

LA CONSTRUCCIÓN DE LA (ANTI)UTOPIA
A TRAVÉS DEL GÉNERO Y EL ESPACIO NACIONAL:
LLORENÇ VILLALONGA, M. AURÈLIA CAPMANY
Y M. ANTÒNIA OLIVER*

Alfons GREGORI I GOMIS
(*Uniwersytet im. Adama Mickiewicza*)

Palabras clave: literatura catalana, estudios de género, utopía, distopía, catalanismo, totalitarismo

Resumen: En el presente artículo se analizará la articulación ideológica de los aspectos de género y de espacio nacional en tres novelas catalanas del tardo-franquismo y la Transición: *Quim/Quima* (1971) de M. A. Capmany, *Andrea Victrix* (1974) de Ll. Villalonga y *El vaixell d'Iràs i no Tornaràs* (1976) de M. A. Oliver. Capmany usa el motivo transhistórico del Orlando de Woolf para recrear los hechos sucedidos en tierras catalanas con una visión de futuro esperanzadora en lo social, lo nacional y lo genérico. Oliver reflexiona sobre la libertad y el totalitarismo a partir de un trabajo estilístico e ideológico en que la sexualidad

* El presente artículo se enmarca en el proyecto de investigación “El componente ideológico en la literatura fantástica”, financiado por el *Narodowe Centrum Nauki* (Centro Nacional de la Ciencia) de Polonia en base a la decisión DEC-2011/01/B/HS2/03615.

y la utopía del Mayo del 68 son protagonistas. Por su parte, Villalonga presenta un mundo donde el paradigma ético y de dualidad de género ha sufrido un giro radical, es decir, una distopía en que conviven la sexualidad fracasada y la decadencia político-moral.

Mots-clés: littérature catalane, études de genre, utopie, dystopie, catalanisme, totalitarisme

Résumé : Dans le présent article on analyse l'articulation idéologique des aspects de genre et espace national sur trois romans catalans écrits pendant le franquisme tardif et la transition démocratique : *Quim/Quima* (1971) de M. A. Capmany, *Andrea Victrix* (1974) de Ll. Villalonga et *El vaixell d'Iràs i no Tornaràs* (1976) de M. A. Oliver. Capmany emploie le motif transhistorique de l'Orlando de Woolf à fin de recréer les faits passés en terres catalanes avec une vision de futur pleine d'espoir en ce qui concerne des questions sociales, nationales et de genre. Oliver réfléchit sur la liberté et le totalitarisme en partant d'un travail stylistique et idéologique où la sexualité et l'utopie du Mai 1968 sont protagonistes. De son côté, Villalonga présente un monde où le paradigme étique et de la dualité de genres a subit une tournure radicale, c'est-à-dire, une dystopie dans laquelle la sexualité ratée et la décadence politico-morale coexistent.

Keywords: Catalan literature, gender studies, utopia, dystopia, catalanism, totalitarianism

Abstract: In this article it will be analyzed the ideological articulation of gender and national aspects in three Catalan novels written during last Franco's years and transition to democracy: M. A. Capmany's *Quim/Quima* (1971), Ll. Villalonga's *Andrea Victrix* (1974), and M. A. Oliver's *El vaixell d'Iràs i no Tornaràs* (1976). Capmany uses Woolf's transhistorical motif of Orlando in order to recreate the facts that happened in Catalan lands with a hopeful thinking on future social, national and gender matters. Oliver reflects about liberty and totalitarianism basing on an ideological and stylistic working out, in which sexuality and May 1968 protests utopia are protagonists. On the other hand, Villalonga presents a world where ethical and gender duality's paradigm has undergone a radical turn, that is to say, a dystopia that shows coexisting failed sexuality with political and moral decadence.

PRESENTACIÓN¹

La literatura catalana de principios y mediados de los años 70 se encontraba en plena ebullición: se llegaba a la cima literaria y al declive físico de un colectivo de escritores que habían vivido todos los períodos de la doble represión franquista contra el pueblo catalán (la social y la nacional), ejerciendo pues una resistencia en el ámbito de las letras, mientras que entraba con fuerza la llamada *Generació dels Setanta*, que ha dominado el panorama de la prosa catalana hasta tiempos recientes. Al primero de los susodichos grupos, provisto de algunos nombres de categoría universal como Mercè Rodoreda o Salvador Espriu, pertenecían dos autores tan dispares como eran el mallorquín Llorenç Villalonga (1897-1980), ambiguo personaje en lo ideológico, de gusto por lo culto y refinado, y Maria Aurèlia Capmany (1918-1991), izquierdista i feminista hasta la médula², así como destacada introductora del existencialismo en las letras catalanas. Con todo, ambos autores nos han legado un par de obras publicadas en los años 70 en que se observa una interesante problematización de la dicotomía historia-utopía, utilizando como catalizador del conflicto la cuestión del género: *Quim/Quima* (1971)³, de Capmany, y *Andrea Victrix* (1974), de Villalonga. A la anteriormente mencionada *Generació dels Setanta* pertenece Maria Antònia Oliver (1946), mallorquina como Villalonga y feminista

¹ Quisiera dedicar este estudio a Olga Fernández, por transmitir sin reparos lo mejor de sí.

² Su ensayo *La dona a Catalunya: consciència i situació* (1966) constituye un hito histórico en la difusión del pensamiento feminista en Cataluña.

³ *Quim/Quima* no ha sido traducida al español, pero sí al italiano en 1981 con igual título.

como Capmany. Oliver nos presenta en su novela *El vaixell d'Iràs i no Tornaràs* (1976), un viaje que va desde la resistencia frente al totalitarismo hasta el fracaso de la utopía. El conjunto de las tres novelas, con sus evidentes disparidades, conforman un tríptico que perfila los puntos de referencia y los vectores para la dialéctica literaria que se va a desarrollar posteriormente en la literatura catalana al entorno de tres aspectos: ideología-género-nación. De este modo, en las siguientes líneas se va a analizar la articulación de las cuestiones nacionales y de género en las obras mencionadas, teniendo en cuenta sus posibles motivaciones ideológicas.

QUIM/QUIMA DE MARIA AURÈLIA CAPMANY: HISTORIA, NACIÓN Y GÉNERO

Al contraponerla al *Orlando* de Woolf, Martín-Valverde (2002: 183) señala que la elaboración de la novela de Capmany se fundamenta en un pastiche, al calcar la estructura abierta del modelo, la trama, algunas escenas y la acción: “En ambas obras tenemos dos protagonistas inmortales que hacen un viaje a lo largo de los siglos y son así testigos y partícipes de hechos importantes de la propia historia. Ambos experimentan un tipo de trance del que se despiertan metamorfoseados en el sexo opuesto y, dotados de sensibilidad artística, escriben literatura”⁴. Así, pues, Capmany retomó la transhistoricidad y la transexualidad del personaje de Orlando

⁴ Por su lado, Grilli (2002: 166) considera que lo que une el texto de Woolf y la reescritura de Capmany es la “atmósfera” ideológica y no una determinada cosmovisión: “Maria Aurèlia Capmany proposa una reelaboració de l’original triat que no afecta el codi estilístic ni l’estructura metricsintàctica sinó el contingut ideològic”.

de Virginia Woolf⁵ para su protagonista. Con todo, en la novela catalana se produce una interrelación entre cuerpo y nación, o mejor dicho, entre construcción genérica y construcción nacional, al tiempo que se busca una ética para una consecución feliz de ambos procesos. La obra se caracteriza por una focalización interna fija en el personaje de Quim (o Quima), que también tomará el nombre de Xim (o Xima). El relato se inicia durante la Pascua del año 1000, con un sermón del obispo Guislabert en que se llama a la humanidad entera a olvidar el espíritu milenarista y empezar de nuevo, en ese umbral de la primavera en que los presagios apocalípticos han quedado en nada. Quim aparece en escena en el instante mismo de ese amanecer tan significativo, siendo el único que abre los ojos para mirar el horizonte. De hecho, la ética de los sentidos, el saber gozar de lo dado por la naturaleza, será uno de los leitmotiv de la obra de Capmany.

Pérez (1993) intenta argumentar que la novela de Capmany presenta motivos apocalípticos o milenaristas, relacionando el texto con la crítica contemporánea. Ciertamente es que la primera aparición textual de Quim se produce durante la espera de la “segunda llegada” de Cristo (Pérez, 1993: 97), es decir, en un ambiente de temor ante el fin del mundo, pero lo hace justamente ante la ausencia del temido Apocalipsis, convirtiéndose en símbolo, no de las tesis milenaristas, sino de la continuidad de la humanidad, y, en el marco narrativo de Capmany, del pueblo de habla catalana, ubicado en la Marca hispánica del reino franco, en los albores de una reconquista liderada

⁵ Además de la explicitación autorial de paralelos con Woolf en el prólogo mismo de *Quim/Quima*, la voz narrativa señala como antecedente literario de su protagonista a Orlando, el cual aparece en escena, según esta misma voz, en una época y en una clase que ofrecía una separación de sexos total (Capmany, 1991: 81).

por los poderes civil y eclesiástico. En realidad, Quim representa literariamente su inicio simbólico, pero ello no fija un antes y un después ni del pueblo catalán ni de la humanidad, ya que lo que se remarca justamente es la continuidad de una cultura y de unos grupos humanos, con las transformaciones que sufren a lo largo de la Historia por motivos diversos. Así, a pesar del hecho que el relato nos traslada al pasado y este es el periodo tratado en el relato, el futuro tiene una presencia implícita importante. La inmortalidad de Quim/a lo proyecta invariablemente hacia el futuro, cosa que comporta una cierta idea de esperanza en relación con la continuidad de aquello que ha ido constituyendo su identidad a lo largo de la historia: “[...] el futur es planteja, doncs, com un temps pròxim on el personatge de Capmany manifesta la seua esperança, una concepció que sembla reflectir-se perfectament en la descripció del tarannà del protagonista de *Quim/Quima*, que és definit com «un home de futur»” (Cortés, 2002, 49). Por otro lado, las implicaciones apocalípticas y milenaristas que señala Pérez resultan interpretaciones con escasa solidez⁶. Así, su visión de la Guerra Civil como un cierto Apocalipsis hispánico en la novela de Capmany tambalea, al no aparecer en el texto una representación tal del conflicto, sino estilizados combates de aviación, líricas descripciones de paisajes, breves encuentros con otros militares y planes de futuro, que no contemplan siquiera la derrota republicana. Seguramente, el final *in media res* por parte de Capmany fue intencional, a mi entender con el fin –justamente– de evitar lecturas apocalípticas sobre la discontinuidad de la cultura

⁶ Así, Pérez (1993: 96-102) recurre a conceptualizaciones de lo apocalíptico tan metafóricas que pueden acabar designando desde utopías (en positivo) hasta cambios de regímenes políticos, pasando por reencarnaciones.

catalana⁷. Cuando Capmany escribe y publica *Quim/Quima* ya ha pasado la época del catastrofismo ideológico, que llevó a Espriu, Sagarra y otros autores a publicar textos a modo de testamento de la lengua y la cultura propias.

La primera imagen del protagonista, a los ocho años de edad, resulta ambigua en su definición genérica: una fina arquitectura de pómulos y mentón, el pelo largo, la dulzura de sus labios y los largos faldones de la túnica (Capmany, 1991: 13-14). También es ambiguo su origen, es decir, la identidad a la que se debía adscribir en una sociedad tan estamental como la medieval: *obscurum loco natum*. Así, al empezar la narración se nos presenta un personaje con fisuras biográficas, resquicios de un género y de una nación originalmente dudosos. Ahora bien, por su crianza y desarrollo personal se fijará una identidad catalana. Quim/a ve la luz en la época que se ha designado como momento de nacimiento político del pueblo catalán. ¿Simboliza, pues, este personaje la nación catalana? A mi entender, no como una personificación alegórica que otorgue significado y visibilidad a una determinada concepción de lo catalán, lectura que adquiriría un cariz esencialista poco acorde con los planteamientos de Capmany. Más bien se trata de un personaje que vive su condición de catalán (o de catalana cuando es mujer) experimentando esos momentos especiales de la historia, momentos clave en lo socio-político y lo cultural, que lo/la convierten en un/a ciudadano/a con un único privilegio: el “estar ahí”, como eje de focalización del relato. En este sentido, no se puede negar la selección simbólica

⁷ Pérez (1993: 101) alude incluso a una supuesta muerte de Quim a manos de los fascistas con armamento nazi, hecho que según ella ayudaría a reforzar la naturaleza apocalíptica de la Guerra Civil para Cataluña, llegando a especular que Franco encarnaría un *alter ego* del Anticristo.

de ambientes y personajes para trasladar al relato un todo nacional singular y lleno de significaciones. No es arbitrario que, durante la Edad Media, Quim se relacione con Tahara, una chica mozárabe, Isarna, una dama provenzal de confesión cátara, o Lia, una joven judía hija de mercader, estableciendo una base multiétnica de la sociedad catalana, donde la existencia en paralelo de razas, culturas, lenguas y religiones ha sido norma en diversos períodos⁸. Las relaciones de Quim dan paso a un modelo social de diálogo y de conocimiento mutuo, a pesar de los prejuicios y los odios, promoviendo el valor positivo del mestizaje como base nacional. La identidad será fuente de controversias y penurias a lo largo de la novela, y servirá como ariete para romper una lanza en favor de una desmitificación de las visiones unívocas y cerradas de la catalanidad. En un sentido más amplio, Charlon (2007: 91) concluye acertadamente que Capmany defiende lo “híbrido” como elemento configurador de las realidades nacionales y de género⁹.

Sea como sea, el formato masculino inicial de Quim participará del sexismo de su época, enfatizando la incardinación de Quim en una

⁸ Tampoco resulta gratuito el encuentro en la isla de Formentera de Quim con Ramon Llull, padre de la lengua literaria catalana y, en el texto, náufrago de edad propecta.

⁹ Así, por ejemplo, la narradora saca a la luz la imagen histórica de los catalanes, como pendencieros y amigos de la violencia: “[Felip de Rocabruna] era un home tan quiet, tan primmirat, tan poc amic de bregues i li repugnava tant la sang vessada, que els amics solien dir d’ell: No sembla català” (109). La intelectualidad *noucentista* contribuyó a perfilar y consolidar la idea de equivalencia entre catalanidad y los conceptos de democracia, diálogo, sentido común y pactismo. Capmany, en este caso, muestra cómo la Historia ha podido dejar en el olvido unos planteamientos que en ciertas épocas parecían inamovibles, y ha fijado otros que han contribuido a configurar una actitud determinada en muchos catalanes en relación con la violencia.

mentalidad que le supera, y que se repetirá en la asunción posterior del papel de burgués en el período industrial¹⁰. Al mismo tiempo, las acciones que se derivan de esta mentalidad, y que ideológicamente se opondrían a la visión progresista del mundo propia de la autora, están vinculadas con el escalafón social de ese Quim medieval, que se inscribe en la nobleza cortesana de los reyes de la dinastía de Barcelona, es decir, los monarcas de la Corona catalano-aragonesa. Esa altivez aristocrática y sus consecuencias, pues, se podrían evaluar como un pecado de juventud, un error determinado por las escasas luces de un Quim que, habiéndose formado como hombre de armas, todavía tenía largo recorrido por andar.

Posteriormente, Quim adquiere conciencia social. Así, la formación de izquierdista y catalanista de la autora¹¹ incide a la hora de remarcar ficcionalmente los problemas sociales que se han cernido sobre tierras catalanas a lo largo de la Historia. La novelista buscó en el pasado histórico una conciencia catalana progresista, así como analizar sus errores tácticos o ideológicos, siendo necesaria la lucidez para superar los fracasos y construir la esperanza (Charlon, 2002: 34). Quim se indigna ante las injusticias que provoca el sistema del antiguo régimen, en concreto a raíz de la traición al ciudadano Berenguer Oller, cabeza visible de una revuelta de los artesanos contra el patriciado, que acabó colgado por orden del rey tras haberse reunido plácidamente con él. Ante tal vileza Quim

¹⁰ Tras regresar a Barcelona con su esposa mexicana María Solano, Quim le impone una forma de vestir y de comportarse acorde con su distinción social, cosa que contribuye a la huida de la mujer.

¹¹ La orientación política de Capmany era una herencia familiar, que además le venía directamente de parte de madre, María Farnès, la cual llegó a ser presidenta de Esquerra Republicana de Catalunya en el distrito quinto de Barcelona (Julià, 1999: 95).

echa a llorar: “Havia descobert que la llei no serveix per fer justícia, sinó per justificar la força de l’amo” (Capmany, 1991: 120). Y así empieza la reflexión, es decir, tras la emoción, tras dejar de lado los postulados socio-culturales en que se había formado, y sintiendo tal como lo haría una mujer:

Xim va pensar que si només les dones tenien dret a les llàgrimes, quan un home noble i generós és traït i penjat per aquell que ostenta el màxim atribut de noblesa, significava que el món estava mal fet. Potser ploren perquè elles no es fan solidàries d’aquesta vergonya, va pensar (Capmany, 1991: 77).

Tal actitud femenina parece ser la piedra de toque de un nuevo estado de cosas: su etapa como Quima, que se hace mujer porque ve traicionados los valores en que creía fundamentarse el Estado que sentía como propio; no en vano el capítulo se titula “Honor y valor”. Como mujer, vivirá la Guerra de Secesión, la colonización de California y otros hechos que la conducirán a tomar una inequívoca conciencia política, implicándose a fondo, por ejemplo, en la causa republicana tras la Revolución francesa.

Su cambio de sexo, de Quim a Quima, coincide con un salto temporal, que en la novela se objetiva en un largo periodo de sueño profundo por parte del protagonista. Mientras que el episodio de la revuelta de Berenguer Oller tiene lugar en 1285, Quim despierta más de un siglo después, en 1409. La fecha tampoco resulta arbitraria. El 25 de julio de ese mismo año moría en Cerdeña Martín el Joven, el único hijo y heredero del rey catalán Martín el Humano, a causa de unas fiebres; un año más tarde, el 31 de mayo de 1410, moría el rey, entristecido por la incapacidad de mantener el linaje de la dinastía de Barcelona (Mestre i Godes, 1999: 75, 87), que había gobernado la Corona catalano-aragonesa desde mediados del

s. XII. La voz narrativa, pues, escoge la fecha de 1409 pretendiendo abarcar simbólicamente los dos acontecimientos que acabaron con la Dinastía de Barcelona en el trono de la Corona. Por ello, el cambio de sexo adquiere un sentido histórico, representando el cambio de papel de los territorios catalanes en manos de los Trastámara: las tierras de habla catalana sufrirán paulatinamente una decadencia política y económica, sometidas a la preponderancia del eje atlántico por encima del mediterráneo. Nación y género, pues, resultan plenamente interdependientes en la obra de Capmany, siendo además el traspaso de dinastías un episodio de que adolecerá la cultura catalana, al situarse en una posición inferior, secundaria en el mapa de los pueblos europeos¹².

El cambio de sexo también comporta una nueva forma de percepción de sí misma, vinculada con el estatus social: “La primera cosa per la qual va notar Quim que ja no era un home sinó una dona, és a dir, que ja era Quima, és que va perdre del tot aquella impressió de ser important” (Capmany, 1991: 79). La voz narrativa continúa la reflexión advirtiendo que, si bien esto podría resultar “desolador”, el hecho de situarse en un género —el femenino— que no se puede hacer responsable de ese mal funcionamiento del mundo, significa “un inici de felicitat”. Se trata, con todo, de una actitud de blanda pasividad¹³. Por otro lado, el cambio de sexo no comporta

¹² No es arbitrario que el joven Quim se relacionara con una mozárabe, una cántara y una judía, tres comunidades que fueron fuente de creación y/o riqueza en territorios peninsulares o adyacentes, pero que en algún momento sufrieron la intolerancia de colectivos más fuertes.

¹³ “Ser dona l’havia reconciliat amb l’existència, i li havia donat, sobretot, una mena de capacitat d’acceptar qualsevol cosa per absurda que fos. Un estat d’esperit, posem per cas, que es podria resumir dient: Aquest món no és una meravella, però jo el deixaria tal com està” (80).

alteraciones físicas destacables, llegando a decir la voz narrativa que Quim y Quima se parecían como una gota de agua a otra gota¹⁴. De hecho, la capacidad de mutar de sexo sirve para confirmar la igualdad de los sexos en las diversas tareas y desventuras que se le plantean al personaje: “[Quim] no creía en absolut, com va ser moda de creure-ho molts segles més tard, que les dones eren fetes d’una altra pasta que els homes” (Capmany, 1991: 53-54). Capmany se pronunció de la siguiente manera durante las Jornadas de la Mujer de 1976 en la Universidad de Barcelona:

La primera trampa en què ha caigut la dona des del moment en què ha intentat les seves revoltes alliberadores és la d’acceptar que ella és d’una determinada manera (la que se’n diu manera de ser femenina) enfront d’una altra (la que se’n diu masculina) que, per més senyes, és la dominant [...] (Pons, 2002: 91).

Capmany toma de Woolf un feminismo liberal igualitarista, condicionado por aspectos de la segunda ola¹⁵. Básicamente, la autora

¹⁴ La transformación de Orlando deja intacta su identidad, identidad que se define tanto por lo físico y visible (el rostro y la combinación de fuerza masculina y gracia femenina) como por lo psicológico e invisible (la memoria): “The change of sex, though it altered their future, did nothing whatever to alter their identity. Their faces remained, as their portraits prove, practically the same. [...] Her memory then, went back through all the events of her past life without encountering any obstacle” (Woolf, 2004: 87).

¹⁵ En ese mismo parlamento la autora catalana asegura que la lucha a favor de las mujeres solo puede ser una parte de la lucha a favor de los oprimidos, haciendo causa común de las reivindicaciones laborales, nacionales y raciales (Pons, 2002: 91).

barcelonesa defiende la equiparación de los derechos de la mujer y del hombre al disponer la primera de iguales aptitudes intelectuales, siempre que gocen de similares condiciones educativas y materiales que garanticen la igualdad de oportunidades en lo laboral y lo político: el ser humano, sea hombre o mujer, ha de ser juzgado a partir de aquello que sea capaz de hacer (Misiego i Llagostera, 1982: 402). En ello está implicada la propia experiencia vital de Capmany, quien, como explica Julià (1999: 91), en pleno régimen franquista fue admitida como “mente masculina” en mientras todavía se predicaba la “mística de la feminidad”.

En el feminismo que se trasluce de la obra, se observa una visión propia de la corriente liberal, en que el igualitarismo demanda cuotas de poder para hacer visibles las capacidades de decisión de las mujeres, al mismo nivel que los hombres: “Així, doncs, a part dels petits detalls que són del cas, Quima va descobrir que allò que la distingia fonamentalment del seu antic gènere masculí era el fet de no ocupar un càrrec dirigent” (Capmany, 1991: 86). Al ser producto del igualitarismo ideológico de la autora y estar en un marco discriminador, la protagonista debe aparentar: como mujer, como si le fuera ajena la problemática socio-económica y política, y como persona de aspecto joven, ocultando una sabiduría que había ido adquiriendo en sus diversos siglos de existencia: “Xima feia l’aprenentatge de la innocència. [...] Fer veure que no saps res de res és un art i dels més complicats” (Capmany, 1991: 103). El motivo de su adscripción revolucionaria radica, tal como explica ella misma a Robespierre, en que la Declaración de los Derechos de l’Hombre, que ayuda a difundir en la Barcelona coetánea, contiene una idea que ya compartía desde hacía siglos: “[...] la teoria que tots els homes són iguals m’agrada. Jo ja ho havia pensat feia molt de temps, però no havia trobat mai ningú que hi estigués d’acord” (Capmany, 1991: 146). Otra destacable alusión al feminismo igualitarista se

encarna en uno de sus personajes, la fotógrafa Doris Leight, hija de la sufragista americana Vanessa Folkwollonstonschrift. El nombre de esta parece evocar, con ironía, a la autora de *A Vindication of the Rights of Woman* (1792), una de las fundadoras del movimiento feminista¹⁶.

Como la gran mayoría de sus compatriotas, Xima participa en la defensa de Barcelona durante el sitio borbónico que padeció en 1714 por la Guerra de Sucesión: “Tothom hi era, cada professió, cada ofici” (Capmany, 1991: 113). En este combate Xima se viste de hombre, seguramente para no despertar recelos y para adecuarse a su función en ese instante: el acto violento de resistencia armada organizada propio del sector masculino. Y Xima vuelve a llorar, de tristeza por la derrota del que se puede considerar su pueblo. Aquí no llora sola, como antes de cambiar de sexo, sino que llora junto a los barceloneses derrotados que han perdido su dignidad y tantas otras cosas, describiendo las consecuencias culturales de la represión vengativa ejercida en nombre del derecho de conquista¹⁷.

¹⁶ Otra vuelta de tuerca de la socarronería de Capmany radica en que la hija de Wollstonecraft, Mary Shelley, fue la creadora de Frankenstein, fruto de la disolución ética del conocimiento técnico, mientras que Doris, la hija ficcional, está muy vinculada a la tecnología y la ética, al trabajar de reportera gráfica en Abisinia durante la ocupación italiana, con todos sus horrores y la exaltación fascista. La tarea de difundir las fotos de Doris desquicia hasta tal punto a Quim que acaba renunciando a colaborar con ella.

¹⁷ “Veuria com queien els bells palaus del barri de Ribera i com s’alçava la fortalesa de Verboom, com cremaven els llibres, com es fonia la campana Honorata perquè mai més torni a sentir ningú la seva veu clara i greu per damunt de la ciutat, com allunyaven els estudiants de la ciutat, com la ciutat esdevenia fosca, quieta, bruta, silenciosa” (Capmany, 1991: 116). Entre otras, la voz narrativa alude a una de las medidas tomadas contra los catalanes por su oposición militar a la coronación de Felipe V: el cierre de las universidades catalanas existentes y la apertura de una

Experimenta entonces una visión que, desde lo político, la reconcilia con aquel género masculino de que “dimitió” por su falta de valores: Xima ve a muchos hombres, a muchos catalanes, dejar sus vidas en la defensa de las murallas, adquiriendo una nobleza que les convertiría en seres queridos por ella para siempre (Capmany, 1991: 121). El hecho de vestirse como ellos para defender la ciudad es, pues, una marca de haber recuperado la confianza hacia ellos, de su “ser-nación” junto a ellos, por encima de divergencias acerca del papel social de las mujeres.

Esto se contrapone con el “ser-mujer”, realidad que produce una situación de discriminación que culmina en el episodio de la cotilla. En efecto, la protagonista del relato se personifica en Quima Bofill i Pals, hija de una familia de la burguesía industrial de la Cataluña decimonónica. Por un lado, ella se ubica de lleno en la recuperación del prestigio de la catalanidad, gracias a un desarrollo industrial de elevada capilaridad empresarial y financiera, que en lo cultural se concretará en la *Renaixença*. Por el otro, se convertirá en víctima de la concepción victoriana de la femineidad: un ángel del hogar cuya evolución vital está planificada, sus actividades, fijadas, y sus movimientos, vigilados. La cotilla es la objetivación de esta política de represión de género, estableciendo unos límites del cuerpo femenino y definiendo el sufrimiento como medio para ser mujer. Así, frente a las quejas de Quima¹⁸, la masoquista respuesta de la madre revela el eficaz

universidad con profesorado próximo al régimen borbónico en Cervera, ciudad leal al Borbón, siendo esta el único centro de enseñanza superior en Cataluña hasta su traslado a Barcelona entre 1837 y 1842.

¹⁸ “Mamà, no vull portar cotilla. No ho puc soportar. No respiro bé. Em fa mal als ronyons. Tinc sempre un pes aquí –i es va assenyalar el cor– i tinc por de morir-me” (Capmany, 1991: 159).

adoctrinamiento patriarcal: “A poc a poc trobaràs la felicitat en el sofriment” (Capmany, 1991: 159). Además, la cotilla sirve para establecer una gradación social de las mujeres que la sufren: “La mida de la cintura, centímetre per centímetre, indicava la classe a la qual pertanyia” (Capmany, 1991: 159). La situación no permitía otra opción que la asunción de nuevo del sexo masculino: se salía del trance histórico de la Decadencia¹⁹ –especialmente en Cataluña–, siendo necesaria una responsabilidad que únicamente podía asumirse desde la condición de “guerrero” habilitado para la lucha por un mundo mejor.

En todo el planteamiento de *Quim/Quima* no se puede dejar de lado que, a pesar de no sentirse existencialista, Capmany estudió a Heidegger y vivió inmersa en un París en que todavía se respiraba existencialismo sartriano, que ella abrazó como tabla de salvación en aquellos años de “frustracions, d’ira i de rancors” (Toda i Bonet, 2009: 428-429)²⁰. En el marco del pensamiento existencialista, Quim/a es un prototipo: el ente condenado a ser libre, es decir, a un devenir en que prima la toma de decisiones vitales. Claro está que la condición de mujer en un mundo patriarcal limitará a Quima, más en unas épocas que en otras, ya que, como señaló Simone de Beauvoir, la

¹⁹ La generación de Capmany asumía esta denominación de forma acrítica, mientras que más adelante será matizada o reprobada, sobre todo en los ámbitos cultural y literario.

²⁰ Capmany asistió a las clases de Zubiri, donde se interesó por Heidegger, y en 1948 o 1949 empezará a leer a Sartre de la mano de Maurici Serrahima (Pons, 2002: 83). Toda i Bonet (2009: 434) identifica la perspectiva sartriana del compromiso en lo literario, como forma de provocar la indignación del lector al revelar las injusticias del mundo, con la voluntad de “arreglar” el mundo a través de la escritura que mantiene Capmany en sus postulados, especialmente en el ámbito nacional y el feminista.

mujer no nace, sino que se hace²¹. Y es en esa construcción donde se halla, quizás, la respuesta a por qué el protagonista de la novela de Capmany es mujer, es decir, adquiere el género femenino, justo durante la época que la historiografía catalana tradicional denominaba “Decadencia”. Lo destacable, con todo, es que al final de la novela *Quim* sigue combativo, sigue decidido a ser más allá de sus miserias, asumiendo además la obligación moral de transmitir mediante una novela la síntesis de lo que ha experimentado. En relación con esta idea de “transmisión”, resulta significativo que *Quim/a* no tenga descendencia, falta de fertilidad que vendría dada por su propia fantasticidad, consistente en la repetición de sí mismo/a en diversos personajes. Se trata de copias de sí en lo mental, remitiendo a la tradición del pensamiento dualista que formaliza existencias más allá de la muerte a través de la metempsicosis u otras formas de posesión de cuerpos renovados. Ahora bien, estas doctrinas de origen oriental suelen plantear una evolución cualitativa de la nueva entidad, en función de su actuación en vidas anteriores. En cambio, Capmany huye de este moralismo existencial, haciendo que el narrador presente los cuerpos de *Quim/a* como modelándose en la Historia²², es decir, que *Quim/a* viva la experiencia del periodo a

²¹ Capmany prologó la traducción catalana de *Le deuxième sexe*, que vio la luz el año 1968. Sin embargo, a Capmany le molestaba la comparación asidua entre ella y Beauvoir que establecían amigos y conocidos (Julià, 1999: 104). Por otro lado, se han establecido paralelismos entre *Orlando*, *Quim/Quima* y una de las novelas de la autora francesa, *Tous les hommes sont mortels*, como preocupación por entender los personajes desde la historia (Cortés, 2002: 39).

²² Tal como señala Charlon (1990: 199), “*Quim/Quima* relaciona estretament la reflexió sobre la historia dels Països Catalans amb la del feminisme”, mostrando el particularismo de la condición femenina en Cataluña a causa del Derecho Civil catalán y el papel de las mujeres en la constitución y preservación del país, sin tener que estar arrinconadas en acciones secundarias.

través de una forma corpórea en dialéctica con ese “estar ahí”, lo que se proyectará en una determinada unidad mental que adquirirá experiencia y conocimiento, es decir, consciencia.

EL VAIXELL D'IRÀS I NO TORNARÀS DE OLIVER: UTOPIÀ, TOTALITARISMO Y LIBERTAD SEXUAL

Charlon (1990: 109-110) afirma que tanto Capmany como Mercè Rodoreda ejercieron una influencia considerable en la siguiente generación de mujeres escritoras, tomando estas filiación en una u otra. Oliver tendrá como mentora a Capmany, quien además interviene decisivamente en la configuración del grupo literario de la autora mallorquina²³, la *Generació dels 70*: les ayudó a entender que el catalanismo no era un sentimiento solo burgués y que el catalán era la lengua literaria que les correspondía usar (Pons, 2002: 87, 89). Con la novela que trataré de analizar Oliver pretendía ir más allá, elaborando un estudio de campo ficcional alrededor de las aspiraciones y la posibilidad misma de libertad en plena Transición. Se trata de un trabajo estilístico e ideológico en que la sexualidad y la integración de géneros (sexuales y textuales) son protagonistas. En la novela de Oliver, el mar es un espacio abierto de unión de tierras (los territorios de habla catalana) y de unión de cuerpos, a través de las experiencias eróticas que en él se viven, como si la utopía de una generación salida del Mayo del 68 y las protestas anti-franquistas se hubiera objetivado en un barco a la deriva.

²³ Oliver se encargará de traducir al catalán algunas obras de la autora anglosajona que su mentora reverenciaba: *Els anys* [*The Years*] (1973), *Orlando* (1985) y *Les ones* [*The Waves*] (1989).

El vaixell d'iràs i no tornaràs narra el desplazamiento desde Menorca hasta Barcelona de un barco de pasajeros, En Falaguer, durante el cual se sucederán acontecimientos de difícil explicación racional, con personajes y fenómenos propios del mundo maravilloso tradicional. A través de una prolepsis que introduce la voz narrativa en el inicio del relato, el lector descubre que el viaje se va a demorar notablemente. En efecto, unos gigantes que habitan el fondo del mar y que actúan por mero afán lúdico, orquestan un plan para someter a sus designios a los pasajeros y a una parte importante de la tripulación del barco. A raíz de una tormenta de efectos aturdidores y con los peces del mar saliendo del agua para comunicar dichos designios, los gigantes inician una sucesión de gamberradas y canalladas que alargarán extraordinariamente el trayecto e incluso cambiarán el aspecto de la embarcación. En un principio, tan solo una joven pasajera, Aineta, es capaz de recordar los hechos sucedidos durante la tormenta, además de los mandos del barco, “els homes vestits de blanc” (Oliver, 1990: 32), que son aquellos a quien va dirigido el mensaje de los peces. Aineta consigue estimular el recuerdo de los hechos a Bernat y a una anciana, haciéndoles recobrar el estado mental habitual. Así, el recuerdo de unos hechos y la vuelta en sí se equiparan en un todo, enlazando de este modo en lo simbólico la memoria histórica –o colectiva– y la lucidez de la mente consciente. Posteriormente se irá descubriendo que son más los y las que pueden salir del embrujo de los gigantes, formando un grupo de resistencia cada vez más amplio. Al final, todas las víctimas recobran el juicio, iniciándose la consiguiente represalia contra los oficiales, que, abandonados a su suerte por los gigantes, son lanzados al mar. Al llegar a puerto, sin embargo, se revela que en el plano real había transcurrido el tiempo habitual (una noche) entre la salida y la llegada.

El título de la novela se referiría por lo menos a dos ámbitos distintos: intertextualmente, al cuento popular mallorquín “El Castell d’Iràs i No Tornaràs”, que nos remite al mundo de lo maravilloso tradicional al que recurre estilísticamente la narradora; e, ideológicamente, al viaje como concienciación, es decir, como aquel episodio que, dada su magnitud y sus implicaciones psicológicas y socio-políticas, consigue cambiar la forma de percibir la realidad y de actuar sobre ella por parte de las personas que han tomado conciencia, en este caso de las tendencias totalitarias de determinados poderes²⁴: una vez concienciado, ya no hay marcha atrás, sino un avance continuo hacia la liberación. En este sentido, a mi entender, Oliver, con las formulaciones de lo maravilloso tradicional, propio del paradigma cíclico de la vida, alude al carácter cíclico de las crisis del capitalismo, reafirmando sutilmente una crítica reiterada entre muchos intelectuales de izquierdas de la época a este orden socio-económico, en que unos pocos acaban detentando la mayoría del poder. En el relato, en efecto, dicho poder se halla distribuido en manos de los tres gigantes, que lo ejercen desde el exterior a modo de pasatiempo, y los oficiales de la embarcación, que lo ejecutan fielmente en el interior de la nave²⁵, mientras que el resto de la

²⁴ McNerney (1989: 140) concreta la cuestión en los mecanismos del poder fascista: “The novel is a study in fascism, a look at the power of the giants, which exists as a result of very external factors, but also because the victims cooperate, allowing themselves to be controlled”. Dada las influencias sobre Oliver de Capmany –convencida anti-soviética– y el gran impacto de *Testament a Praga* (1970), de Teresa Pàmies, en la intelectualidad catalana, parece razonable ampliar el espectro ideológico al que alude McNerney incorporando el comunismo soviético.

²⁵ La actitud del capitán hacia las supuestas órdenes de los gigantes resulta contundente: “Volen que els obeïm, i ja està. / - Però, capità, -tornava l’agragat-, obeir sense saber què ni per què és molt mal de fer. / - Idò, n’hauràs d’aprendre, fotris! -ja cridava el capità-” (Oliver, 1990: 32).

tripulación y la mayoría de los pasajeros sufren un estado de atonamiento, ignorando los condicionantes de la realidad en que viven. Así, cabría diferenciar entre los dominadores de primer rango (los gigantes), los de segundo rango (los oficiales) y los sometidos (el resto de la tripulación y los pasajeros, incluyendo a los protagonistas y sus compañeros de revuelta²⁶). En la novela, el discurso tradicional va unido al marco maravilloso, acarreado consecuencias para el desarrollo vital de los personajes: seguir sus pautas a pie juntillas fosiliza la mente y la iniciativa personal.

Como ya he apuntado, en *El vaixell d'Iràs i no Tornaràs* la narración principal se constituye en discurso de género maravilloso, con formulaciones, estilo y vocabulario propios del mismo²⁷. Además, aparece intercalado un relato en forma de monólogo interior, sin marcas de lo maravilloso, que en principio (re)explica la misma historia, aunque en él no coinciden algunos de los acontecimientos narrados²⁸. Como afirma Canyada (1990: 10): “A través de dos registres, l'oral popular i el discurs interior directe, s'estableix un exercici de refraccions: el relat mític de l'aventura mateixa i un to

²⁶ Aunque estos hayan tomado consciencia de la situación, sufren igualmente algunas de las decisiones brutales de los gigantes, como el hecho de adquirir un tono de piel grisáceo.

²⁷ A tal respecto véase Escandell (2007) y Escandell & Montserrat (2009).

²⁸ Maria Aurèlia Capmany ampliaba este caso al paradigma del contrapunto, habitual en la obra de Oliver de la década de los 70 y que Martí-Olivella (1998: 180) define como la técnica que ha caracterizado la mejor novelística de la modernidad: “La idea del contrapunt, de dos temps que es persegueixen, de dues històries que s'encalquen, de dos llenguatges que es contraposen i acaben unint-se ha temptat sempre l'Oliver; en el seu propi art de narrar apareix, més o menys evident, el dibuix d'una fuga”. McNerney (1992: 97) denomina “bipolaridad estructural” este uso del contrapunto en Oliver. Para una reflexión compleja acerca de la función bigenérica en la novela, véase Barceló (2008).

intimista, fluid, fragmentari, que analitza la irregularitat orínica que l'ha produïda". En este sentido, lo maravilloso se alza como un paradigma autoritario, donde la expresión de la realidad, la voluntad mimética de un narrador invisible, se ve limitada por el modo narrativo, mientras que la voz del monólogo interior focaliza en aquellos aspectos subjetivos que, como el sexo, se hacen eco de los deseos más profundos de la voz narrativa, al tiempo que recortan la representación de lo real, entendido como la pluralidad de lo exterior al yo. Lo maravilloso se constituye como la formulación primigenia de una narrativa/dramaturgia que es mimética según la tradición teórica de la antigüedad clásica, es decir, como discurso en que la supuesta imitación de la realidad padece un filtro previo a fin de conseguir una incidencia social de lo narrado/representado: una selección de los elementos a tratar, para mostrar aquellos que poseen realmente valor universal, y la activación de una función moralizadora. Por otro lado, en las antípodas de este universalizador moralizante repleto de estereotipos (tanto semánticos como estilísticos), se encuentra la muestra más significativa del paradigma de la expresión, surgido en el romanticismo y desarrollado en movimientos y corrientes posteriores, caracterizándose por la singularización de lo dicho, por la perspectiva única que anhela lo original, lo particular, lo impúdico.

Como explica la misma autora, su objetivo no era la introducción de elementos mágicos o maravillosos, sino usar la estructura y las formulaciones del cuento tradicional, en este caso siguiendo las colecciones del mallorquín Alcover, que había provisto de este tipo de textos a diversas generaciones de niños y niñas de la isla ²⁹.

²⁹ Dice Oliver sobre la novela: "[...] no se tracta d'introduir qualche element màgic o èpic, sinó de fer una rondalla. És a dir, agafar les rondalles mallorquines,

De hecho, este uso queda desenmascarado mediante irónicas alusiones metaficcionales, por ejemplo al comparar un personaje su situación con la propia de un cuento de hadas³⁰. El lector se ubica, pues, en un terreno de diálogo entre discursos, terreno en el que se circunscriben las diferencias a la hora de designar a los personajes principales. Así, en el relato principal sus nombres responden a la denominación tradicional de los protagonistas de los cuentos populares: Bernat y Aina (o su diminutivo, Aineta), mientras que en el relato en forma de monólogo la voz narrativa, que es una doble de Aina, se llama a sí misma “Heura” (hiedra) y al chico, “Góngylus”. Este último constituye una forma extranjerizante que marca lo masculino como algo ajeno y distanciador³¹, casi como en

tal com les havia refetes mossèn Alcover, i aleshores, seguint aquesta tècnica, fer la meva pròpia rondalla, introduint elements que no apareixen en el corpus aplegat pel mossèn, com ara tota la part eròtica i sexual” (Escandell & Montserrat, 2009: 70).

³⁰ “[...] és com si haguéssim començat una altra vida tots plegats i tu i jo i la padrina Mercè [...] fóssim els estranys, com si de sobre haguéssim caigut al bell mig d’una rondalla de fades i bruixes i ens haguessin encantat, caldria adaptar-nos a les circumstàncies, ser com n’Aineta i en Bernadet de les rondalles i fer com ells [...]” (Oliver, 1990: 77).

³¹ La misma Heura admite que “[...] és un nom estrany, Góngylus” (Oliver, 1990: 39). Entre los referentes a relacionar con el relato, cabe mencionar a dos personajes históricos vinculados con la actividad viajera: Gongylus de Eritrea, mensajero del general espartano Pausanias, y Gongylus de Corinto, capitán de la llamada Expedición a Sicilia durante la guerra del Peloponeso. Por otro lado, en referencia al carácter dominante de una Heura que ha asumido el protagonismo típicamente masculino, hay que señalar que Gongylus es un género de empusidos del orden Mantodea, es decir, un tipo de mantis, insecto sobre el cual se expandió la idea (algo exagerada) que las hembras finalizaban la cópula devorando al macho. La autora declaró que había optado por el nombre por esta última opción (Barceló, 2008: 244).

lo maravilloso. “Heura”, en cambio, resulta una marca que indica interconexión con la naturaleza, una fuerza natural que se expande, y en reproducciones de sí misma, logra ocupar espacios verticales, aportándoles vida.

Respecto al escenario preponderante en la novela, el barco, su verosimilitud se refuerza mediante la riqueza de léxico náutico de la voz narrativa³², pero se diluye por el efecto de lo maravilloso. Así, el poder de los gigantes logra cambiar la configuración del barco: lo convierten en un bergantín, a la par que colocan en el suelo de cubierta un campo de alfalfa con árboles naturales y llenan el interior de comercios, callecitas y placitas, como si de un pueblo se tratara. Es decir, el poder naturaliza el ámbito de reclusión de los sometidos para darle un valor de existencia normal, mientras que los protagonistas, Aina y Bernat, tratan vehementemente de resistir estos ataques y no ser descubiertos. Ahora bien, el poder total que da la impresión que poseen los gigantes sobre todas las cosas, sin que nada ni nadie les haga sombra y manipulando a su antojo las coordenadas espacio-temporales, quizás no debería reducirse a ser el retrato crítico de una ideología. Una lectura en sintonía con la teoría de la literatura permite observar en estos señores del tiempo y el espacio³³ al denominado “narrador omnisciente”. De este modo,

³² En relación con la riqueza del vocabulario de náutica y marinería en la obra (especialmente en el capítulo 2), no debe olvidarse que Oliver fue la traductora al catalán del *Moby Dick* de Herman Melville, traducción que salió a la luz ocho años después de la novela, es decir, en 1984.

³³ Respecto al aspecto espacial, los gigantes se permiten jugar con el posicionamiento de las Islas Baleares, como afirma uno de los mismos: “Abans de venir-vos a l'encontre jo ja he pegat una empenteta a les costes catalanes i una coça a les Illes” (Oliver, 1990: 27). Por lo que concierne al tiempo, uno de los gigantes propone: “[...] podríem jugar un poc amb el temps”, a lo cual se le responde: “Ja hauríem

tomaría sentido el relato paralelo que se ejecuta desde el monólogo interior de Heura, una forma de disensión desde el experimentalismo narrativo de la modernidad respecto a las formas clásicas de la omnisciencia absoluta³⁴, propia de textos literarios legados por la tradición desde la Antigüedad. Igualmente, encajarían con este planteamiento las dudas que afloran a menudo en el monólogo de Heura acerca de la naturaleza de los fenómenos extraños o inexplicables que se suceden en el barco³⁵.

En todo ello, claro está, el lenguaje ejerce un papel capital. Puede anular la capacidad de reacción individual, en una imitación del comportamiento y de los usos lingüísticos del común, respetando siempre unas normas y reprimiendo los deseos. Los fraseologismos mallorquines actúan restringiendo el campo conceptual del emisor y receptor habituales, al estructurar metáforas de representación del mundo que, en sí mismas, no favorecen otras perspectivas sobre esa misma realidad. En este sentido, cabe recordar que el padre Antoni M. Alcover, el recolector de las *rondaies* mallorquinas que conforman la base discursiva del relato principal, fue también su gran censor: manipuló los textos reelaborándolos para borrar cualquier elemento impropio a la doctrina y al buen gusto del catolicismo tradicionalista de la isla³⁶. Ahora bien, a medida que avanza la novela, el lenguaje

d'haver començat! –digueren els altres dos amb entusiasme. / I dir això i el temps començar a anar en doina va ser tot u” (Oliver, 1990: 66).

³⁴ McNerney (1989: 141) opina lo siguiente: “Her interior monologues serve not only as a time of reflexion, a «reality check», but also for self-encouragement”.

³⁵ Esta voz narrativa llega a preguntarse si son un barco fantasma o si ellos mismos se han inventado la embarcación en que supuestamente viajan, que a lo mejor no ha existido nunca (Oliver, 1990: 158).

³⁶ Una proyección de ello es que el capitán del barco usa el eufemismo “busqueret” para referirse a su miembro viril (Oliver, 1990: 54).

se va a ir relajando, llegándose a permitir que los personajes se expresen de una forma coloquial³⁷. A la vez, se observa el poder demiúrgico propio de las palabras, creadoras de realidad, cuando los gigantes deciden hacer de las suyas³⁸.

En esta línea, el hecho de que en el relato de Heura los rebeldes descubran el cuaderno de bitácora con las anotaciones referentes a la existencia fáctica de los gigantes y otros fenómenos maravillosos supone un encontronazo de discursos³⁹. Las dudas de la narradora al respecto la conducen a plantearse los límites entre la verdad y la mentira, en una incursión a lo ficcional intradieгético que la convence de que debe descubrir qué se oculta detrás del relato sobre los gigantes: ¿cómo explicar todo lo sucedido en En Falaguer si no es a

³⁷ Así se expresa la abuela en un momento determinado: “hala, a boixar, a boixar! I com que la gent en va endarrer, s’hi tira de cap i no pensa en res més que a fer-ho, i llavors s’estrevé que troben que la gent fa llarg, i, au!, a tallar en sec pardals i cotorres perquè no piulin més” (Oliver, 1990: 138). Se lee la forma *boixar*, “follar” en español, aunque todavía se hace uso de ciertos eufemismos como “pardal” (miembro viril) y “cotorra” (genitales femeninos).

³⁸ Por otro lado, el lenguaje ejercerá un protagonismo positivo cuando Aineta y Bernat procedan al paulatino desencantamiento del conjunto de sometidos mediante el uso de la palabra – la retórica y la dialéctica –, en un proceso de logoterapia. Así, la pareja de recién casados, Joan y Joana, recupera la memoria que les había bloqueado de algún modo el susodicho encantamiento: “[...] com més contaven el Bernat i n’Aina, més els venien a la memòria totes les coses i ho recordaven amb una claredat esborronadora, que no se’n sabien donar passada d’haver-les oblidades o de no haver-se’n adonat abans” (Oliver, 1990: 65).

³⁹ “[...] al quadern de bitàcola està ben apuntat, els gegants, els gegants!, és veritat que hi ha gegants! [...] mentida, les coses que pot arribar a inventar un cervell foll i les coses que poden arribar a creure els estúpids, tot és obra dels gegants, diu el quadern de bitàcola, cal obeir-los, però que hi ha darrere de tot això?” (Oliver, 1990: 192).

través de lo maravilloso? ¿Cómo combatir la falsedad propagandística desde la individualidad? El asombro y la inseguridad inicial se hacen duda metódica al final del texto, duda asentada en la hermenéutica de la sospecha. Así, habiendo fijado Ricœur a sus tres maestros, se puede vincular el relato con: Marx en lo socio-económico, como contrario al capitalismo; Freud en lo sexual, como descubridor de la libido y del oscuro territorio del subconsciente; y Nietzsche en lo cognoscitivo, como negador de los principios gnoseológicos y la teología judeocristiana en que se ha basado la civilización occidental⁴⁰. Es decir, con tres instigadores del derrumbe de falsedades naturalizadas en la tradición o fijadas en la acción cotidiana, que, curiosamente, han podido inspirar utopías ulteriores⁴¹.

En lo que concierne al género, a falta de referentes femeninos que no cayeran en los estereotipos misóginos o en encarnaciones del dramatismo de posguerra, Maria-Antònia Oliver presenta a Aina como una heroína con rasgos atribuidos a los hombres importantes de la Historia: “N’Aineta [...] era més valenta i més decidida que ningú nat al món [...]” (Oliver, 1990: 30). Es obvio que el marco del relato maravilloso facilita la inclusión de una caracterización de este tipo. Ella es la iniciadora del alzamiento de los sometidos, la

⁴⁰ Barceló (2008: 253) globaliza el objetivo crítico de la obra entorno al poder, caracterizándola como: “[...] un discurs desestabilitzador contra el poder establert a tots els nivells, des del textual i la construcció de gènere, fins a la representació sexual, històrica i de l’espai, a partir de la fragmentació i el trencament de la unitat que evocuen el dialogisme bakhtinià i la lluita contra la veu única i l’autoritarisme”.

⁴¹ Como afirma Carlos Eymar (2005: 35): “Los tres tienen en común la denuncia de las ilusiones y de la falsa percepción de la realidad, pero también la búsqueda de utopías. Los tres realizan una labor arqueológica de búsqueda de los principios ocultos de la actividad consciente, si bien, simultáneamente, construyen una teología, un reino de fines.”

líder cargada de determinación que se complementa con una Heura hesitante, aunque con una lucidez ausente en otros personajes. De modo significativo, la caracterización de Aineta entronca con la de un personaje de Capmany, es decir, la mexicana María Solano de *Quim/Quima*, que en dicha novela aparece idealizada⁴². Al mismo tiempo, se observa otra coincidencia feliz con el relato de Oliver, ya que, durante la búsqueda que emprende Quim cuando María desaparece, la voz narrativa emplea una estructura y unas anáforas que evocan los relatos de carácter maravilloso⁴³. Este mismo paradigma discursivo permite introducir el maniqueísmo hacia el enemigo, que va a tener como tarjeta de visita una actitud patriarcal propia de las sociedades en que se ensalzaba la violencia a través de cultos falocéntricos. El prototipo de ello es el capitán del barco, misógino⁴⁴ y bravucón que pretende conquistar a Aineta.

Paralelamente, se observan aspectos ligados a la sexualidad que manifiestan el grado de honestidad de sus protagonistas. Así, los hombres de rosa enviados por los gigantes son completamente asexuales, improductivos, y provocan episodios de violencia gratuita

⁴² Tanto por Quim: “La dona més bella, més lluminosa, més forta, més intel·ligent, més bona, més riolera, més seriosa que havia conegut mai” (Capmany, 1991: 168); como por la voz narrativa: “El prodigi de força i gràcia del seu cos esvelt, la meravella d’intel·ligència i dolcesa dels seus ulls negríssims [...]” (Capmany, 1991: 168-169). En el caso de *Quim/Quima*, que sería aplicable también a la obra de Oliver, Martín-Valverde (2002: 186-187) plantea la voluntad de Capmany de retomar la idea de Showalter (vía Moi) a favor de imágenes veraces de mujeres fuertes con las que el lector pueda identificarse.

⁴³ Esto encajaría, además, con el hecho de que, en sus interrogatorios a testigos, Quim describe a María con los atributos de una juventud pasada, es decir, estancado en un cronotopo ya inexistente.

⁴⁴ Por ejemplo: “Diuen que viatge amb dones mal temps assegurat [...]” (Oliver, 1990: 54).

contra los sometidos, evocando la fuerza bruta del totalitarismo para crear terror entre la población. Por otro lado, a raíz de una fiesta en el barco tras largo tiempo de rutina, los sometidos pierden la compostura: explota en ellos la libido sexual reprimida y se inicia una orgía descabellada. Aina y Bernat no lo tratan como una muestra de pasión erótica, sino de carnalidad entre bestias carentes de sensualidad, desbordadas por el deseo animal. Después de ello, los sometidos del barco perdían sus genitales, que caían al suelo como hojas de otoño, salvo al grupo de concienciados liderado por Aine-ta⁴⁵. En la parte final del relato todo va volviendo a la normalidad: el barco retoma el aspecto original, los sometidos recuperan los genitales, etcétera... Pero la concienciación de estos provoca que las cosas ya no puedan ser como antes: se pasan al nudismo y al amor libre sin contemplaciones en un régimen de trabajo cooperativo y de autogestión. La voz narrativa, en la descripción de este nuevo régimen socio-laboral, enfatiza que ahora todos disponen de toda la información sobre lo que sucede en el barco, dando a entender que esta es una de las principales carencias de los sistemas capitalistas y totalitarios. Se nos presenta, pues, un espacio idílico: “tothom estava content i satisfet, i només una cosa els mancava per a tenir tota la felicitat del món: veure terra i arribar-hi” (Oliver, 1990: 182). No obstante, cuando llega este momento, los supervivientes son encarcelados por rebelión y todo acaba como el rosario de la aurora⁴⁶. Aina se esfuma sin dejar rastro: ¿puede acontecerse, en-

⁴⁵ “Però com més temps passava, manco gent quedava amb atributs, i per tot el vaixell podíeu trobar cigales i clòxines que havien caigut d’entre les cames dels homes i les dones sense que ni ells mateixos hi parassin compte” (Oliver, 1990: 139).

⁴⁶ Sólo un personaje, Francina plantea que, si no hubieran vuelto a tierra, habrían podido disfrutar de su mundo utópico ideal, pero Aina esgrima que su misión es

tonces, que ella sea un ente de ese Mediterráneo encantado, como los gigantes? ¿Contiene la transmisión de los relatos maravillosos la semilla de la rebelión contra esa misma moral tradicional, cual arma de doble filo? Sea como sea, Oliver lleva a cabo un ejercicio de trasgresión de un paradigma ideológico-literario subvirtiendo el discurso que lo sustenta.

ANDREA VÍCTRIX DE VILLALONGA: DISTOPÍA, CONSUMISMO Y ANDROGINIA

Ambientada en el año 2050, la novela presenta una distopía futurista en que el paradigma ético ha sufrido un giro radical y con él la fijación del género: personajes sexualmente ambiguos pueblan un espacio entre aséptico y agobiante, que el lector descubre mediante el relato de un narrador autodiegético, llegado del pasado (1965) gracias a un proceso de criónica. Se trata de un *alter ego* del autor: declara ser escritor y haber nacido en 1898 (un año después que Villalonga), compartiendo en gran medida la aproximación a las problemáticas socio-políticas de la época que este había prodigado en la prensa y otros escritos: crítica de la Era industrial, el consumismo, los sistemas totalitarios, etcétera.⁴⁷ Así, tras el aniquilamiento atómico mutuo de los EEUU y la URSS por accidente y

informar acerca de los gigantes, es decir, dar a conocer al mundo esa forma de totalitarismo que constituye un peligro para todos, aunque la gente sea incrédula, ignorante y desconfiada.

⁴⁷ El año de nacimiento podría resultar una fina ironía villalonguiana, en el sentido que miembros insignes de la Generación del 98, como Unamuno, hacían bandera de su oposición a instalar en España la mentalidad occidental basada en el liberalismo capitalista y la experimentación científica.

la eliminación física del pueblo chino, en Europa se controla los comportamientos y los deseos de los miembros de la sociedad a través de la educación y la propaganda, padeciendo una profunda crisis económica al haber llegado al absurdo de saturar el mercado con productos completamente innecesarios. Sin embargo, no se trata solo de una crítica a los regímenes comunistas, ya que en la novela la gran industria capitalista se sitúa detrás de la presión propagandística en pro de un consumo disparatado⁴⁸. La obra constituye más bien una diatriba contra lo que la voz narrativa considera una fusión práctica de marxismo y capitalismo, la socialdemocracia, en un estadio que el autor preveía intolerable, puesto que encumbraba la mediocridad –presentada a través de la casta dominante de los camareros–, el consumismo y valores antitéticos a los tradicionales. En definitiva, un Villalonga ya mayor, apartado decididamente de la corriente literaria catalana mayoritaria, que estaba entonces dominada por autores de la izquierda reivindicativa, y en cierto modo aislado en lo intelectual dentro de una Mallorca que pasaba bruscamente de paraje de ruralismo conservador a meca del turismo de media Europa⁴⁹, cierra su brillante trayectoria narrativa⁵⁰ con la representación de un mundo aberrante en que conviven la sexualidad fracasada y la decadencia político-moral.

⁴⁸ Se trata de una industria que ha hecho artificial al mundo, advirtiéndose en el prólogo que se trata de una sátira del mundo coetáneo (Villalonga, 1997: 9).

⁴⁹ “[Villalonga] acabará optando por una vida ascética retirado del mundo exterior, acompañado de su mujer Teresa Gelabert en su casa de la calle del Estudio General cerca de la catedral de Palma” (Clement i Rovira, 2009: 76).

⁵⁰ Aunque la novela fue publicada en 1974, tras recibir el premio Josep Pla de novela del año anterior, el autor había iniciado el proyecto de escritura en la década de los 50, en plena Guerra Fría.

Así, la capital de Mallorca, Palma, se ha transformado en Club Turista de la Mediterrània, conocido como Turclub, una de las cuatro ciudades más importantes de Europa. Esta, por su parte, se ha constituido en un organismo político, los Estados Unidos de Europa, presidido por un enigmático y grotesco personaje, *Monsieur-Dame* de Pompignac Le Fleur: “El símbol de l’Estat, el perfecte androgin [...]” (Villalonga, 1997: 58). Su nombre enlaza, por un lado, con la visión crítica de los políticos por parte de Villalonga⁵¹, aludiendo a los formalismos protocolarios sin sentido, y, por el otro, con lo francés, en una construcción por sí misma andrógina (al unir lo masculino y lo femenino) y evocadora de los prejuicios más castizos hacia la ambigüedad sexual en el seno de la alta cultura gala. La capital de esta unión europea distópica es, claro está, París. Todo ello, así como abundantes galicismos y referencias al mundo francófono, otorga un aire francés al escenario de los acontecimientos⁵². De este modo, el espacio constituye una degeneración *kitsch* e insoportable de la refinada Ilustración francesa en que destaca la idea de artificiosidad. Es decir, la voz narrativa crea un espacio distópico de cariz siniestro, por una ambigüedad entre la hipertrofia del progreso urbano moderno y la atracción por la novedad y la belleza superficial. En relación con lo nacional, probablemente la ideología del autor no le permitía establecer vínculos evidentes con otros territorios de habla catalana en un todo

⁵¹ En este caso tampoco hay que olvidar el personaje de Andrea Víctrix, que da nombre a la novela y en cuyas tareas como líder resulta muy difícil distinguir entre lo que es hacer política y lo que es prostituirse.

⁵² Incluso uno de los motivos que precipitan los acontecimientos finales de la obra, el hambre y la penuria provocadas por la locura industrialista, se acaba denominando “disette”, término francés que designaba la causa principal que hizo estallar la Revolución en París.

simbólico de carácter reivindicativo⁵³, y, por otro lado, la ínsula constituye un espacio cognitivamente adecuado para reproducir una distopía. Por otra parte, una prolepsis inicial –componente que ya se ha visto en el relato de Oliver– anunciando la destrucción del mundo distópico permite al narrador presentarlo como un “paraíso perdido”, no tanto por su intrínseca condición paradisíaca –puesta en tela de juicio repetidamente–, sino por no existir en el momento en que se evoca⁵⁴, aspecto que activa el importante motivo elegíaco de la obra del autor.

Según lo que se puede deducir de las explicaciones del narrador, los males de dicho mundo residen en una combinación de la idea de progreso absoluto y de uno de sus epifenómenos, es decir, la industrialización llevada a sus extremos, en un sistema pervertido por la búsqueda del beneficio sin ningún tipo de interés por la ciencia o el conocimiento. En la Era Industrial, que sustituye la añorada Era Agrícola, el eslogan más repetido por la propaganda gubernamental del periodo reza: “El progrés no es pot aturar”. La articulación de la idea de progreso como desarrollo capital de la sociedad parte de intelectuales galos de la Ilustración liberal dieciochesca –Turgot y Condorcet–, objetivándose en lo político en los ideales que la Revolución Francesa y en lo científico en el positivismo. A Villalonga le fascinaba el siglo XVIII francés, pero más bien solo por la vía literaria: le decepcionó profundamente descubrir que, a la práctica, París no era perfecto, que la civilización moderna es sustituible y

⁵³ Paralelamente, el catalán aparece como una lengua arcaica, aunque comprensible, frente a la modalidad lingüística en boga en el relato, una mezcla neolatina que no dispone de género gramatical.

⁵⁴ “[...] he de reconèixer que Turclub va esser per algun temps un paradís terrenal; [...] tan cert és que els veritables paradisos són sempre els perduts” (Villalonga, 1997: 17).

que el avance tecnológico no puede ser infinito (Duran, 1997: 53). Como afirma Simbor Roig (1998: 205), la novela aquí analizada es la recreación ficcional de los fantasmas ideológicos antiprogresistas de su autor. Paralelamente, cabe destacar que la idea de progreso expuesta anteriormente va ligada a un proceso inscrito en el Romanticismo, en que se glorifica la juventud exultante y la energía del cambio frente a la vejez sensata y la prudencia propias del mundo tradicional. En este sentido, Andrea Víctrix es un joven que dará su vida por esa creencia ciega en la utopía del maquinismo sin límites, entregando su cuerpo y su alma al nuevo dios del progreso y la experimentación empírica⁵⁵, que impulsarán la industria química de la alimentación y las drogas de diseño.

Andrea Víctrix, “un ésser alhora encisador i monstruós” (Villalonga, 1997: 9), es uno de los personajes más poderosos de los E.U. de Europa. Como a la inmensa mayoría de habitantes de los E.U. de Europa, le caracteriza una mórbida ambigüedad sexual, así como altos índices de promiscuidad. Se trata de seres andróginos que visten a la romana o que llevan vaqueros, ambos piezas de ropa que no tienen por qué estar marcados genéricamente. Andrea y el narrador sienten una atracción mutua en que pulula la curiosidad por lo desconocido, pero el segundo no llegará a descubrir el sexo del joven (o su ausencia). De este modo, el sexo se convierte en un dispositivo vacío, el secreto de todos los secretos de la novela, que además se compagina con unas tendencias sadomasoquistas y

⁵⁵ “Así pues, la ciencia empírica es, según la visión del mundo que tiene Llorenç Villalonga, la causante de la desorientación y la pérdida de valores del hombre al sustituir a Dios por un «arma», la ciencia experimental, que en sus manos se convierte en una herramienta altamente destructura con una capacidad mortífera inigualable” (Clement i Rovira, 2009: 89).

suicidas esperpénticas a ojos del protagonista⁵⁶. Contrapuesta a la sexualidad con fines reproductores propia del sistema prescriptivo heterosexual de raíz católica, en Turclub la falta de productividad de las actividades sexuales⁵⁷ se manifiesta como una equivalencia simbólica del *cul-de-sac* consumista que vive la sociedad decadente de la novela, incapaz de producir nada realmente sensato para el desarrollo sano y constructivo del ser humano. La excepción a este modelo andrógino-céntrico son aquellos que, como el narrador, superaron con éxito una cura de congelación, ya que, además de haberse rejuvenecido, mantienen su género y sexualidad previos, aunque sufriendo la incomprensión o el desprecio de los demás⁵⁸. Por otro lado, hay que mencionar la existencia de impúberes que, ataviados a menudo solo con una pequeña concha o *slip*, llevan a cabo actuaciones con bajas mortales para el divertimento de adultos. Se descubre, además, que son castrados para dejarles completamente asexuados, aunque el narrador no puede evitar proyectar sobre ellos sus impulsos sexuales, describiéndolos como “àngels libidinosos i blasfems” o “lascius com cabrits” (Villalonga, 1997: 32; 211). Estas figuras controvertidas encarnan la falta de virtudes de una sociedad envilecida que se permite sacrificar niños en espectáculos.

⁵⁶ Un professor universitari comenta del siguiente modo una matanza en un local de Orgías Colectivas: “¿Tots els morts eren masoquistes? En aquest cas no es tracta de crim, sinó de goig mutu, un divertiment legal, sempre que el matador tengui carnet de sàdic, naturalment” (Villalonga, 1997: 199).

⁵⁷ La procreación se realiza artificialmente en incubadoras y se halla bajo el control del Estado.

⁵⁸ La ironía villalonguiana sale a la luz cuando la voz narrativa aclara que en Turclub el término “homosexual” designa a la persona que se siente atraída por un solo sexo, mientras que el heterosexual no hace distinción de ningún tipo a la hora de escoger pareja sexual (Villalonga, 1997: 63).

En resumen, el lector se halla frente a un texto tan proclive a la ambigüedad como las opiniones y actitudes que se han llegado a conocer del propio autor⁵⁹. La novela ofrece múltiples lecturas, que no excluyen su interpretación a la luz del régimen franquista coetáneo⁶⁰ o el análisis textual del travestismo y la transexualidad,

⁵⁹ Cabe advertir que, con todo, los estudiosos de Villalonga han subrayado las contradicciones del autor, ligadas a sus cambios de rumbo en lo ideológico, lo estético o lo literario a lo largo de su vida (Simbor Roig, 1999: 17-18), ocasionando una elevada incertidumbre interpretativa en los textos que traslucen ironía, abundantes en este maestro de la ambigüedad.

⁶⁰ El joven Villalonga mostró una cordial admiración por el falangismo, pero no hizo especial gala de actitudes a favor del régimen franquista, más allá de la defensa de unos valores conservadores y católicos que eran afines a la ideología imperante. Si bien la sátira de *Andrea Victrix* se muestra antimaoquista, antisocialista y anticapitalista, con un deje nostálgico de antiguo régimen combinable con una sensación de imperativo ecológico, el hecho de que la narración transcurra en un régimen claramente dictatorial, con un líder que estéticamente parece un fante afeminado, debería ser tomado en cuenta, ya que Franco poseía una constitución física y un timbre de voz escasamente varoniles. Mientras Villalonga redactaba la novela, el franquismo iniciaba su reconversión al capitalismo de libre mercado, en la etapa conocida como “El desarrollismo”, la marca más sólida en defensa del ideal de progreso material capitalista que hubo existido jamás en España. Con el aperturismo, vertiente socio-política de lo anterior, llegaba el turismo masivo a las playas de las Baleares, el germen de Turclub. El franquismo, que se vendía a la población con un discurso social de solidaridad e igualdad, se dejó presionar por expertos e industriales para reconfigurar jurídica y económicamente el país de acuerdo con los patrones occidentales del consumismo masivo: es la época de multiplicación de los electrodomésticos en los hogares. Por otra parte, no parece irrelevante que en el relato se usen los mismos argumentos para abogar por el disfrute de los niños acróbatas suicidas que los empleados a favor de las corridas de toros, que el franquismo consolidó como la “Fiesta Nacional”: “«Els [a los niños] crien per a això», em deien si intentava protestar. «L'Estat protegeix la infantesa; els destinats a aquests jocs no passen del 0,01 per cent.»” (Villalonga, 1997: 31).

el cual ha sido llevado a cabo espectacularmente por Martínez Gili⁶¹ (2007). De este modo, cabe decir que las diversas contradicciones de Andrea Víctrix proceden de la convergencia en su persona de muchos de los vectores significativos del relato: la androginia y promiscuidad sexuales, la juventud venerada, lo estéticamente *kitsch* de sus apariciones públicas, la abyección de una moralidad machacada por el sistema, etcétera. En realidad, la forma existencial de Andrea se identifica con la base misma del modelo económico distópico. Así, tanto la toma de estimulantes para multiplicar las propias capacidades como la compra a crédito tienen consecuencias letales: el joven líder muere antes de cumplir cuatro lustros y el sistema industrialista de los E. U. de Europa se hunde al poco sin remedio. Los estimulantes y el crédito anticipan un placer que deviene absurdo al reducirse en extremo el tiempo de su goce⁶².

⁶¹ Este estudio sintetiza un acercamiento a *Andrea Victrix* que no resulta nada difícil suscribir: “[Villalonga] elabora, simplement, un pastitx carnavalesc. *Andrea Victrix* constitueix, en efecte, una imitació paròdica [...] del contingut dels articles de Villalonga, alhora que subratlla la infinita capacitat performativa –creativa, subversiva, transgressora– del llenguatge tot fent un exercici de retorsió, de literatura dins de la literatura, sobre un gènere literari que li ofereix, a més, un terreny ja caracteritzat per la seva no submissió a les restriccions de la llei de la versemblança” (Martínez Gili, 2007: 277-278).

⁶² Ingerir drogas lleva a gozar del presente más allá de las posibilidades del propio cuerpo, pero sin continuidad posible, mientras que vivir de crédito supone un aparente goce material en un presente carente también de continuidad a la práctica, ya que hipotecarse de ese modo conduce a la nulidad del sujeto, que sufre crecientes obligaciones laborales para sufragar la deuda y el cada vez menor espacio de un hogar ocupado por los electrodomésticos.

CONCLUSIONES

Las tres obras analizadas encauzan la relación entre utopía, sexualidad y nación desde una perspectiva temporal diferente, abrazando las tres categorías que engloban el panorama completo de nuestra concepción del tiempo: *Quim/a*, el pasado; *El vaixell d'iràs i no tornaràs*, el presente; *Andrea Victrix*, el futuro. En lo que concierne el pasado, Capmany realiza una tarea de transmisión de saber, de consciencia y de competencias a las jóvenes generaciones, una vindicación del pasado para construir el futuro⁶³. Oliver plantea, en ese intrigante momento histórico que va del Mayo del 68 a los meses posteriores a la muerte de Franco, una utopía en movimiento, dinamizada por las incógnitas de un final abierto que permitirá transmitir en el mundo real la experiencia libertaria, basada a su vez en los ideales difundidos a raíz de las revueltas parisinas. Por su parte, Villalonga elabora su distopía desde la negación de supuestos que eran el motor ideológico de las obras anteriores, a partir del esbozo grotesco del exceso de los mismos: de progreso, de sexo, de consumo, de socialismo. Si las autoras buscan concienciar a través de tesis a validar socialmente, Villalonga pretende mantenerse en terreno conocido, aquello que podía considerar el *aurea mediocritas* del humanismo liberal cristiano, arremetiendo con una amenaza pseudo-apocalíptica.

En cuanto al uso literario de lo sexual y lo nacional, ambos conllevarán sufrimientos y penurias para *Quim/a*, en especial cuando se cosifique en *Quima*, catalizando las problemáticas

⁶³ Cabe señalar que el mecanismo preferido de construcción de la trama en Capmany es el recuerdo, producto de la activación de la memoria (Cortés, 2002: 42), la memoria colectiva de todo un pueblo.

sociales, nacionales y de género que encuentra en su camino a través del dolor del ser. En cambio, el dolor del ser en la novela de Villalonga se evidencia ante lo asexual o sin género, castrador de vida y esperanza, así como ante la enajenación de un espacio reconocido como propio. Tanto en el relato de Oliver como en el del mallorquín no poder procrear sexualmente se vincula a la falta de libertades de un régimen totalitario, aunque en el primer caso, la promiscuidad se refleja como una liberación y no como un exceso que impida la autorrealización. Por otro lado, a diferencia de las obras de las autoras, el espacio novelesco de *Andrea Vicitrix* no es pancatalán, sino un lugar extranjerizado que aparece nacionalmente descentrado, integrándose en un todo afrancesado que remite a la homogenización sociocultural preconizada por la Revolución. También Capmany combate los modelos enajenadores de impronta extranjera, mientras que Oliver trata la cuestión más sutilmente, quizás por ser como Villalonga escritores de la periferia en el ámbito nacional catalán.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARCELÓ, X. (2008), “*El vaixell d’iràs i no tornarà, fragmentació (entre la rondalla i la psicologia)*”, Maria Muntaner & al. (eds.), *Poètiques de ruptura*, Temps Obert 13, Palma, Lleonard Muntaner, pp. 241-254.
- CANYADA, X. (1990), “La màgia i la ironia a través de la rondalla”, *Avui* [suplemento “Cultura”], 1 de diciembre, p. 10.
- CAPMANY, M. A. (1991), *Quim/Quima*, Ramon Llull / Novel·la 36, Barcelona, Planeta.
- CHARLON, A. (1990), *La condició de la dona en la narrativa femenina catalana (1900-1983)*, trad. de Pilar Canal, Llibres a l’Abast 256, Barcelona, Edicions 62.

- (2002), “La història catalana en les novel·les de Maria Aurèlia Capmany. Com i per què?”, Montserrat Palau & Raül-David Martínez Gili (eds.), *Maria Aurèlia Capmany: l’afirmació en la paraula*, Antines 2, Valls, Cossetània Edicions, pp. 21-38.
- (2007), “Hipotextos o pretextos: els manlleus novel·lescos de Maria Aurèlia Capmany”, Christian Camps & Montserrat Roser (eds.), *2n Col·loqui Europeu d’Estudis Catalans, 2: La intertextualitat a la literatura de la postguerra fins avui*, Péronnas, Association Française des Catalanistes & Éditions de la Tour Gile, pp. 79-100.
- CLEMENT I ROVIRA, J. A. (2009), “Andrea Vicitrix. La era industrial según Llorenç Villalonga”, *Latin American Affaires*, 28, pp. 69-92.
- CORTÉS, C. (2002), “La lluita contra el pas del temps en la narrativa de Maria Aurèlia Capmany”, Montserrat Palau & Raül-David Martínez Gili (eds.), *Maria Aurèlia Capmany: l’afirmació en la paraula*, Antines 2, Valls, Cossetània Edicions, pp. 39-55.
- DURAN, X. (1997), “La idea de progrés en Pla i Villalonga”, *Serra d’Or*, 447, pp. 52-54.
- ESCANDELL, D. (2007), “L’element popular en la construcció de la narrativa de Maria-Antònia Oliver: una mostra de l’experimentació estilística dels anys setanta i vuitanta”, Christian Camps & Montserrat Roser (eds.), *2n Col·loqui Europeu d’Estudis Catalans, 2: La intertextualitat a la literatura de la postguerra fins avui*, Péronnas, Association Française des Catalanistes & Éditions de la Tour Gile, pp. 137-156.
- ESCANDELL, D. & MONTSERRAT S. (2009), “Recursos rondallístics en la narrativa de Maria-Antònia Oliver: tòpics i llengua”, Joan Armangué & Caterina Valriu (eds.), *Illes i insularitat en el folklore dels Països Catalans*, Càller, Arxiu de Tradicions de l’Alguer, pp. 69-79.

- EYMAR, C. (2005), “El cicerone: en memoria de Paul Ricœur”, *El Ciervo*, 652-653, pp. 34-36.
- GRILLI, G. (2002), “Maria Aurèlia Capmany i Virginia Woolf en dos llibres de transformacions”, Montserrat Palau & Raül-David Martínez Gili (eds.), *Maria Aurèlia Capmany: l’afirmació en la paraula*, Antines 2, Valls, Cossetània Edicions, pp. 163-167.
- JULIÀ, L. (1999), “Quan les dones fumen: Maria Aurèlia Capmany – Simone de Beauvoir”, Lluïsa Julià (ed.), *Memòria de l’aigua: onze escriptors i el seu món*, La Mirada Literària 37, Barcelona, Proa, pp. 89-121.
- MARTÍN-VALVERDE, A. (2002), “*Quim/Quima*, de M. A. Capmany: ¿plagio, pastiche, parodia o simplement un homenaje a Virginia Woolf?”, Montserrat Palau & Raül-David Martínez Gili (eds.), *Maria Aurèlia Capmany: l’afirmació en la paraula*, Antines 2, Valls, Cossetània Edicions, pp. 181-191.
- MARTÍ-OLIVELLA, J. (1998), “Maria-Antònia Oliver o la maduresa narrativa de la generació dels setanta”, J. M. Sobrer (ed.), *Actes del Vuitè Col·loqui d’Estudis Catalans a Nord-Amèrica*, Biblioteca Abat Oliba 194, Barcelona, Publicacions de l’Abadia de Montserrat, pp. 169-187.
- MARTÍNEZ GILI, R. (2007), “Llorenç Villalonga i la Hola-Hola: la societat de consum, entre la premsa i la novel·la”, Christian Camps & Montserrat Roser (eds.), *2n Col·loqui Europeu d’Estudis Catalans, 2: La intertextualitat a la literatura de la postguerra fins avui*, Péronnas, Association Française des Catalanistes & Éditions de la Tour Gile, pp. 273-287.
- McNERNEY, K. (1989), “Catalan Crazies: The Madwomen in Maria-Antònia Oliver’s Attic”, *Catalan Review*, 3.1 July, pp. 137-144.
- (1992), “Funciones bipolares en la obra de Maria-Antònia Oliver”, Antoni Vilanova (ed.), *Actas de X congreso de la Asociación Internacional de Histanistas*, t. III, Barcelona, PPU, pp. 97-103.

- MESTRE I GODES, J. (1999), *El compromís de Casp: un moment decisiu en la història de Catalunya*, Barcelona, Edicions 62.
- MISIEGO I LLAGOSTERA, M. (1982), “Maria Aurèlia Capmany: un feminisme «diferent»”, Manuel Duran & al. (eds.), *Actes del Segon Col·loqui d’Estudis Catalans a Nord-Amèrica. Yale 1979*, Biblioteca Abat Oliba 24, Barcelona, Publicacions de l’Abadia de Montserrat, pp. 389-403.
- OLIVER, M. A. (1990), *El vaixell d’iràs i no tornaràs*, Els Llibres de Butxaca 11, Barcelona, Edicions de La Magrana.
- PÉREZ, J. (1993), “Maria Aurèlia Capmany’s Quim/Quima: Apocalyptic and Millennial Context, Text and Subtext”, *Catalan Review*, 7.2, pp. 91-103.
- PONS, A. (2002), “Maria Aurèlia Capmany i la seva influència en la Catalunya d’avui”, Montserrat Palau & Raül-David Martínez Gili (eds.), *Maria Aurèlia Capmany: l’afirmació en la paraula*, Antines 2, Valls, Cossetània Edicions, pp. 81-92.
- SIMBOR ROIG, V. (1998), “La utopia segons Llorenç Villalonga”, *Llengua & Literatura*, 9, pp. 173-205.
- (1999), *Llorenç Villalonga a la recerca de la novel·la inefable*. Biblioteca Sanchis Guarner 46, València & Barcelona, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana & Publicacions de l’Abadia de Montserrat.
- TODA I BONET, A. (2009), “Maria Aurèlia Capmany i l’existencialisme”, Kálmán Faluba & Ildikó Szijj (eds.), *Actes del Catorzè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*, t. I, Barcelona, Publicacions de l’Abadia de Montserrat, pp. 427-436.
- VILLALONGA, L. (1997), *Andrea Victrix*, L’Àncora 108, Barcelona, Destino.
- WOOLF, V. (2004), *Orlando: A Biography*, Londres, Vintage Books.