va construir bona part del seu corpus narratiu a partir de personatges femenins que funcionaven precisament com a receptacle de totes aquestes veus oblidades i fragmentades. Tal com Roig explicava a l'inici de l'assaig «Digues que m'estimes encara que sigui mentida»:

Hi ha milers de narracions que cada dia desapareixen —com aquestes fulles que moren a l'estiu sense esperar la tardor—, milers d'històries que es contenen de manera una mica exagerada perquè, si no s'exageren, no resulten creïbles. Però mai no arribaran a les universitats ni als llibres de text. Les persones continuen narrant,

encara que sigui explicant a la veïna el telefilm que cada dia veuen a la televisió. Si no contemplant la vida com a representació, no ho resistirien²⁶.

- 34 Efectivament, cal contemplar la vida, la realitat, com a representació per tal de resistir-la. Els éssers humans, per tant, i tal com explica la investigadora Meri Torras a propòsit de Montserrat Roig²⁷, no som éssers ni racionals ni irracionals, sinó que som éssers *narracionals*, en la mesura que necessitem narrar la realitat per tal de dotar-la de sentit. Ara bé, i tal com explicava Marçal, quan els poders i els ordres hegemònics releguen certes experiències al marge del discurs, aquesta necessitat *narracional* es desestructura en forma o bé de silenci o bé de xiscler, de so furient i inarticulat —i és en aquest sentit que considero que, malgrat la domesticitat aparent de la Victòria, la seva resiliència a l'hora de narrar, malgrat tot, la seva història, la converteix també en una mena de salvatge (si més no, en termes representacionals).
- 35 A continuació veurem, també, la manera com l'ordre masculí s'imposa a *La salvatge*, però abans vull fer un petit excurs de tipus poètic per posar una sèrie d'exemples que il·lustren molt bé la idea de l'exili i de la desposseïció associada a la salvatgeia. Aquests exemples tenen a veure amb una imatge recurrent que es dona a la novel·la, i que està relacionada amb la roba: ja hem vist més amunt com la vestimenta és molt important en la caracterització de la Dorothy en tant que salvatge tant al principi com al final del llibre. Val la pena recordar, així mateix, una imatge que em sembla preciosa, al començament de la novel·la, en què se'ns diu que «La noia [la Dorothy] subjectava la jaqueta amb les mans, com si s'estigués abraçant ella mateixa²⁸».
- 36 Insisteixo en aquesta imatge perquè és molt bonica però també perquè diria que és representativa d'un recurs, que es dona tot al llarg de la novel·la, segons el qual alguns personatges es defineixen no tant pel que són, sinó per la roba que se'ls imposa —entenent aquí la *roba* en tant que *rol* social. Per exemple, quan en Joaquim explica com va aconseguir entrar de jove als Estats Units com a immigrant il·legal, se'ns diu que «es va quedar ajagut en un portal, sense color a les galtes, més de tres hores, com un manyoc de drap²⁹».
- 37 Una idea de manyoc de drap, de desposseïment, que tant ens apareix a la novel·la en forma de cura com en forma de violència —que són els dos extrems d'una mateixa cosa: la vulnerabilitat. Per exemple, just quan en Joaquim acaba de regalar el cadellet a la Dolores, se'ns diu:
- La Victòria s'enginya amb un drap, fent-ne un mugró, un biberó improvisat que reïx, i la Dolores se sent com si fos ella qui l'estigués alletant, premut el pit, xuclat el drap xop de llet calenta³⁰.
- 38 Alhora, però, quan la Dolores mata el gat dels veïns projectant-lo contra la barana de casa, la descripció que se'ns dona de la sòrdida escena és la següent. El gat «va quedar penjat a dues bandes, com una pellerina de cotó³¹».
- 39 El fet, amb tot, és que d'alguna manera la roba representa una mena d'estructura de l'individu que no fa sinó evidenciar la buidor inherent de l'individu —és l'evidència de l'absència; la traça visible de l'absent-present interior. En aquest sentit, i durant l'enterrament de la Victòria «la Dolores agafa la mà d'en Quim, que li penja com la mànega d'un abric al penja-robes³²».
- 40 I és que, efectivament, l'individu és una cosa tan escassa, tan mal·leable i efímera, que fins i tot semblaria que pesa menys que l'aire. Tal com podem llegir més endavant, la Dorothy «Passeja deixant que l'aire la subjecti, desmaiadament³³».

- 41 Aquesta citació ens permet relacionar, *avant la lettre*, totes aquestes imatges tan suggeridores amb teories sobre el subjecte com la que desenvolupa Judith Butler al seu llibre de 1997 *The Psychic Life of Power. Theories in Subjection*, segons la qual l'*esdevenir* subjecte és un procés que, paradoxalment, s'activa per dos mecanismes complementaris del poder: d'una banda en la mesura que s'és *subjecte* de certes pràctiques i, de l'altra, en la mesura que s'està *subjecte* a certs discursos:

How can it be that the subject, taken to be the condition for and instrument of agency, is at the same time the effect of subordination, understood as the deprivation of agency? If subordination is the condition of possibility for agency, how might agency be thought in opposition to the forces of subordination?

«The subject» is sometimes bandied about as if it were interchangeable with «the person» or «the individual». The genealogy of the subject as a critical category, however, suggests that the subject, rather than be identified strictly with the individual, ought to be designated as a linguistic category, a placeholder, a structure in formation. Individuals come to occupy the site of the subject (the subject simultaneously emerges as a «site»), and they enjoy intelligibility only to the extent that they are, as it were, first established in language. The subject is the linguistic occasion for the individual to achieve and reproduce intelligibility, the linguistic condition of its existence and agency. No individual becomes a subject without first becoming subjected or undergoing «subjectivation»³⁴.

- 42 Esdevenir subjecte és, per tant, *ser subjecte de* i *estar subjecte a*, i a la llum de tot això és prou bonica la imatge final, ja al subcapítol 32, quan en Joaquim es mira l'avió on va la Dolores des de terra, admetent ja la seva derrota, i se'ns diu que:

Ella ha guanyat. I l'ha deixat enrere, com un tovalló tacat de *rouge* després de fer-lo servir en un gran àpat. Inservible ja, llençat i abandonat, brut i arrugat³⁵.

- 43 Els discursos dels altres poden ser alienants: poden abocar-nos al caire de la inintel·ligibilitat i deixar-nos inservibles, bruts i arrugats. Paradoxalment, però, i defugint tota mena d'essencialismes, el propi cos i el seu despullament inherent no garanteixen el retrobament amb un mateix —probablement perquè la trobada amb un mateix també passa, inevitablement, per l'altre. És per això que els cossos nus i els llocs on paradigmàticament aquests cossos tenen lloc —això és: els banys, les dutxes, les banyeres— també són cossos i llocs potencialment amenaçadors, tal com podem veure en alguns passatges del llibre. Per exemple, al començament mateix de la novel·la, just quan la Dorothy es dutxa, se'ns diu que «Tot feia olor de nou, com el seu cos després de banyat en una banyera que li va semblar lasciva»³⁶.

- 44 És rellevant, també, la imatge que ja hem comentat més amunt del pare que un dia veu la filla sortint de la dutxa i, a partir d'aquell moment, comença a tractar-la com una igual. Així mateix, en Joaquim —que al llarg de la novel·la se'ns presenta com un subjecte atacat per una consciència cada cop més fonda del pas inevitable del temps— també pateix aquesta presència amenaçadora del propi cos, que es vehicula amb la imatge de banyeres sensuals però alhora intimidatòries. Per exemple:

En Quim és tancat al bany. S'acaba de banyar. Ara està embolicat en un barnús blau fosc i acaba de tallar-se les ungles dels peus, assegut a la vora de la banyera —una banyera rodona, de pedra fosca sensualment lliscadissa³⁷.

- 45 Tornant a la Dolores, i just després de tenir relacions sexuals per primer cop amb en Serafí:

Ella se sent estranya. Sent el seu propi cos aliè. Però riu les facècies del xicot. Sola, al bany, es palpa els pits, les cuixes, el sexe humit, sense acabar de creure que és ella mateixa³⁸.

- 46 Aquesta imatge de la desposseïció i de l'exili viscut des de la intimitat del propi cos és molt potent, i recorda força la vivència del cos malalt que, uns anys més tard, farà Maria-Mercè Marçal en el seu poemari pòstum *Raó del cos*, en el qual relata l'experiència de la malaltia. Una experiència de la malaltia que també descriu al seu dietari pòstum, publicat l'any 2014 amb el títol *El senyal de la pèrdua*, i en el qual hi podem llegir el següent:

Cos meu,
 esdevingut de sobte
 camp de mines.
 Amb impudícia i aséptica
 precisió,
 perforant amb raigs
 implacables
 la intimitat misteriosa i sagrada
 de les vísceres
 ets apamat, explorat
 mil·límetre a mil·límetre³⁹.

Domesticació

- 47 L'individu subjecte a anàlisi i a exploració, en l'obra que ens ocupa, serà paradigmàticament la Dorothy Gardner/ Dolores Mendoza. A continuació, doncs, analitzarem la manera com els personatges masculins *miren* «la salvatge» amb l'objectiu d'entendre els mecanismes amb què l'ordre masculí s'imposa a la novel·la. Al principi mateix del llibre, i com ja hem vist més amunt, destaca el fet que el primer cop d'ull que fem sobre «la salvatge» és a través de la mirada de la Victòria però, sobretot, a través d'un espiell. Recordem, doncs, la primera descripció que se'ns fa de la Dorothy:

Una gitana, segur. Malgrat les pigues, i els ulls blaus espantats, i les pestanyes quasi transparents de tant rosses. Una gitana. I per tant, enredaire, i per tant, pidolaire. I no havia de fer res a la porta d'una casa de senyors. Res més que gemegar i pidolar i demanar i molestar. Victòria, la minyona, mirant per l'espiell, havia decidit de no obrir la porta⁴⁰.

- 48 Certament, un espiell no és un instrument de mesura gaire impositiu, però sí que és un instrument força intimidatori. En tot cas, és rellevant que la primera descripció que tenim de la protagonista de la nostra història sigui a través d'un instrument determinat perquè, d'alguna manera, això serveix per avisar-nos que el que construeix i desconstrueix els subjectes no només són les pràctiques i els discursos en relació amb els quals *som* i *estem* subjectes, sinó també la mirada que els altres ens imposen: una mirada que, si és prou respectuosa, salvaguardarà les diferències essencials del subjecte —cosa que el preservarà en tant que subjecte—, però que si no ho és i imposa els seus propis límits, o certes expectatives heretades, pot arribar a cancel·lar els trets diferenciadors del subjecte, anul·lar-ne les particularitats i, en darrer terme, acabar objectualitzant-lo.
- 49 Això és, justament, el que ens explica el mite de Pigmalíon i el que, en bona mesura, en Joaquim Simon farà amb la Dolores, i la manera com en Joaquim imposa la seva mirada sobre la noia queda molt ben explicada en el següent fragment, també al principi del llibre, tot just quan la Dorothy acaba d'arribar a casa d'en Joaquim i la Victòria, i li donen una mica de menjar:

El menjar era tan bo, tan bo, tan bo! Fins que arribà a les galetes i les mossegà amb golafreria, la panxa plena, no alçà la vista. Va sentir un breu estremiment, perquè Joaquim, mirant-la, semblava un professor que examina una granota esquarterada al laboratori de biologia. La noia va sentir aleshores un temor diferent de totes els altres, un temor nou, un que creix de dins a fora, i fa bombolles al cervell, com si bullís, i que et deixa perdut en un passadís d'una casa perduda en un país perdut⁴¹.

- 50 Efectivament, Joaquim Simon examina, mesura amb la mirada la que serà la seva creació. Com ja he dit, en Joaquim fins i tot observa la Dolores quan dorm —i, per tant, quan el seu objecte d'estudi es troba en una situació d'indefensió absoluta, incapaç de tornar-li la mirada. En aquest sentit, és molt significativa una cosa que passa l'endemà mateix del primer dia que en Joaquim es masturba mentre veu dormir la Dolores. Ell i la Dolores dinen, i per postres la Victòria els treu unes rodanxes de kiwi amb sucre banyats amb vi de missa. La Dolores es mira les rodanxes i diu:

—Semblen ulls, oi, Quim? Ulls que em miren...

Joaquim mira aquells talls prims, gairebé fràgils, i no sap veure ulls. Veu un delicat contorn de puntetes negres, ovalat, envoltat de verd. El centre és blanc. Ell hi veu el forat de la vida. I pensa salvatgement en el plaer que ha sentit tot sol, mirant la noia adormida, i mossega la fruita amb avidesa⁴².

- 51 Tot seguit, quan la Dolores visita per primer cop el ginecòleg, trobem un altre clar exemple de violència escòpica —marcada, aquest cop, per un fort component de gènere:

A la consulta, hi havia el metge i la infermera, i quan la Dolores estava despullada i anava a estirar-se en aquell llit que té dos garfis, com dues forques, on encabir les cames, ha entrat un jove.

—És el meu fill— ha dit el metge, i li ha deixat mirar l'interior moradenc de la Dolores.

És un noi com ella, i l'ha examinada amb la seva femenina nuesa tot ell encongint de vergonya i la Dolores s'ha sentit morir, i hauria volgut tancar les cames. El pare ha encès un llum i li ha ensenyat al fill tots els seus secrets, com un insecte que no val res per si mateix⁴³.

- 52 Els homes miren i les dones són mirades: els homes miren, imposen el seu règim escòpic sobre la realitat i, tal com deia Maria-Mercè Marçal a «Meditacions sobre la fúria», després disfressen el seu discurs parcial i situat de neutralitat «darrere l'omnisciència i la pretesa objectivitat que permet la gratificant perspectiva de Déu⁴⁴». Val a dir, però, que els personatges masculins que trobem a *La salvatge* no sempre assumeixen els seus rols de gènere amb comoditat. En aquest mateix fragment, per exemple, podem veure com el fill del ginecòleg, en Jacint Escrivà —que després festejarà la Dolores—, d'entrada també se sent cohibit davant del cos nu i exposat de la noia. Així mateix, en Ramon, amic de la Dolores, protagonitza al principi del llibre una escena prou esclaridora. Després que la noia li demani si encara conserva un amulet que li havia regalat:

En Ramon va fer que sí amb el cap i es va sentir enrabiad de tornar-se a envermellir.

Foc a les galtes, galtes sense pèl quan un ja és un home. Pèl. Ser adult. Has de ser rude. Alt, fort i desvergonyat. I cobert de pèl. Són les lleis⁴⁵.

- 53 Com veiem, i semblantment a la consigna d'en Joaquim —recordem-la: «et vull maca, et vull culta i et vull forta. I recta com un fus⁴⁶»—, els homes també tenen unes lleis que han de seguir; unes lleis que a *La salvatge* venen clarament determinades per una heteronorma basada en la lògica de l'intercanvi —que és, de fet, la lògica del deute i la lògica, al capdavant, de la capitalització de la vida. Recordem, doncs, que la trama de la novel·la comença amb un deute doble: d'una banda el deute que té Jack Thurber amb el pare de la Dorothy, en Michael Gardner, no només en la mesura que tots dos pertanyen

a la mateixa lògia sinó, també, en la mesura que Thurber té una culpa pendent d'expiar en tant que violador de la Dorothy. Així mateix, el deure de fraternitat maçònica també uneix en Thurber i en Joaquim Simon, i enmig de tot aquest entramat de culpes i de deutes —si és que la culpa i el deute no eren la mateixa cosa— la Dorothy Gardner/Dolores Mendoza és, només, un bé de consum. Un bé violable, assetjable i mutilable que els homes s'intercanvien els uns als altres, fins i tot a escala transatlàntica, i en el seu joc constant d'espoli i de mercantilització de tots i cadascun dels aspectes de les nostres vides.

- 54 La domesticació de la Dorothy, llavors, també passaria per aquí: per un intent de capitalització, de modelització del cos vivent de la noia en tant que ens valoritzable; del cos vivent com a moneda de canvi. Un cos, malgrat tot, resilient i que, curiosament, potser sent amb més força l'embat d'aquest procés capitalista de domesticació de la vida davant d'un fet aparentment innocu, però molt feridor, que té lloc al subcapítol 24, quan en Ramon diu a la Dolores de quedar perquè ha d'explicar-li una cosa. Cal tenir en compte, primer de tot, que en Ramon ha estat, fins ara, l'únic personatge masculí que no ha tingut una actitud depredadora amb la Dolores: recordem que ell és l'únic que no la festeja i, per tant, l'únic que no entra dintre de la lògica de l'intercanvi heterosexual —que, de fet, és la lògica de l'amor romàntic. En Ramon, així, és l'únic home a la vida de la Dolores que per ara s'ha mantingut dintre dels termes sagrats del do no-intercanviable de l'amistat, i és per això que quan al subcapítol 24 del llibre demana a la Dolores de quedar per parlar, la noia, per primer cop, se sent atreta per en Ramon i se sent, també, amb prou forces i amb prou confiança per explicar-li totes les coses que li ha fet en Joaquim.
- 55 Resulta, però, que el que en Ramon vol explicar-li és que té parella, i resulta, a més, que la reacció que en Ramon té davant de les acusacions que fa la Dolores contra en Joaquim és molt negativa: no se la creu i, a més, li diu que no està bé que malparli d'un home tan generós com en Joaquim. Aquí és quan descobrim que, gràcies a en Joaquim, en Ramon ha aconseguit mantenir la feina que té a la fàbrica, i és per això que en Ramon acaba dient a la Dolores: «Escolta, *Dolores*, el teu pare és un paio molt legal. I jo estic en deute amb ell⁴⁷».
- 56 I és que l'engranatge dels processos de domesticació i de capitalització de la vida és imparabile, i davant d'aquest codi hegemònic, i com deia Maria-Mercè Marçal, només hi ha «dos camins: el silenci o el so inarticulat, l'esgarip, el xiscle⁴⁸».

Conclusions

- 57 M'agradaria acabar amb una petita reflexió sobre la novel·la a nivell narratològic, i m'agradaria fer-ho en relació amb una pregunta que es fa Maria-Mercè Marçal a l'article ja citat. Davant de la paradoxal ambivalència de les erínies, Marçal es demana:
- pot arribar a ser creativa, la fúria de les dones? O millor: enfrontar la pròpia Fúria — la boja dalt les golfes o al soterrani—, intentar donar-li un camí formal a través de l'escriptura, no pot representar un dels camins fructífers per a la creació literària⁴⁹?
- 58 La pregunta és molt encertada, perquè planteja la necessitat de trobar un camí formal per al crit inarticulat de les fúries que no passi, però, per l'acceptació dels codis hegemònics. Per qüestions d'espai no aprofundiré gaire en els referents de *La salvatge*; sembla evident, en tot cas, que a banda del mite de Pigmalión caldria parlar de *Lolita*, de Vladímir Navokov (1955). Segons com, la patologització de l'histerisme també ens

podria recordar el personatge de Bertha Mason, de la novel·la de Charlotte Brönte *Jane Eyre* (1847) —personatge a qui Maria-Mercè Marçal fa referència al fragment tot just citat quan parla de la «boja dalt les golfes». També em sembla, però, que un referent important de *La salvatge* és *La plaça del diamant* (1962): en primer lloc, perquè en aquesta novel·la de Mercè Rodoreda també trobem un personatge exiliat de si mateix i desposseït del seu propi nom a mans d'un home —recordem la Natàlia, que passa a ser la *Colometa* a mans del seu primer marit, que casualment es diu Quim, o Quimet (igual que Joaquim, o Quim Simon). No queda clar, però, que la Natàlia de *La plaça de diamant* sigui capaç de recuperar-se del seu particular procés d'exili. Representacionalment, almenys, sembla evident que no ho aconsegueix, que la Natàlia no troba un camí formal per articular la seva fúria —i és en aquest sentit, potser, que caldria llegir el crit final que fa la protagonista de *La plaça del diamant*.

- 59 Mercè Rodoreda, però, sí que va trobar una fórmula revolucionària per articular aquesta fúria: em refereixo a la tècnica de l'escriptura parlada, tècnica que també podem trobar aquí i allà de la novel·la d'Isabel-Clara Simó. Són abundants, doncs, les onomatopeies i les interjeccions del tipus *ves* i *veges*, i també les locucions, sobretot en veu de la Victòria. Per exemple: «Els dominis s'han de preservar, si no, les invasions de l'“altre” serien definitives, i això ni és vida ni és res, marededéujesús quina paciència em toca tenir tot el sant dia⁵⁰». L'estil directe lliure també és un recurs molt emprat a *La salvatge*, i resulta especialment efectiu quan, molt breument i de manera onírica, se'ns descriu l'escena en què Jack Thurber va abusar de la Dorothy: «Aquella nit, la *Dolores* va somiar que en Thurber li deia entra noia, entra per aquesta porta, que et pagaré la nevera que has trobat a l'abocador⁵¹». També destaca la trucada telefònica en la qual la *Dolores* ho explica tot a en Jacint: per l'omissió dels signes de puntuació, pel recurs al polisíndeton i pel prelingüisme latent en la no-separació de paraules:

Van matar el pare allà al Moon i jo em vaig escapar un vell fastigós em va ajudar perquè era company o no sé què del pare i vaig arribar aquí perquè aquell vell era amic d'en Quim i ell va voler criar-me i em va adoptar i ara em tortura i m'ha lligat i em tanca amb clau i va matar el meu gos el Vulgar que jo estimava tant i està boig perdut i ara estic tancada i necessito ajuda i hedefugircomsiguiperquèelloemtrobiinopuguitornarafermeelque⁵²...

- 60 Amb tot, *La salvatge*, d'Isabel-Clara Simó, és un llibre que permet fer una reflexió sobre la salvatgeia no només en termes de gènere, sinó també pel que fa a la forma —i, per tant, a un nivell estrictament literari. El recurs a tècniques diverses com ara el *collage* (que trobem, ja ho hem vist, al subcapítol 16 i al 31) cal llegir-lo en aquesta clau, i també cal fer-ho en relació amb recursos com ara l'explicitació d'elements estructurals i la proliferació dels epígrafs —cosa que, en darrer terme, ens serveix per difuminar les fronteres entre text i paratext—, i la proliferació del monòleg interior —la presència del qual ve reforçada tipogràficament per l'aparició, arreu de la novel·la, de parèntesis sagnats que inclouen pensaments fragmentaris dels personatges.
- 61 La focalització interna múltiple també és un recurs furiós, desestabilitzador dels discursos hegemònics en la mesura que ens obliga a valorar dos o més relats possibles davant d'un mateix fet —i això es fa evident, per exemple, als dos darrers subcapítols del llibre, en què se'ns alterna l'experiència o mirada de Joaquim amb l'experiència de la Dorothy davant de la seva fugida. Tot plegat, doncs, amb la voluntat de multiplicar els relats, de fer créixer la polifonia i de desestabilitzar al màxim la unitat de les mirades monolítiques per tal de posar en evidència que, efectivament, sí que és creativa, la fúria de les dones.

BIBLIOGRAPHIE

- ALBEROLA, Miquel. «La teràpia no és literatura». *El Temps*, 508 (1994), p. 36-39.
- BUTLER, Judith. *The Psychic Life of Power. Theories in Subjection*. California: Stanford University Press, 1997.
- CÒNSUL, Isidor. «Isabel-Clara Simó. *La salvatge*». *Serra d'Or*, 412 (1994), p. 39.
- GIMFERRER, Pere. «Isabel-Clara Simó. *La salvatge*». *Catalan Writing*, 12 (1994), p. 70-71.
- MARCH, Ausiàs. *Poesies*, a cura de Pere Bohigas. Barcelona: Editorial Barcino, 2005.
- MARÇAL, Maria-Mercè. *El senyal de la pèrdua. Escrits inèdits dels últims anys*. Barcelona: Editorial Empúries, 2014.
- MARÇAL, Maria-Mercè. *Sota el signe del drac. Proses crítiques (1985-1997)*. Barcelona: Editorial Comanegra, 2020.
- ROIG, Montserrat. *Digues que m'estimes encara que sigui mentida*. Barcelona: Edicions 62/Proa, 1991.
- SIMÓ, Isabel-Clara. *La salvatge. Elegia de Dolores Mendoza*. Barcelona: Columna, 1994.
- TORRAS, Meri. «Montserrat Roig i les veus que no se senten». *Serra d'or*, 410 (1994), p. 58-61.

NOTES

1. ALBEROLA, Miquel. «La teràpia no és literatura». *El Temps*, 508 (1994), p. 38.
2. GIMFERRER, Pere. «Isabel-Clara Simó. *La salvatge*». *Catalan Writing*, 12 (1994), p. 71.
3. CÒNSUL, Isidor. «Isabel-Clara Simó. *La salvatge*». *Serra d'Or*, 412 (1994), p. 39.
4. ALBEROLA, Miquel. *Art. cit.*, p. 36.
5. ALBEROLA, Miquel. *Art. cit.*, p. 36.
6. CÒNSUL, Isidor. *Art. cit.*, p. 39.
7. SIMÓ, Isabel-Clara. *La salvatge. Elegia de Dolores Mendoza*. Barcelona: Columna (1994), p. 24.
8. SIMÓ, Isabel-Clara. *La salvatge. Op. cit.*, p. 31.
9. *Ibid.*, p. 59.
10. ALBEROLA, Miquel. *Art. cit.*, p. 36.
11. SIMÓ, Isabel-Clara. *La salvatge. Op. cit.*, p. 11.
12. *Ibid.*, p. 212-213.
13. *Ibid.*, p. 167-168.
14. *Ibid.*, p. 219.
15. MARÇAL, Maria-Mercè. *Sota el signe del drac. Proses crítiques (1985-1997)*. Barcelona: Editorial Comanegra, 2020.
16. MARÇAL, Maria-Mercè. *Sota el signe del drac. Op. cit.*, p. 174.
17. Recordem, aquí, les «dents de tauró, com punxes terrorífiques» (SIMÓ, Isabel-Clara. *La salvatge. Op. cit.*, p. 204) de la Dolores.
18. MARÇAL, Maria-Mercè. *Sota el signe del drac. Op. cit.*, p. 171-172.
19. *Ibid.*, p. 171.
20. SIMÓ, Isabel-Clara. *La salvatge. Op. cit.*, p. 190-191.
21. *Ibid.*, p. 209.
22. MARCH, Ausiàs. *Poesies*, a cura de Pere Bohigas. Barcelona: Editorial Barcino, 2005, p. 98.

23. SIMÓ, Isabel-Clara. *La salvatge*. *Op. cit.*, p. 46-47.
 24. *Ibid.*, p. 64.
 25. *Ibid.*, p. 81.
 26. ROIG, Montserrat. *Digues que m'estimes encara que sigui mentida*. Barcelona: Edicions 62/Proa, 1991, p. 11-12.
 27. TORRAS, Meri. «Montserrat Roig i les veus que no se senten». *Serra d'or*, 410 (1994), p. 60.
 28. SIMÓ, Isabel-Clara. *La salvatge*. *Op. cit.*, p. 11.
 29. *Ibid.*, p. 52.
 30. *Ibid.*, p. 83.
 31. *Ibid.*, p. 41.
 32. *Ibid.*, p. 122.
 33. *Ibid.*, p. 170.
 34. BUTLER, Judith. *The Psychic Life of Power. Theories in Subjection*. California: Stanford University Press, 1997, p. 10-11.
 35. SIMÓ, Isabel-Clara. *La salvatge*. *Op. cit.*, p. 216.
 36. *Ibid.*, p. 19.
 37. *Ibid.*, p. 61.
 38. *Ibid.*, p. 137.
 39. MARÇAL, Maria-Mercè. *El senyal de la pèrdua. Escrits inèdits dels últims anys*. Barcelona: Editorial Empúries, 2014, p. 49.
 40. SIMÓ, Isabel-Clara. *La salvatge*. *Op. cit.*, p. 11.
 41. *Ibid.*, p. 18.
 42. *Ibid.*, p. 80.
 43. *Ibid.*, p. 81.
 44. MARÇAL, Maria-Mercè. *Sota el signe del drac*. *Op. cit.*, p. 174.
 45. SIMÓ, Isabel-Clara. *La salvatge*. *Op. cit.*, p. 67-68.
 46. *Ibid.*, p. 31.
 47. *Ibid.*, p. 164.
 48. MARÇAL, Maria-Mercè. *Sota el signe del drac*. *Op. cit.*, p. 171.
 49. *Ibid.*, p. 180-181.
 50. SIMÓ, Isabel-Clara. *La salvatge*. *Op. cit.*, p. 70.
 51. *Ibid.*, p. 66.
 52. *Ibid.*, p. 190.
-

RÉSUMÉS

Aquest article proposa una lectura de *La salvatge*. *Elegia de Dolores Mendoza* (1994), d'Isabel-Clara Simó, i analitza dos conceptes clau de la novel·la: d'una banda, el salvatgisme, que relega els personatges femenins als marges reals i figuratius del discurs, al llarg del relat; de l'altra, la domesticació o la imposició de l'ordre masculí mitjançant el control, la vigilància i la lògica de l'intercanvi. L'estudi desenvolupa aquests dos tòpics a partir de l'anàlisi dels personatges, però també de les fonts poètiques i narratològiques més destacades, amb el marc teòric de Maria-Mercè Marçal, Montserrat Roig i Judith Butler.

Cet article propose une lecture de *La salvatge. Elegia de Dolores Mendoza* (1994), d'Isabel-Clara Simó, et analyse deux concepts clefs du roman : d'un côté la sauvagerie, qui figure les personnages féminins exilés dans les marges réelles et figurées du discours, tout le long du récit ; de l'autre la domestication ou l'imposition de l'ordre masculin par le contrôle, la surveillance et la logique de l'échange. L'étude développe ces deux *topoi* à partir de l'analyse des personnages, mais aussi des ressorts poétiques et narratologiques les plus saillants, le tout sous l'égide théorique de Maria-Mercè Marçal, Montserrat Roig et Judith Butler.

This article proposes a reading of *La salvatge. Elegia de Dolores Mendoza* (1994), by Isabel-Clara Simó, following two key concepts of the novel: on the one hand, that of savagery, understood as a representational exile that relegates the female characters of the story to the margins of discourse, both literally and figuratively. On the other hand, that of domestication, or imposition of the masculine order through the use of control, surveillance, and the logic of exchange. The study develops these two topics from the analysis of the characters but also in light of some of the most outstanding poetic and narratological resources of the novel, all under the theoretical frame of authors such as Maria-Mercè Marçal, Montserrat Roig and Judith Butler.

INDEX

Mots-clés : littérature catalane, récit, autrices contemporaines, Simó Isabel-Clara, féminisme

motsclesca literatura catalana, relat, autores contemporànies, Simó Isabel-Clara, feminisme

Keywords : Catalan literature, narrative, contemporary authors, Simó Isabel-Clara, feminism

AUTEUR

MARIA SEVILLA PARIS

Universitat de Barcelona

msevilla@ub.edu