



**Universitat de les  
Illes Balears**

Facultat de Filosofia i Lletres

**Memòria del Treball de Fi de Grau**

**La dimensió identitària en la narrativa de Marta  
Rojals: alteritat, descomposició i apoderament dels  
personatges femenins**

Francesca Munar Munar

**Grau de Llengua i Literatura Catalanes**

Any acadèmic 2018-2019

DNI de l'alumne: 43211050F

Treball tutelat per Margalida Pons Jaume  
Departament de Filologia Catalana i Lingüística General

S'autoritza la Universitat a incloure aquest treball en el Repositori Institucional per a la seva consulta en accés obert i difusió en línia, amb finalitats exclusivament acadèmiques i d'investigació	Autor		Tutor	
	Sí	No	Sí	No
	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

Paraules clau del treball:

Narrativa catalana contemporània, Marta Rojals, desplaçament, alteritat, identitat, apoderament femení, maternitat

# Índex

1. Justificació i objectius.....	3
2. Marta Rojals en el marc de la narrativa catalana actual.....	6
3. <i>Primavera, estiu, etcètera</i> : la subversió de la dinàmica camp/ciutat i el desplaçament identitari.....	18
4. <i>L'altra</i> : alteritat i descomposició del jo.....	35
5. <i>El cel no és per a tothom</i> : l'apoderament femení i la tricotomia dels personatges.....	53
6. Conclusions.....	68
7. Bibliografia.....	71

## 1. Justificació i objectius

Les causes per les quals he elegit la temàtica d'aquest Treball de Final de Grau estan relacionades, per una banda, amb les meves preferències personals i, per altra banda, amb uns objectius que suara explicaré.

En primer lloc, tant la llengua com la literatura són dues branques que sempre han estat motiu d'interès per a mi, per la qual cosa em resultava atractiu el fet de poder adjuntar aquestes dues ramificacions en un treball. Així doncs, he fet una anàlisi literària, tan acurada com he pogut, de les obres d'una autora contemporània i, en petites dosis, també he posat l'accent en l'aspecte lingüístic de cada llibre.

En segon lloc, he elegit estudiar les obres de Marta Rojals perquè es tracta d'una autora que vaig descobrir a l'assignatura Tendències de la Literatura Catalana Actual, a 4t de grau, amb el professor Xavier Barceló. Des del principi, el primer llibre de Rojals —*Primavera, estiu, etcètera*— em va cridar l'atenció per la qüestió de la llengua: l'ús que l'autora fa del dialecte ebrenc durant tota la història. En fer aquesta elecció voluntària, Rojals és conscient que s'arrisca, ja que la gran majoria d'autors catalans empren la varietat estàndard a l'hora de publicar els seus llibres. Rojals fa una defensa de la llengua catalana en tota regla: la reivindica en un dels seus dialectes —l'ebrenc, que és la seva varietat dialectal—, cosa que, des del meu punt de vista, té molt de valor. A més, també es mostra defensora de la seva llengua mare des del moment en què a cada llibre es troben diferents pinzellades que mostren la sensibilitat lingüística: a *Primavera, estiu, etcètera*, com hem dit abans, es veu una clara intenció de defensa del territori ebrenc i, alhora, de la riquesa dialectal del català; i a *L'altra* i a *El cel no és per a tothom* alguns dels personatges fan correccions dels castellanismes que «cometen» uns altres o mostren altres formes d'autoconsciència lingüística.

En tercer lloc, consider que avui dia és molt important reivindicar veus femenines contemporànies com la de Marta Rojals. Rojals ha estat una autora prou celebrada —les seves obres han esdevingut *bestsellers*— però poc estudiada des del punt de vista lingüístic i literari —la qual cosa deu ser, supòs, un dels resultats del seu volgut anonim. Cal destacar que els seus tres llibres publicats —*Primavera, estiu, etcètera*, *L'altra* i *El cel no és per a tothom*—, entre altres punts, mostren una consciència feminista. Les protagonistes de Rojals solen ser dones que no encaixen en la norma —una norma establerta des d'unes bases i uns sistemes de poder patriarcal. Trencar amb aquesta «norma» suposa donar visibilitat a certs aspectes que no haurien de ser tabús. Per exemple, a la primera obra de Rojals es tracta molt la feminitat de la protagonista des del propi cos; és a dir, el mateix personatge parla sense cap mena d'inconvenient sobre l'evolució del seu cos a mesura que creix. A la segona obra destaca un discurs en contra del patriarcat i, a més, existeix una «mordassa» que la protagonista porta, de manera simbòlica, al llarg de la novel·la, ja que el

silenci és el seu major amic —o enemic, segons com es miri. I a la tercera obra destaca l'apoderament d'una de les protagonistes en el moment en què es converteix en pilot d'avió. Cal dir, també, que la pressió que senten les tres protagonistes de Rojals per convertir-se en mares —ja que han sobrepassat l'edat estereotipada per ésser-ne—, és present a les tres novel·les. Al treball he volgut ressaltar aquesta qüestió de gènere.

Finalment, i encara en relació amb aquest tema, una altra de les motivacions que he tingut és que faig feina en una associació sense ànim de lucre que, entre les seves finalitats, té la igualtat de gènere com a objectiu. Per exemple, un dels projectes que desenvolupa és «Hexàgon Feminista», que consisteix a dinamitzar la vida cultural i la participació social per mitjà d'activitats de caire feminista al voltant de sis eixos: l'educació, el joc, la poesia, el teatre, la pintura i la música. El tractament de la poesia dins aquest projecte ha estat un incentiu per abordar el paper de la dona dins l'escriptura i l'obra creativa de les dones.

Pel que fa als objectius d'aquest treball, la meva intenció ha estat tractar tres idees fonamentals i vincular cada una d'aquestes idees a l'estudi aprofundit d'una de les novel·les:

- En primer lloc, analitzar el tema de la subversió del binomi camp/ciutat i veure com el desplaçament físic de la protagonista esdevé també un desplaçament identitari. Això és especialment visible en *Primavera, estiu, etcètera*.
- En segon lloc, aprofundir en el tema de l'alteritat i la descomposició del jo que pateix un personatge femení. *L'altra* n'és un magnífic exemple.
- En tercer lloc, tractar el tema de l'apoderament femení d'una de les protagonistes en un món on el feminisme encara necessita recórrer més camí. És el cas d'*El cel no és per a tothom*.

Aquests tres temes tenen en comú la investigació sobre la identitat, que de vegades es formalitza mitjançant el tema de la maternitat i, altres vegades, com ja he exposat, mitjançant la qüestió lingüística. És per això que la hipòtesi que planteig, és la següent: aquestes tres idees fonamentals —la subversió del binomi camp/ciutat, la descomposició del jo, i l'apoderament femení— afecten de manera gradual el desenvolupament personal i identitari dels personatges. Consider que el context dins el qual hom es mou i l'etapa de la infància que tothom ha experimentat influeixen en la delimitació de la pròpia personalitat. La meva intenció és, doncs, resseguir l'argument de les tres obres per veure si es confirma la hipòtesi.

Quant a la metodologia que he utilitzat, he procurat seguir els textos molt de prop, i és per això que el treball és generós en citacions literals de les novel·les estudiades. Les citacions m'han ajudat a demostrar el que volia plasmar en aquell moment, i m'han servit de suport a l'hora de tractar els temes que he mencionat anteriorment.

A banda de les referències utilitzades en l'apartat de context (provinents, la majoria, de crítics catalans), els referents teòrics més destacats que he emprat a l'hora de confeccionar el cos del

treball han estat els següents:

- Pel que fa al tractament del tema del cos femení, m'he basat sobretot en el treball d'Ann Rosalind Jones «Writing the body. Toward an understanding of “L'écriture feminine”». A pesar que el terme *escriptura femenina* es vincula inicialment amb la teòrica Hélène Cixous, he tractat aquest concepte a partir dels desenvolupaments de Toril Moi i de les explicacions divulgatives de Laura Borràs Castanyer.
- Per abordar la qüestió de l'oralitat fingida i aprofundir en el concepte d'alteritat, he seguit els estudis de Xavier Barceló Pinya.
- Per tractar el concepte d'apoderament femení, m'he basat amb l'aproximació que fa Marta Orsini entre el concepte d'apoderament des dels Estudis de Gènere i la utilització que se'n fa a les revistes femenines.

## 2. Marta Rojals en el marc de la narrativa catalana actual

Marta Rojals i del Álamo va néixer el 1975 a la Palma de l'Ebre (Ribera de l'Ebre, Tarragona) i és arquitecta de formació per la Universitat Politècnica de Catalunya. Així i tot, s'ha dedicat principalment al món editorial; és traductora i editora de manera autònoma.

El 2011, Rojals es llança al món de l'escriptura i la narració amb la seva primera novel·la: *Primavera, estiu, etcètera*. La novel·la, publicada a RBA - La Magrana, va tenir tan bona recepció crítica que va esgotar onze edicions. Ens explica la història de l'Èlia, una jove arquitecta que viu i treballa a Barcelona, però que, després de separar-se del seu xicot —el Blai—, torna al seu poble de Tarragona per Tots Sants a fer la visita —com cada any— al cementiri i a passar uns dies amb la família. El relat està escrit en la varietat dialectal de l'autora —l'ebrenc—, i aquest fet ha pogut suscitar algun «emperò» dins un marc general de crítiques positives. La grata acceptació fou notòria a través de les xarxes socials: «Un llibre imprescindible per tots aquells que van deixar els millors anys de les seves vides als vuitanta» (Ara.cat. 2012a).<sup>1</sup> O bé: «Una història entre el passat i el present plena de nostàlgia i ironia, en un entorn i amb un català que em resulta molt familiar i que he trobat molt ben reflectit. L'he devorat! Molt recomanable!» (Ara.cat. 2012a).

Tanmateix, *Primavera, estiu, etcètera* també ha rebut alguna crítica més severa. Per exemple, ha estat catalogada —per alguns crítics— com a «llibre cursi o ingenu» (Porras 2018). D'altres, l'han inserida dins el gènere Chick Lit. Per explicar aquest concepte, utilitzarem l'aportació que fa Ana M<sup>a</sup> López Gallardo al seu treball per a la revista *Dossiers Feministes*:

Chick Lit se puede definir, desde la perspectiva de la crítica literaria, como una forma de ficción femenina sobre la base de un tema, unos personajes, una audiencia y un estilo narrativo determinado. Chick Lit describe a una mujer soltera de entre los veinte y los treinta años [...] Otros investigadores, como Jane Gerhard y Stephanie Harzewski, sugieren que Chick Lit es un género productivo donde los autores y los lectores negocian discursos anti-feministas y feministas [...] Como ficción popular femenina, se ha querido unir la Chick Lit a las novelas actuales románticas popularizadas por las editoriales Harlequin en los Estados Unidos, y Mills y Boon en el Reino Unido. Los defensores de Chick Lit creen que, a diferencia de la novela romántica tradicional, este nuevo género se deshace del héroe heterosexual para ofrecer un retrato más realista de la vida de las solteras, de las citas y del fin de los ideales románticos (2015: 34).

Gallardo es fa la pregunta de si aquest gènere pot considerar-se literatura com a tal i conclou: «En la Chick Lit no encontraremos elementos literarios tradicionales tales como un uso innovativo

---

<sup>1</sup> <sup>1</sup>Ens referim a notes d'usuaris lectors que escrigueren a través del portal *Què Llegeixes*. Alguns d'aquests comentaris han estat recollits a l'Ara.cat: [https://www.ara.cat/suplements/llegim/Marta\\_Rojals-La\\_Magrana-Primavera-estiu-etcetera\\_0\\_626937432.html](https://www.ara.cat/suplements/llegim/Marta_Rojals-La_Magrana-Primavera-estiu-etcetera_0_626937432.html).

del lenguaje, metáforas creativas o personajes complejos» (2015: 35). Així mateix, Sandra Ponzanesi, al capítol «Postcolonial Chick Lit: Postfeminism or Consumerism?» del seu llibre *The Postcolonial cultural industry* (2014), des d'una perspectiva de la crítica literària, defineix la Chick Lit «as a form of women's fiction on the basis of the subject matter, character, audience and narrative style» (2014: 157). Afegeix que són com una mena d'històries de fórmules sobre dones, generalment solteres, que viuen en centres urbans com Londres, Dublín, etc., i que han estudiat carreres difícils com ara periodisme o televisió. Segons Ponzanesi (2014), encara que també és un gènere que tracta de qüestions urgents per a dones com ara la carrera, el desig o bé la sexualitat, els personatges femenins que conformen aquestes històries no són models a seguir; és a dir, són dones simpàtiques i fal·libles que provoquen la identificació. Solen ser models que lluiten amb el seu pes i són constantment conscients de la seva aparença i de les seves deficiències; cosa que, a parer meu i des d'una perspectiva de gènere, genera efectes perversos sobre l'autopercepció (del propi cos) i l'autoestima. Tot seguit, Ponzanesi (2014) subratlla que, des d'un punt de vista literari, la Chick Lit no contribueix a la innovació de l'escriptura de les dones des d'un punt de vista estilístic —com també apuntava Gallardo.

La Chick Lit podria traduir-se, doncs, com a «literatura femenina», és a dir, una literatura pensada per a consum exclusiu o preferent de dones, que normalment té com a protagonista una dona i que sol ser escrita en primera persona. Per bé que l'etiqueta em sembla clarament controvertida —ja que tampoc no existeix una «literatura masculina» com a tal—, en faig esment perquè ha estat aplicada a la nostra autora. Laura Borràs, que fa una introducció a la crítica literària feminista dins el volum d'autoria col·lectiva *Feminismo y crítica literaria* (2000), ens parla de si existeix una suposada «escriptura femenina», concepte que consider lligat a la Chick Lit. En relació a l'escriptura, Borràs afirma que les dones han estat educades per pensar com a homes i, com a conseqüència, han estat «ensenyades» a acceptar el punt de vista masculí i a identificar-s'hi. Per això, diu que les dones s'han de desfer d'aquest sistema de valors exclusivament masculins, ja que «la mirada femenina sobre la literatura tiene que transformarse en una mirada escrutadora que la piensa, que la pondera, la refleja, la siente y la asimila en el impreciso territorio de la mente» (2000: 17). La dona ha de conèixer el seu veritable rostre, i això només és possible si deixa de ser objecte per passar a ser subjecte. És per això que Borràs invoca al seu treball el conegut concepte de *resisting reader* de Judith Fetterley.

En efecte, la dona s'ha de convertir en una lectora resistent davant l'escriptura tradicional, perquè així es podrà allunyar del punt de vista masculí i generar noves interpretacions i nous punts de vista sense una ment masculina sobreimposada. Conseqüentment, aquesta nova percepció «resistent» —diferent a la de la crítica tradicional— podria aportar una reivindicació del paper de la dona (tant literàriament com culturalment). Així mateix, Borràs es fa la pregunta de si existeix

un suposat «estil femení» o bé una suposada «escriptura femenina». La seva resposta és que no. Així i tot, no es pot negar que les dones constitueixen un grup social amb problemes comuns i diferents (ja que sempre ha dominat una ideologia patriarcal), però això no és un problema d'elles, sinó de la societat. En resum, no és la biologia que fa que hi hagi un apropament diferent al món de les dones, sinó que és la societat que ho marca. Borràs (2000: 21) apel·la a la coneguda frase de Simone de Beauvoir «On ne naît pas femme, on le devient». És la societat embrutada pel sistema patriarcal que fa que les dones pertanyin a un col·lectiu amb problemes comuns.

A *Teoría literaria feminista* (1999), Toril Moi ens parla de l'anomenat «pensament binari masclista», concepte encunyat per l'escriptora feminista Hélène Cixous a l'assaig *El riure de la Medusa*. Ens ve a dir que tot tipus d'oposició binària està molt vinculada amb el sistema de valors masclista: la part «femenina» sempre es considera la fràgil. Per exemple, amb l'oposició home/dona ja s'estableix aquest pensament desigual. Segons la teoria de Cixous, en una oposició binària, el significat de cada terme adquireix un valor mitjançant la relació estructural que té amb l'altre terme. D'aquesta manera, Cixous «pasa entonces a situar el concepto de *muerte* en este tipo de pensamiento. Para que uno de los términos adquiera significado [...] debe destruir al otro» (Moi 1999: 115). Així doncs, sempre es destruirà el terme que suposi més passivitat i, en una societat masclista, la feminitat es relaciona a la no activitat. Conseqüentment, les dones no ocuparan el lloc que es mereixen; se situaran a un altre escaló. És per això que les dones poden posseir aquesta «bisexualitat» de la qual també parla Cixous —parlam d'una bisexualitat femenina a l'hora d'escriure—, concebuda com la inscripció de l'altre en si mateix; característica que és difícil de trobar a l'home perquè la pressió del sistema fal·locèntric li exigeix una única sexualitat. Aquesta «bisexualitat femenina» significa que la dona accepta allò de l'altre, és a dir, l'escriptura de les dones no és només d'elles exclusivament —ja que Cixous creu que el pensament de la feminitat evita qualsevol restricció sexual home/dona—, sinó que s'amplia per donar lloc a una nova categoria que reuneixi aquest donar cabuda a allò altre, a allò que sempre ha estat marginat i tradicionalment exclòs.

En tot cas, queda clar que *Primavera, estiu, etcètera* no es caracteritza, de fet, per no emprar una forma innovadora del llenguatge ni per no tenir uns personatges complexos —tret que, com hem vist suara, són pròpies de l'anomenada Chick Lit—, sinó precisament ben al contrari: Marta Rojals demostra que posseeix un talent innat per a l'escriptura; és capaç d'elaborar estructures narratives commovedores, seductores i convincents; com també de crear uns personatges embrolladors amb un fons psicològic excepcional i indagador. Per tant, l'adscripció a la Chick Lit és més que qüestionable.

Ramon Solsona escriu al diari *Avui*:



Una novel·la pot ser bona per raons molt diverses. Aquesta ho és per la gràcia amb què s'explica la protagonista, pel món descrit (tant l'interior com el físic), pel tremp narratiu de l'autora. Això es té o no es té, i Marta Rojals demostra una gran frescor estilística en convertir la sinceritat en literatura. De costumisme, ruralisme, crònica generacional i autobiografia, n'hi ha cent grams de cada a *Primavera, estiu, etcètera*, i tots aquests ingredients hi aporten virtuts (Solsona 2011).

A més a més, Olga Cubells ha opinat sobre la varietat dialectal que ha usat l'autora:

L'autora, a més, ha tingut l'habilitat i l'encert de fer parlar la protagonista amb la varietat dialectal que li és pròpia i, per defecte professional, no puc evitar que me'n caigui la bava. El reflex del parlar és exacte, no només en els traços fonètics que intenta reproduir ortogràficament [...] i en els trets morfosintàctics o lèxics, sinó també en els girs, la fraseologia i tots els matisos de l'oralitat [...]. Mitjançant la varietat dialectal (català nord-occidental) i del registre (col·loquial), l'autora cus l'obra de diàlegs, tant directes com indirectes, i alguns monòlegs, que serveixen per caracteritzar perfectament els personatges. Aquest anar i vindre de l'estàndard al dialecte són, de fet, les dues parts de l'Èlia: el poble, que la va veure néixer, i la gran ciutat, que la va acollir en començar els estudis universitaris (2012: 158).

D'altra banda, segons recull el diari Ara.cat (2012b), és important destacar que la novel·la de Rojals fou finalista al Premi Crexells 2012, juntament amb *Jo confesso*, de Jaume Cabré, i *L'últim dia abans de demà*, d'Eduard Márquez.

Davant una gran expectació per l'aparició de la seva segona novel·la, l'any 2014 publica *L'altra* en la mateixa editorial. Marina Porras (2018) afirma que «alguns crítics van dir que, com a novel·la, estava més ben construïda que la primera. Però el tema era menys arriscat, menys interessant i més cursi». No obstant això, *L'altra* —traduïda al francès, a l'italià, al neerlandès i al txec— també ha estat ben reconeguda tant per la crítica com pels lectors, i se'n varen vendre 30.000 exemplars les cinc primeres setmanes. La novel·la gira entorn de l'Anna, una noia de trenta-vuit anys que ha passat mitja vida cohabitant amb la seva parella —el Nel, de quaranta anys. Hi ha moltes experiències compartides i tot sembla dins la normalitat, però l'Anna amaga un món de secrets i un passat que no deixa indiferent el lector.

Ponç Puigdevall, a *El País*, fent referència a les dues primeres novel·les de Rojals, ens diu: «Rojals sap treure or i diamants verbals de les deixalles irrecuperables de la vida quotidiana: sap utilitzar una llum esbiaixada per donar a un gest vulgar un halo de seguretat perenne, i d'això, de fet, sempre se n'ha dit literatura» (Puigdevall 2014).

Altres crítics, com Julià Guillamon, han opinat, també, de *L'altra* i de *Primavera, estiu, etcètera*:

Hi ha més gruix en el buit de l'Anna que en el buit dels altres. Aquesta complexitat està construïda a base de talent literari. Les transicions entre els fets i els pensaments, entre la realitat i els seus fantasmes, estan fetes amb una subtilesa admirable. Una xarxa psicològica amb moltes capil·laritats amplia i matisa les relacions de causa i efecte

que expliquen la personalitat de la noia. I això es tradueix en una superposició d'imatges i escenes com en un parquet flotant [...] Els diàlegs s'integren en aquest sistema multicapa. No es pot demanar més: són versemblants i tenen funció estructural. La història d'amor-passió és un dels punts forts del llibre, com ja passava a *Primavera, estiu, etcètera* amb l'escena final de sexe embogit [...] Aquests tres elements (complexitat psicològica, diàlegs realistes, versemblança emocional) van ser claus en l'èxit de la primera novel·la de Marta Rojals i en el gota a gota de lectors que s'ho han dit l'un a l'altre des del moment que va sortir (Guillamon 2014: 9).

El 2018, Marta Rojals publica, a l'editorial Anagrama, la seva tercera novel·la: *El cel no és per a tothom*. A diferència de les altres dues —en què els eixos centrals de les històries són l'Èlia i l'Anna—, a *El cel no és per a tothom* Rojals la tensió narrativa es dilueix en tota una colla de personatges: les bessones Sara i Eva, el seu germà petit Pep, i els seus pares. És així com el llibre narra les peripècies de tota una família —des de finals dels anys seixanta fins a 2007— tot just fent flashbacks durant tot el relat. La novel·la dobla les altres dues en qüestió de pàgines i, tot i que Marta Rojals s'ha convertit en un fenomen editorial, Marina Porrás (2018) en fa una sèrie d'apreciacions que s'ajusten —diríem— a un pensament que podríem titllar de «comú»:

El problema central del llibre és la veu del narrador, que marca el to monòton del llibre i el relat. El narrador ens explica els fets des de fora —ho veu tot i ho coneix tot de la història— però només fa apunts ingenus i cursis. No es posiciona, no es compromet. La trama s'explica d'una manera tan deslligada que tot el pes cau sobre els fets, que no es poden salvar sense algú que es posi a escriure-los, que hi posi l'ànima.

Rojals podria agafat aquesta història i destruir-la des de dintre, perquè té la gràcia per escriure-ho i diria que la mala llet per jutjar-ho. Però fent un relat tan impersonal, la novel·la es torna un artefacte inofensiu, un enfilall d'anècdotes arrossegades al llarg de 600 pàgines que es fan llargues. Sospito que esbudellant el manuscrit i reduint-lo, donant-hi ritme, la novel·la seria tota una altra cosa (Porrás 2018).

Finalment, afegeix:

Algú dirà que aquest tipus de novel·les són necessàries per a la literatura catalana, perquè arriben a molta gent i venen molt. L'argument em sembla un insult cap a Rojals i cap als lectors. Perquè tracta l'autora com si fos ruca i estigués destinada a escriure novel·les per entretenir tietes, i perquè tracta els lectors d'idiotes incapaçs de distingir la qualitat del que llegeixen. El que necessita la literatura catalana és que la quarta novel·la de Marta Rojals sigui molt millor que la tercera i el que necessita el públic és que no l'enganyin i no confonguin els complexos del sector editorial i de la crítica literària amb el criteri dels lectors (Porrás 2018).

Al digital de cultura en català *Núvol*, Bernat Puigtobella té una opinió divergent. Conclou que:

A l'amant de trames trepidants la lectura se li farà morosa. Hi haurà lectors de *Primavera, estiu, etc* que ja es van despenjar amb *L'altra* i que no tindran la concentració ni l'estómac de llegir tampoc aquesta. Ja se sap, el cel no és per a tothom. Al lector que llegeix novel·les i ara mira sèries hi descobrirà una mina d'observacions fascinants dissoltas en un relat que no perd mai el pols narratiu. I si queda algun lector, encara adult, de novel·les, hi trobarà

una de les millors obres de la dècada (Puigtobella 2018).

A *El Periódico de Catalunya*, Vicenç Pagès es demana com així la novel·la pot resultar cansada, si les escenes estan ben construïdes i el llenguatge és viu. N'explica el motiu:

El esquema es muy parecido a las novelas anteriores, ya que trata de las vicisitudes vitales desde el punto de vista de mujeres contemporáneas. Ahora, sin embargo, Rojals ha doblado el número de páginas y ha creado una red de relaciones mucho más complejas. Al cabo de centenares de páginas, la alternancia entre las escenas que conducen al final y las que permiten hacerse cargo del pasado familiar se hace repetitiva (o algo peor: como en una teleserie, no pasa nada si nos saltamos algún episodio). Otro aspecto que no facilita la lectura es que la autora utiliza casi de manera exclusiva el recurso de la escena. Sin resúmenes, elipsis, deceleraciones, el ritmo se mantiene uniforme en toda la novela. Como en las sinfonías, una narración reclama fluctuaciones de tempo en vez de esta esclavitud del 'showing'. No es suficiente que el instrumento lingüístico esté afinado si no hay una alternancia de allegros, andantes y lentos. Por mucho que la autora despliegue sus recursos, que son notorios, la rigidez dificulta la lectura (Pagès 2018).

Finalment, Ponç Puigdevall, seguint la mateixa línia que Pagès, ens diu:

Rojals torna a demostrar la seva virtuositat i la seva oïda infal·lible a l'hora de reproduir el nivell col·loquial de la parla; no desdenya recórrer al costumisme per atrapar la voluntat del lector [...] En el moment just sap incorporar interessos actuals [...] sap moure i relacionar amb elegància els passos dels personatges al llarg de les quatre dècades [...] La veu narradora actua amb solvència, i es diria que una mà ferma dirigeix amb astúcia els múltiples fils del relat.

Però també és veritat que hi pot haver un tipus de lector que no vegi *El cel no és per a tothom* com una obra literària en el sentit estricte, sinó com una ficció ben fabricada i honesta, no gaire creativa i amb una escriptura tan metòdicament pulcra que acaba fatigant una mica [...] *El Cel no és per a tothom* arrossega el llast de la proximitat, la càrrega de la monotonia, la insistència en una sèrie de situacions que no aporten res de nou al valor del relat perquè unes pàgines abans ja s'havia informat el lector amb prou claredat sobre el matís psicològic o la conducta sobre la qual es pretén alertar de nou (Puigdevall 2018).

A banda de la seva activitat com a novel·lista, Marta Rojals també és col·laboradora al diari digital VilaWeb, i el 2015 publicà una selecció d'articles en el volum *No ens calia estudiar tant*. De fet, M. Àngels Cabré apunta que als articles, Rojals, «va incidir sobretot en les conseqüències de la crisi econòmica que per a desgràcia nostra —i per a la nostra lucidesa— va esclatar precisament el 2007, l'any en què conclou la trama d'*El cel no és per a tothom*» (2018: 12).

Tot i la seva col·laboració a VilaWeb i el seu debut com a escriptora, Marta Rojals es manté a l'anonimat: no apareix cap fotografia seva enlloc, no concedeix entrevistes (només si són digitals), i no participa en clubs de lectura. A què es deu el seu anonimat? És un fet curiós, ja que no ens sobta avui dia anar a una llibreria i trobar-hi obres escrites per dones, però sabem que al llarg de

la història hi ha hagut autores que s'han hagut de mantenir a l'anonimat o amagar-se rere un pseudònim sovint masculí perquè les seves obres poguessin ser publicades sense prejudicis. Per posar-ne un dels exemples més coneguts, tenim el cas de Caterina Albert i Paradís. Després de presentar el seu monòleg *La Infanticida* als Jocs Florals d'Olot de 1898, es considerà que el tema i el tractament que se'n feia de l'obra era força atrevit i impropri d'una dona. Davant l'escàndol provocat, Caterina Albert i Paradís decidí utilitzar el pseudònim Víctor Català amb la intenció de protegir-se davant qualsevol altra indiscreció pública. Altres autores de la seva generació que també usaren pseudònim foren el cas de Carme Karr (L. Escardot), Palmira Ventós (Felip Palma) o bé Francesca de Bonnermaison (Fragar). Entre les autores més recents, podem citar Dolors Miquel, que ha signat alguns dels seus articles com a Maria Abellà, o Helena Alvarado, que usa el nom de ploma Nora Albert (precisament en homenatge a Nora, protagonista de l'obra *Casa de nines* del dramaturg Henrik Ibsen, i a Caterina Albert).

Està clar que usar un pseudònim no és exactament el mateix que voler mantenir l'anonimat de la pròpia identitat. Així i tot, podem preguntar-nos: després d'aconseguir-se la reivindicació de la figura femenina en aquest àmbit, per què Rojals vol mantenir-se a l'anonimat? En les entrevistes concedides, aquesta pregunta ha estat la més repetida, ja que suscita molta curiositat per part dels lectors, i la seva resposta ha estat clara: «No crec que hi hagi d'haver cap motiu especial per a voler reservar aquesta part de la intimitat a l'àmbit privat. Sobre això la curiositat dels altres, fins ara només m'he trobat respecte i complicitat. La gent que vol llegir, vol llegir i no està per històries» (Puigtobella 2014). Ens queda clar que no és per timidesa que Marta Rojals no vulgui destapar el seu rostre, sinó perquè creu que és el llibre en si el que realment importa, i no l'autor. En un xat que va mantenir amb els lectors de VilaWeb un cop fou finalista al Premi Crexells 2012, la resposta a la mateixa pregunta fou: «A mi m'agrada que el llibre faci el seu propi camí com a llibre, no com un apèndix d'una foto meua o de mi mateixa» (Núvol 2012).

És important, també, destacar la seva defensa de la llengua catalana. En el mateix xat, algú li demanà quina era la seva motivació per escriure en català, ja que podria ser que arribàs a menys públic. Ella contestà: «No necessito cap motivació per escriure en la meua llengua» (Núvol 2012).

Borja Bagunyà, al seu capítol «Línies de força en la narrativa catalana contemporània: 2000-2016», inclòs dins el volum col·lectiu *Novel·la catalana avui, 2000-2016*, fa un repàs dels camps de força inclosos dins aquests anys, amb exemples d'obres i dels respectius autors. Al seu apartat «La contemporaneïtat com a problema» fa una panoràmica de la narrativa contemporània. La crítica actual ha tendit a abordar els autors contemporanis des d'antecedents catalans, com puguin ser Mercè Rodoreda, Quim Monzó o Pere Calders, com si tots els autors fossin fills de Rodoreda, Monzó o Calders. D'aquesta manera, Bagunyà proposa: «Desfem-nos, doncs, de l'obsessió

genealògica [...] i de la crítica de fonts i d'influències [...] el que provarem d'esbossar aquí són, més aviat, camps de força. Ahora, no pensem tant en termes d'autor com d'obra: els camps de força els activen els textos, no pas els autors, que, sovint, treballen des de poètiques diferents, que s'ajusten a cada projecte» (2017: 50). Justificam, aleshores, el volgut anonimat de Marta Rojals; l'autora intenta que el lector se centri en el contingut del llibre pròpiament dit, és a dir, la magnificència literària es focalitza sobre l'objectiu literari, no sobre l'autor.

Més endavant, Bagunyà ens parla de la novel·la de l'experiència. Dins aquest paradigma podem ressaltar tres variants: el realisme biogrficogeneracional, el costumisme de la crisi, i la variant postmoderna de l'autoficció. Nosaltres ens centrarem en el primer i el segon.

D'una banda, en el realisme biogrficogeneracional tenim dos pols: «el que tendeix a acostar el text a una textura biogràfica i el que tendeix a acostar-lo a una de sociològica» (Bagunyà 2017: 58). La textura biogràfica se centra «en perfils biogràfics definits i busca [...] un efecte de representativitat formulat, sovint, en clau d'identitat política» (2017: 58). En canvi, la textura sociològica —on inclourem Rojals— busca un efecte generacional «que tendeix a pensar-se en termes d'edat, de classe o de territori» (2017: 59). Les obres de Najat El Hachmi i Lluïcia Ramis són característiques d'aquesta línia; ofereixen una realitat contemporània o retraten la vida quotidiana. Bagunyà apunta que «totes dues autores basteixen proses realistes relativament imputables a un substrat vivencial, sovint acompanyades per paratextos que emfasitzen les similituds entre el relat vital de l'autora i el dels personatges» (2017: 58). Les obres de Lluïcia Ramis, per exemple, es decanten cap a un enfocament periodísticosociològic, que es basa «en termes d'identitat generacional i que tendeix a estabilitzar camps de tensions» (2017: 58). Dins aquest marc narratiu català, s'han anat sumant altres obres, com ara *Primavera, estiu, etcètera*, que Bagunyà cataloga com a un dels «fenòmens més importants de la dècada» (2017: 60). Una de les similituds que presenta, per exemple, *Coses que passen a Barcelona quan tens 30 anys* —de Lluïcia Ramis— amb *Primavera, estiu, etcètera* —de Marta Rojals—, és que ambdues retraten una generació, un moment generacional que es caracteritza per la inestabilitat laboral i la crisi dels trenta. Bagunyà ho explica així:

*Primavera, estiu, etc.* encerta un relat generacional que té l'habilitat de no presentar-se explícitament com a tal, que fa ressonar una crisi vital amb una altra d'econòmica —la crisi, que treballarà de manera explícita en la seva segona obra, *L'altra* [...]— i que actualitza la relació entre imaginaris urbans i rurals en una variació agilíssima de *Sweet Home Alabama*. L'obra de Rojals, clàssicament realista, demostra una gran capacitat per incorporar l'oralitat —en aquest cas, de la parla de Palma de l'Ebre— sense caure en el costumisme [...] Aquest èmfasi en l'oralitat caracteritza una part considerable de la novel·la realista contemporània i consolida una imatge de la Catalunya contemporània com un espai en tensió d'idiolectes, registres, exotismes lèxics i arts del manlleu. Si hi ha una densitat —sigui nacional, familiar, generacional o particular—, no es pot pensar, en aquesta tradició, al marge de

la incorporació, resistència o subversió d'aquesta dansa verbal. Del que es tracta, doncs, és de mostrar la determinació territorial i temporal d'aquestes diferències lingüístiques, que són tant una història del personatge com d'una generació (2017: 60-61).

D'altra banda, la variant «costumisme de la crisi» entén el costumisme com l'evidenciació d'«una sensibilitat que tendeix a prioritzar l'observació per sobre de la fabulació i que prefereix la notació etnogràfica a l'especulació metafísica, sense caure en el quadre de costums, terriblement maltractat, ni en una forma menor de l'activitat literària» (2017: 65). És a dir, segons Bagunyà, el costumisme es dedica —mitjançant l'observació— a presentar les característiques essencials d'un grup determinat; sigui en un espai temporal o en un espai geogràfic. I afegeix:

El fil de la crisi travessa també la segona novel·la de Marta Rojals, *L'altra* (2014), que la posa en paral·lel amb una crisi de parella en el marc d'una inestabilitat que amenaça de tornar-se estructural [...] La representació literària de la crisi insisteix en la reversibilitat de la macroeconomia —col·lectiva, internacional, volgudament crítica— i la intimitat quotidiana, individual i localitzada, que busca tornar-se comprensible en la seva organització verbal: l'una és en l'altra, de manera que representar la intimitat, i les seves marees, és ja una manera de parlar de la brutalitat i la despersonalització dels moviments macroeconòmics sense adreçar-los directament (2017: 66).

En poques paraules, Bagunyà fa un paral·lelisme entre la crisi laboral general i la crisi sentimental i de feina que pateixen l'Anna i el Nel. Al mateix moment en què esclata la crisi laboral, el Nel es queda sense feina i a l'Anna li redueixen les hores de treball. Alhora que transcorre això, aflora la seva crisi de parella (una crisi que lector, un cop coneix tota la història, és conscient que ja existia des d'abans). Com qualsevol crisi (sigui laboral o de parella) que en un primer moment pot ser conjuntural, si no se cerquen solucions, amenaça en convertir-se en estructural. Existeix un paral·lelisme entre les solucions que cerquen l'Anna i el Nel als seus problemes de parella i de feina i les solucions que se cerquen als problemes generals laborals. Mentre uns tracten els seus problemes de manera personalitzada, en l'àmbit socioeconòmic es despersonalitzen les solucions. És per això, doncs, que Bagunyà insereix la segona obra de Rojals dins la variant de costumisme de crisi.

Jordi Marrugat, a la seva obra *Narrativa catalana de la postmodernitat. Històries, formes i motius* (2014), mostra una visió general de la literatura catalana de les darreres quatre dècades. No entrarem a debatre l'ús del terme *postmodernitat* —que Marrugat entén en un sentit periodològic o cronològic— sinó que ens centrarem en les seves observacions temològiques. Pel que fa als temes i motius d'aquesta narrativa, en especial a l'apartat titulat «La mentida com a veritat», Marrugat explica que, si un dels principis del pensament modern era la idea de Veritat, en la postmodernitat es genera un món en què hom es construeix una imatge d'ell mateix feta amb mentides. Per tant, l'objectiu de la humanitat no és el de descobrir la Veritat, sinó d'inventar-se una

mentida per creure-la com a veritat. Marrugat apunta:

Aquesta manera d'evidenciar la pròpia representació del món com a ficció possible, i no com a realitat única, fatal i inevitable, és impuls del que ha estat considerat com el principal canvi de dominant entre la literatura moderna i la postmoderna: el pas de plantejaments epistemològics —sobre com conèixer el *jo* i el món, un món real en el qual el *jo* es troba immers, en el qual es produeix la seva experiència— a plantejaments ontològics —sobre quin és aquest món i quins són els altres mons possibles, sobre qui sóc *jo* i qui són els altres i els altres *jo*. Aquest tipus de plantejaments s'adequa perfectament a uns temps en què ha desaparegut la frontera entre la veritat i la mentida; en què, a través dels processos apuntats, allò que anomenem «vida» i «realitat» ha estat transformat definitivament en «ficció» i «realitat virtual» (2014: 257).

L'Anna, el personatge de *Rojals*, encaixa perfectament dins aquesta línia. És un personatge ple de secrets perquè s'ha passat la vida oblidant, i mai no s'ha encarat als problemes. És per això que la seva veritat és una construcció falsa, és la seva mentida. L'Anna s'ha creat un rostre quotidià que alterna amb una doble personalitat, una doble vida. Es converteix en una «altra» perquè és un personatge despersonalitzat, desplaçat, que viu per oblidar i s'emmascara per superar dolor rere dolor. És un personatge que crea el seu món d'enganys per poder sobreviure.

Apareix, així, una altra identitat de l'Anna, una altra imatge i un altre món. Jordi Marrugat explica que la qüestió de la identitat i la percepció de realitats múltiples foren temes també replantejats per narradors postmoderns. Per exemple, diu que hi ha contes que tracten qüestions en relació amb la «identitat individual» i «representen la manera com cada individu viu en companyia de l'altre o dels altres, de les altres imatges de si mateix» (2014: 278). L'Anna, en efecte, quan està en companyia del Nel —la seva parella sentimental— esdevé el control i la norma. En canvi, quan està en companyia del Teo —el seu amant— esdevé la impulsivitat, la luxúria. L'Anna encarna una doble identitat. Aleshores, «és així com les relacions humanes afecten la identitat: la modifiquen, en fan emergir aspectes ocults dels quals podem distanciar-nos com si tinguessin vida pròpia» (Marrugat 2014: 280). Per exemple, en *L'altra*, no és fins al final de tot que el lector compren la veritat oculta de l'Anna —que no desvetllarem encara—, i un cop se n'assabenta, necessita el seu temps per a digerir-ho.

Marrugat també parla de la llengua: «La llengua és la que construeix l'únic espai habitable per a l'ésser humà, un lloc on refugiar-se, sentir-se segur, tenir una identitat. Per bé que és un lloc simplificat, reduït, falsejat. Tot el que queda fora de la llengua és vida autèntica però resta sempre en l'ombra del misteri irresoluble» (2014: 290). D'aquesta manera, l'Èlia de *Primavera, estiu, etcètera* se sent desarelada perquè quan habita a la ciutat parla amb un accent que no se sap d'on és, i quan torna al poble sembla que se li ha mig aferrat l'accent de ciutat, i finalment no s'acaba sentint ni d'un lloc ni d'un altre.

Tots aquests temes —entre molts altres— constitueixen una fracció de la literatura catalana

postmoderna: «aquella que ha intentat conèixer i explicar la societat i la condició dels homes d'un temps i un lloc» (2014: 319).

Francesco Ardolino, en canvi, en un article molt més recent, es demana si hi ha literatura més enllà de la postmodernitat. Al seu article «Hi ha narrativa més enllà de la postmodernitat?» fa una crítica a la crítica literària —valgui la redundància— perquè no fa la seva feina: no ajuda a destriar les obres que pertanyen a un cert cànon literari i les que no hi pertanyen. A més, segons ell, les xarxes socials contribueixen a magnificar qualsevol llibre nou que es publiqui, i la indústria editorial tampoc no ajuda gaire perquè es mou pels seus interessos. Ardolino fa una crítica a algunes revistes literàries, plataformes digitals o bé diaris en català, fent veure que els mitjans de comunicació escurcen la reflexió. Per exemple, diu que la revista digital *Catorze* sembla convertir-se en una pàgina d'autoajuda, encara que segueix mantenint un perfil propi. I que l'apartat «Llegim» de l'*Ara* «perd la seva coherència per ressaltar fragmentàriament algunes contribucions» (2019: 19). Alhora, pretén fer una apreciació a l'obra *Narrativa catalana de la postmodernitat. Històries, formes i motius*, de Marrugat; en la qual observa la no «presència de cap canvi dins l'àmbit temporal escollit, el qual abraça, si fa no fa, una trenta d'anys per arribar gairebé fins al moment de la publicació del seu text» (2019: 21).

Ardolino fa servir el filtre de la postmodernitat per establir uns grups per introduir les obres i interpretar-les. Elabora una proposta de selecció de la literatura catalana feta a partir de textos, en la qual insereix una vintena d'obres entre el 1975 i el 2000, i entre el 2000 i el 2018. En el segon període inclou *Primavera, estiu, etcètera*, de Marta Rojals. Considera que s'ha de saber destriar el gra de la palla, i fa servir el «criteri canònic» per fer una divisió de les obres. Aquest criteri pretén evitar «d'una banda, un excés d'historicisme i, de l'altra, un defecte de “seqüencialitat” que impediria qualsevol organització dels textos més enllà d'una repetició idealista, caòtica i eminentment subjectiva» (2019: 27). Afegeix que el seu sistema només val si les obres són valorades per si mateixes i analitzades «amb unes pautes semblants a les de les altres» (2019: 31)..

Antoni Isarch, a l'article «Un torrent de veus. La novel·la catalana al segle XXI», entén la postmodernitat com la «literatura nova» del moment, és a dir, la literatura que situa la cultura pròpia en el que, citant un treball de Víctor Martínez-Gil, són «els paràmetres socials i comercials del moment» (2019: 38). Seguidament, fa una descripció de les principals línies o nuclis d'interès de la novel·la catalana del segle XXI. Aquestes línies o nuclis són: «formació i identitat», «crisi i alliberament», «home i entorn», «ficció i realitat», «anacronies i al·legories», i «l'imperi del jo». Segons Isarch, podem inserir les obres de Marta Rojals dins tres d'aquests nuclis: «crisi i alliberament», «home i entorn», i «l'imperi del jo».

En primer lloc, el nucli «crisi i alliberament» se centra en un subjecte que està en crisi i en els efectes que provocarà en el seu entorn, «amb el qual ha de redefinir unes noves relacions» (2019:



45). Sol haver-hi «una certa voluntat terapèutica, o fins i tot alliberadora en la mesura que s'hi revela una via de sortida possible al conflicte plantejat» (2019: 46). Aquesta crisi —que també es pot entendre com la crisi social i econòmica del moment—constitueix l'ambient i el rerefons argumental d'obres com *L'altra* i *El cel no és per a tothom*: el final dels relats coincideix amb el moment en què esclata la bombolla immobiliària i la gran crisi.

En segon lloc, el nucli «home i entorn» es refereix a la relació entre l'individu i el seu medi ambient. En la ficció, aquest espai simbolitza un entorn físic però sobretot emocional. Aquí, doncs, entra en vigor l'existència de la novel·la rural, com també la dicotomia camp-ciutat. *Primavera, estiu, etcètera* s'inclou dins aquesta línia, ja que la desubicació de la protagonista condiciona el desenvolupament de la història.

En tercer i últim lloc, «l'imperi del jo» es refereix al fet que una novel·la és la suma de tota una sèrie d'elements que formen part de la composició de la trama més que un conjunt d'elements factuais. Per exemple, *El cel no és per a tothom*, és una obra que destaca més per així com està organitzada la trama —els salts enrere o l'analepsi, l'alternança de passat i present— que no pas per la història en si. Segons Isarch, durant els darrers vint anys hi ha hagut un canvi en el camp de la ficció, i és que «el narrador ha assumit el pes del text en detriment de la narració» (2019: 51-52).

En darrer terme, Isarch no inclou cap novel·la de Rojals dins el paràmetre «formació i identitat», però consider que les tres novel·les tenen pinzellades de cerca de la pròpia identitat. En efecte, el subjecte té dificultats a l'hora de forjar i construir la seva identitat; que és el problema que té l'Anna, la protagonista de *L'altra*. A petita escala, l'Èlia de *Primavera, estiu, etcètera* també veu una mica afectada la seva identitat a causa del que li està passat al seu voltant. Així mateix, els tres germans d'*El cel no és per a tothom* tenen moments de flaqueja en què la seva identitat es veu afectada.

### 3. *Primavera, estiu, etcètera*:

#### **la subversió de la dinàmica camp/ciutat i el desplaçament identitari**

Segons Jordi Marrugat, a la dècada dels vuitanta, l'emersió d'una narrativa d'ambientació rural, amb obres com les de Maria Barbal o Jesús Moncada, provocà que bona part dels crítics comencessin a classificar les obres en funció de la dualitat que contraposava «literatura rural» i «literatura urbana» (2014: 178). La divisió es referia al material de l'ambientació i atmosfera de les trames, i no a les seves particularitats pròpiament literàries. D'aquesta manera, es generà un debat sobre si era més indispensable produir una literatura urbana o una literatura rural; és a dir, sobre si era més actual i renovat escriure sobre el camp o sobre la ciutat. Un debat que, gradualment, s'anà liquidant. A *Primavera, estiu, etcètera*, parlarem molt d'aquesta dicotomia camp/ciutat —ja que és un dels temes principals de la història—, però no només perquè l'obra estigui ambientada en un poble, sinó perquè aquest fet també és una característica intrínsecament literària —i aquí ja refutam una mica la divisió de la qual parla Marrugat— i afecta la personalitat de la protagonista. Per a nosaltres, la ruralitat o la urbanitat no són únicament factors d'ambientació, sinó també —i sobretot— elements constitutius de l'evolució dels personatges i recursos estructurals per al desenvolupament de la trama.

A més, Marrugat afirma que ja en ple segle XIX es produí «el naixement d'un tipus de narrativa costumista, sovint amb un to elegíac —tot i que també analític, humorístic, crític o d'altres menes—, que tenia com a objectiu deixar constància d'un món que desapareixia a una velocitat trepidant sense ni tan sols deixar rastre» (2014: 162-163). Tot i que Marrugat diu que una de les característiques de les «elegies per un món perdut» és, sovint, aquest to nostàlgic per l'enyorança d'un passat que ja no tornarà, no veig aquest tret en *Primavera, estiu, etcètera*, perquè el buit de la protagonista no prové de la no comprensió del present que l'envolta, sinó del fet que no se sent completa a causa de factors extrínsecs que l'han submergida en una costa avall.

*Qui soc? Qui vull ser? Què em fa ser allò que soc?* Són tres de les preguntes existencials que hom pot plantejar-se a qualsevol moment de la seva vida. Tornar als orígens també significa retrobar-se amb un mateix però, en aquest cas, no sempre podem parlar de la millor part de les aventures; també existeixen retorns inexplicables i replantejaments. És la conseqüència de tornar al començament de tot i descobrir que pots mirar totes i cada una de les dimensions amb uns altres ulls. És l'efecte de ballar per damunt d'una mar d'incerteses i estar a punt de caure dins un abisme de dubtes que provoquen una crisi personal. És reexaminar la teva identitat i saber que la fugida i la pertinença tal vegada estan més a prop del que pensaves. És el que li passa a l'Èlia, la protagonista d'una història quotidiana que atrapa i que està plena d'un tot inabastable.

L'Èlia és arquitecta i té trenta-quatre anys. Filla de pagès, com cada any, visita el seu poble natal (Ribera de l'Ebre) per Tots Sants, amb la intenció de fer una visita al cementeri i de passar uns dies amb la família, concretament, amb el seu pare i la seva tieta, que viuen l'un al costat de l'altra. Però la visita, aquesta vegada, ve marcada per una crisi personal: per una banda, el Blai —la seva parella sentimental— l'acaba de deixar i, per altra banda, la seva feina d'arquitecta travessa un moment de dificultat i penja d'un fil. Aleshores, aquest retorn al poble li serveix per posar en ordre els seus pensaments i, en resum, la seva vida. No obstant això, aquest poble que havia deixat anys enrere per traslladar-se a Barcelona, té molt més a veure amb ella del que mai no s'hauria imaginat: i és que l'Èlia, involuntàriament, es retroba amb els seus orígens i, al mateix temps, amb ella mateixa. El relat va combinant temps passat (que ens permet conèixer millor la infància i joventut de la protagonista) i temps present (que ens deixa entreveure que l'Èlia serà un personatge que no s'acabarà d'identificar dins cap espai físic ni mental), i es presenta en els mesos de tardor i hivern, és a dir, en uns quants dies de novembre i durant les vacances de Nadal.

Així doncs, en primera persona, l'Èlia de cal Pedró ens explica que arriba al cementeri del poble i, tot just comparèixer-hi, ens assabenta dels primers mecanismes comuns d'escenari rural:

—Ep, qué diuen los de Barcelona?

—Que fa nosa, el cotxe, aquí?

—Quina nosa vols que faigui, dona, si hi ha *puesto* de sobres!

Esclar que hi ha lloc de sobres, quines coses, això no és la zona blava. Aquí tothom aparca on vol, per ara i tant (2011: 9).

El poble, tan diferent de la ciutat. O la ciutat, tan diferent del poble. La ciutat és un estat de confusió, un caos aclaparador de trànsit on cercar aparcament ja suposa un neguit. Contràriament a la ciutat, el poble esdevé un refugi en aquest sentit: utòpicament no hi ha normes. Soc conscient que establesc, en aparença, una visió tòpica de la tensió poble/ciutat (la ciutat com a desordre, el poble com a lloc idíl·lic), però l'aniré desmuntant al llarg del treball.

Tot just arribar, l'Èlia, ja és retinguda per l'Àngela de ca l'Alegre i el Domingo amb un torn de preguntes:

Xiqueta, aviat no et coneixerem! Ara em toca somriure i sotmetre'm servilment a la conferència de premsa, mentre apunto una creueta més a la pissarra mental: Aviat no et coneixerem: creueta; Ara feie dies: creueta. No baixes gàrie, no: una altra creueta, doble. A veure quantes en portaré, al vespre. Que has vingut sola? Sí, avui sí, la Glòria està amb ciàtica, que no s'ha pogut aixecar. Ai, sí, xiqueta, és que treballe massa, ja l'hi dic jo. I tu no érets casada, no, oi? No, no, casada no. Poro venies amb un xic molt maco aixins alt. Sí, sí, aquet any s'ha quedat a Barcelona. Ai, és que us feu tan grans, te vei molt maca, molt maca. Gràcies, gràcies. I ta germana tamé fa dies...! Ui, la Joana, vés-li al darrere..., al Nadal, la veurem! Això, això, per Nadal, cada ovella tal i tal. Bueno, m'hai alegrat molt de

veure't, xiqueta, no siguis tan cara de veure. No siguis tan cara de veure: creueta (2011:10-11).

La familiaritat en el tracte personal —tan característic del nucli rural i tan diferent del metropolità — també es manifesta a quasi totes les relacions interpersonals:

Mentre em poso l'abric distingeixo allà a l'Estop la silueta d'unes dones que em sonen, entre les quals hi ha les germanes de cal Massot. Els alço el braç i elles em corresponen. Déu, déu [...] Les dones encara em segueixen els moviments, girades com xemeneies gaudinianes. Pels poms que porten, deuen anar camí del cementiri. Els torno a alçar la mà i elles repeteixen el gest. Potser esperen que hi vagi, com que amb les Masotes com mig família... Però qui no és mig família, al poble? (2011: 16).

L'oposició poble/ciutat es converteix en un dels grans temes de la novel·la. Com veurem al llarg d'aquest treball, Rojals sembla trobar-se còmoda amb el joc de les oposicions binàries: en el cas de *L'altra*, entre «jo» i «l'altra»; o bé en el cas de *El cel no és per a tothom*, entre terra i aire, elements que es vinculen a cada una de les dues germanes protagonistes. L'Èlia ens explica la seva joventut i adolescència per mitjà de diferents anècdotes, la gran majoria compartides amb qui fou la seva millor amiga, la Clara. Al poble, de petita, era on gaudia del seu temps més real, de lleure. Era allà on tenia les millors relacions, on va experimentar (amb) la seva joventut. I, alhora, on va viure —podríem dir, d'incògnit— el seu primer amor adolescent: el Bernat.

A mesura que la personalitat de la protagonista es va destapant, descobrim que se sent desplaçada emocionalment perquè no es decanta ni pel poble ni per la ciutat. L'arribada al poble significa una revisita al seu passat: la sensació de desemparament després de l'abandonament del Blai i el retrobament amb el seu antic amic Bernat, seran detonants perquè es planteja fer una pausa en la seva vida. A més a més, tornar-se a trobar amb la Clara la farà adonar-se que les persones canvien i, automàticament, les interaccions entre elles també. I és amb la conversació que té amb el Bernat al Casinet, després de l'encontre casual entre els dos, que se'ns desvela com se sent la protagonista:

A veure si m'entens, ja fa la tira que sóc a Barcelona, i al començament tot això de ser anònima, de fer lo que et done la gana sense donar explicacions, doncs per mi ere com una alliberació, que el poble el veia com un nucli tancat, com estar en una telesèrie que totes les circumstàncies passen amb la mateixa gent i entre la mateixa gent, i Barcelona ere, ooooh!, arribava a l'estació de Sants i ja era feliç, una fornigueta més, i cap a l'anonimat falta gent. I ho vivia com una alliberació, t'ho juro, perquè quan ets jove i tens lo cap ple de pardals te penses que tot ho trobaràs fora de tu, saps? (2011: 110).

Segueix:

I quan optes per aquet camí jo crec que estàs jugant amb foc, perquè no te n'adones i, de mica en mica, que si ara no baixo, que si ara tampoc, que si quan baixo no surto, te vas desvinculant de coses que també són bàsiques: lo poble, la gent que coneixes, la terra, que dius tu, i cada vegada et costa més tornar a relacionar-te com abans, perquè ja no ets la mateixa persona [...] És una cosa que ja hai tingut a les mans, i que en un moment donat la vai deixar escapar. Una cosa que tenia quan vivia aquí i anàvem amunt i avall, déu, déu, i et senties que pertanyies a un lloc. Tenies un sentiment de *pertinença*, saps? Encara que nomé sigui per la manera de parlar, perquè el parlar també és una manera de veure el món, diuen, no? (2011: 111-112).

I, per acabar, afegeix:

I ara... ara estic com en terra de ningú, per dir-ho així. Que pels d'aquí sóc de Barcelona, i pels de Barcelona sóc de Lleida o de cap allà, que a partir d'un punt tot ho veuen igual, i potser sense adonar-me'n estic buscant los meus orígens en un poble equivocadament, com mirant de recuperar tot allò que tenia al poble però sense..., los records del poble, o les implicacions emocionals o com n'hi vulguis dir. Però aquets orígens nous són orígens de pega... Perquè ja en tinc uns, i nos els hai sapigut gestionar (2011: 112).

El poble, per a l'Èlia, és un punt de controvèrsia. Encara que és molt valorat per la protagonista, l'espai rural se li presenta amb punts positius i negatius alhora. Tot i ser conscient d'aquesta visió tòpica, entenem que el poble li serveix per depurar el cos i l'ànima de l'efecte urbà: la contaminació, el ritme frenètic de vida, la feina, el renou, etc. El sentiment de formar part d'alguna cosa, de pertànyer a un lloc i/o a un grup de persones, es fa necessari, encara que hi hagi moments en què se li faci gran. Tot canvia a mesura que l'Èlia va creixent: sembla que el poble arriba a adquirir una personalitat i una entitat pròpies, ja que la majoria dels personatges que surten a la novel·la hi han crescut. A més a més, el poble es converteix en el centre de tot, és a dir, dels xafardeigs, de la seva gent amb el seu dialecte, del tros, de les olives i, sobretot, de la superació de l'adolescència de l'Èlia. Per mor d'això, el poble sembla un ambient tan tancat que el cos i la ment demanen relacionar-se amb cares noves i llocs encara per descobrir. Aleshores, arriba un punt en què aquest espai es fa petit per a l'Èlia, i aprofita per —un cop acabada la Selectivitat— seguir els seus estudis a Barcelona. Però aquesta migració no només la fa ella: la Clara emigra a Tarragona per continuar amb els seus estudis, la Joana —la germana gran de l'Èlia— emigra a Portugal, on viurà amb qui serà la seva parella estable —l'André—, i el Bernat —que, en certa manera, va ser el nouvingut del poble durant la infància de l'Èlia— anirà a viure a Tarragona amb la Clara.

En efecte, la contraposició que hi ha entre els escenaris rural i urbà és una mica contradictòria, perquè en alguns moments la ciutat és el lloc segur per a evadir-se del poble, però també s'esdevé la situació inversa. L'Èlia valora molt la vida que hi ha al poble, encara que la xafarderia de la tercera edat es faci, a cops, una mica pesada. A la ciutat, per exemple, no és costum anar a un negoci i que es recordin de com la tieta vol els talls de carn, en canvi, al poble sí. Al poble no estàs

mai sol, i aquesta afirmació la fa el lector per mitjà d'aquest diàleg:

—Papa, qui va vindre, al meu bateig?

—Dona, doncs tothom.

—I qui és, tothom?

—Doncs, tothom, tot lo poble.

—Que fort, no?

I segurament no entén què vull dir (2011: 129).

El pare, segurament, no entén què vol dir-li la filla perquè no ha sortit mai del poble. Perquè està acostumat a aquest tipus de relacions entre les persones, i perquè no coneix res més que sigui més enllà de tot el que li aporta la vida del poble. Però l'Èlia sí que ha viscut a una ciutat durant molts d'anys. Aquest relat no ens ve de nou perquè hom sap que quan s'és jove, el desig d'escapar del poble per obrir-se pas al món i anar a estudiar a una gran ciutat amb un gran ventall d'oportunitats es fa evident. Tot i això, un cop realitzat aquest afany, reconeix i valora totes les coses bones que hi tenia al poble, i sent l'enyor de tornar-hi perquè al cap i a la fi a la ciutat és una desconeguda, una de tantes més:

Estic contenta, contenta de trobar-me amb gent que conec i que em coneix, i que potser sí que em veu una mica fora de context, però que al costat de mon pare no em tracta com a una forastera, sinó com a la xiqueta que van veure néixer, que van fer-li alguna festa quan ma mare em portava en el cotxet, i que consideren que sóc part del seu món, i que, d'alguna manera, també sóc part d'ells mateixos. O que, si més no, tenim un lloc en comú que ens uneix [...] (2011: 129).

Així i tot, no parlem d'una idealització completa ni final del poble. Com ja hem apuntat més amunt, l'Èlia no s'acaba de reconèixer enlloc, fruit —en gran part— d'aquest exili físic i emocional provocat per la desvinculació del petit món on va créixer. Finalment, aquesta contraposició resulta una tensió constant entre les coses que li agraden del poble i les coses que li agraden de la ciutat. Per això, el discurs de l'Èlia és paradoxal, es miri per on es miri, i és alhora, molt creïble, en el sentit que el lector pot comprendre les motivacions del personatge. No debades, apareixerà en ella un tercer espai on conviurà amb aquestes controvèrsies sense posicionar-se cap a un costat o l'altre. Em referesc a un espai mental, metafòric, que existeix «dins ella». Al capdavant, l'adolescència de l'Èlia se simbolitza amb el poble, i la maduresa i la responsabilitat amb la ciutat. Així, quan l'Èlia torna per uns dies al poble, podem veure com a estones voldrà descambuixar-se els cabells i reviure moments de l'adolescència que la ciutat li havia fet perdre.

Cal dir, de fet, que el poble manté una forta sensació de tradicionalisme —que es concreta en

un to costumista<sup>2</sup>— com també d'ancoratge en el passat. En aquest sentit, apareixen idees molt arrelades a les persones d'edat més avançada. Una d'aquestes persones seria la tieta:

Si avui ma tieta s'hagués trobat bé —i la cosa deu ser grossa, perquè de dones sofertes com ella ja no se'n fan— no m'hauria calgut matinar tant. Ella hauria format part d'una escuderia de neteja que probablement hauria competit amb la de l'Angeleta de ca l'Alegre per deixar els nínxols a punt de revista des de primera hora del matí. Perquè, al poble, un nínxol desatès és el greuge més gros que es pot dedicar una casa a ulls dels veïns, segons com es miri. I és feina atàvica de les dones que la imatge pública dels propis difunts llueixi amb tot l'esplendor. El primer cop que vaig tindre consciència d'aquest fenomen se'm va ocórrer de ficar-hi cullerada: Tieta, això és injust, podríeu fer torns amb lo papa, un any cada un, per exemple, i així. Calla, calla, no diguis bestieses (2011: 14).

El pare també en seria un dels màxims exponents, d'aquest tradicionalisme. Per mor de l'Èlia, coneixem —per exemple— que era el pare qui tenia carnet i conduïa el cotxe. L'Èlia ens presenta la mare com « una dona fràgil, que un dia podia estar alegre com un gínjol i l'altre sospirava arrossegant-se pels racons» (2011: 19). Contràriament a la seva germana, la tieta és un personatge que se'ns mostra com una dona forta i valenta, tenaç i capaç de tot, una dona que vivia per a la feina i no podia estar aturada. L'Èlia explica que la mare, emperò, tenia inquietuds culturals i, que després de fer les feines de la llar, s'allargava al sofà i llegia una novel·la. El fet que una dona, aleshores, tengués interès per temes culturals, sortia d'allò comú, no era el que s'usava i no estava ben vist: «és més, jo me'n donava vergonya perquè a col·legi més d'una vegada me l'havien fet veure una mica com una cap de pardals. Que no té prou fenya a casa, ta mare?, m'havien demanat un dia unes mocoses de la classe dels grans. Això no surt d'elles, rabiava mon pare: Això, ho senten dir a casa!» (2011: 20). I, encara més escandalós era que volgués aprendre a conduir. A pesar de les opinions adverses del pare i la tieta, la mare va voler seguir endavant amb la seva decisió, tot fent un acte de rebel·lió en aquell temps i, per descomptat, per voler ser una dona independent. I no només això: «Ma mare va ser la primera *mare* del poble que es treia el carnet de conduir, però d'aquesta última gran rebel·lió seua no en vam poder presumir gaire temps» (2011: 21). La mare va morir en un accident de cotxe, i com que semblava que les dones havien de viure, reviure i sobreviure per poder «aguantar tot els anys que calguin per poder cuidar-se dels seus vells», el seu funeral fou extraordinari perquè «les dones no es moren d'aquesta manera» (2011: 22). Per tant, en aquest sentit, la figura de la mare es planteja com una heroïna als ulls de les seves filles. De manera que aquest amarratge al passat que forma part de l'obra es pot veure, sobretot, en les persones majors. I a partir de l'enterrament de la mare, l'Èlia ens explica que la tieta no va optar per fer el rol de mare —tot i que, al final de l'obra, descobrim que sí que adopta, almenys en part,

---

<sup>2</sup> El terme *costumisme* és controvertit. Cal dir que no el faig servir d'una manera pejorativa, sinó en el sentit que li atribueix, per exemple, Enric Cassany (1992), que el pren en un sentit ample i complex i des d'unes altres pressuposicions.

aquest rol substitutori pel fet d'esdevenir l'amant del pare—, però sí que va fer el paper de tieta i d'oncle en lletres majúscules, i encara més: mai no els va faltar de res ni al pare (el seu cunyat), ni a l'Èlia ni a la Joana.

El fet que al poble hi hagi dos cafès, dos forns, dues botigues i, al cap i a la fi, dos negocis, també contribueix a aquest aire costumista i, a la vegada, ens remet de nou a aquest binarisme que tant sembla agradar a Rojals:

Al poble hi ha dos cafès. Segons qui te'n parli, el cafè és el Casinet o el Sindicat. També hi ha dos forns, el del Forner i el del Pastisser. I dues botigues de queviures, la de la Plaça i la del Portal, i dues perruqueries, la del carrer de Dins i la del carrer del Pou. I així dos de-tot. Cada establiment té la seua parròquia, responent a una llei infusa que se sap cada casa. Si ets de cal Pedró, com una servidora, et toca el pa a cal Forner. Però tieta, si cal Pastisser és aquí mateix! Sí, pro ja hai encomanat los llengüets al Forner (2011: 79).

El poble queda, doncs, repartit en dos. Després del franquisme, en van restar aquestes seqüeles: hom sabia a quin forn li tocava anar, com si d'alguna manera, sense que ningú ho hagués parlat, canviar de forn fos un delictes penalitzat.

Alhora, la connexió amb els morts —els morts propis—, té molt a veure amb el sentiment de pertinença a un lloc. És a dir, el fet que els teus morts estiguin enterrats al cementeri del lloc on vius i en el qual tu esperes ser-hi també un dia, marca d'alguna manera la idea d'espai pertinent. I l'Èlia, en relació a tot això, no arriba a tenir un sentiment de pertinença que, com a conseqüència, la guiï a sentir-se dins un lloc —el seu lloc—, i és per aquest motiu que pateix una crisi personal.

El tema del xafardeig també és propi del vessant més costumista de la novel·la. El xafardeig s'associa tòpicament als pobles, encara que no n'és exclusiu. Cal tenir en compte que aquest tipus de comunicació té molta força en les comunitats reduïdes, en què els habitants es coneixen prou bé. El xafardeig que apareix a la novel·la serveix per representar una societat amb uns lligams interns forts. És cert que és un mecanisme molt comú quan es representa la ruralia o els espais més tancats, però això no implica que en sigui privatiu: és, senzillament, un mecanisme narratiu molt efectiu a l'hora de tractar les relacions interpersonals.

També és important posar l'accent en la feminitat. La protagonista és una dona que ens va narrar etapes des de la seva infantesa fins al seu moment actual, passant per la pubertat. És a dir, el creixement i la superació de l'adolescència es presenten des del cos d'una dona. Aleshores, podríem parlar d'una literatura femenina? És generalitzable aquesta experiència? A *Primavera, estiu, etcètera*, la qüestió del gènere es planteja sempre dins els límits de la corporalitat: és a dir, els canvis en el cos de l'Èlia, la cura que en té —des de la higiene fins a les depilacions—, el plaer que experimenta, etc. Ann Rosalind Jones, al seu treball «Writing the body. Toward an understanding of l'écriture féminine», inclòs dins *Feminisms. An Anthology of Literary Theory and*



*Criticism* (1993), diu que moltes feministes franceses pensen que el pensament occidental ha duit a terme una repressió sistemàtica de l'experiència de les dones. Subratlla, també, el que conclouen les feministes franceses Hélène Cixous i Luce Irigaray: que a causa de la limitació històrica que han tengut les dones a ser simples objectes sexuals per als homes, no han pogut expressar la seva sexualitat. Si poden fer-ho, emperò, establiran un lloc de diferència a partir del qual es desmarcarien dels conceptes i controls fal·logocèntrics (tant de manera teòrica com pràctica). Irigaray proposa que un bon punt de partida perquè les dones puguin conèixer-se i representar-se, és prendre com a focus principal el seu cos i el seu plaer sexual, ja que en el discurs masculí totes aquestes qüestions s'han mostrat absents. Rojals, per exemple, reflecteix sense cap mena de restriccions l'evolució del cos de l'Èlia; és a dir, des d'una mirada femenina reivindica el propi cos, en fa una representació, presta atenció a la dona, que és infinita en si mateixa.

Així, en una escena, l'Èlia ens relata com s'adonà que els pits li creixien:

Igual que el dia que, reflectida en un aparador de pas, em vaig descobrir a mi mateixa de perfil. Quant de temps, feia, que tenia els *pits de la Joana*? Tot allò, hi era per quedar-s'hi? Els canvis adolescents havien estat van vertiginosos que la feina de rebel·lar-s'hi no havia deixat forat per a la reflexió. Un dia et trobaves jugant a corda o fent anar el hula-hoop, i l'endemà et feia mal aquí, que no sabies què et passava.

—Ai, Joana, no sé si m'hai donat un cop, me fa un mal aquí...

—Això és que t'estan creixent los pits, cap de suro.

I ja no tenies tantes ganes de jugar a la corda, perquè el cos et començava a fer nosa i cada vegada et feia més mandra saltar.

—Això és que ja necessites portar sostens, Eliete, que no ho veus?

—Que no, que no vui!

—Tu mateixa, ja me'ls demanaràs.

I arribava el dia que els hi demanaves, vençuda, i els volies de color carn, perquè no se't notessin a la classe de gimnàstica (2011: 50-51).

En aquesta citació ja apareix la idea d'alteritat —la qual podríem connectar amb *L'altra*—: uns pits que no semblen seus. «Com els de la Joana». La protagonista ens explica amb espontaneïtat aquella experiència i, llavors, de com els nins es comportaven davant aquell fenomen anomenat «sostens»: «I, amb tot, els xiquets et venien per l'esquena i, clec, et feien petar els gafets contra la pell. Imbècil! Boing, boing, reien, fent el gest corresponent, i fugien corrents» (2011: 51). Aquest fet serveix per assenyalar com els nins, ja de petits, veuen de diferent el cos d'una nina com ells —i no precisament amb naturalitat. I és que al llarg de la història la «dona» ha quedat transformada en l'Altre de l'home, és a dir, se li ha negat el dret a la pròpia individualitat i idiosincràsia. O dit amb paraules de Toril Moi: «la ideologia machista presenta a la mujer como inmanencia, y al hombre como transcendencia» (1999: 102). Aquesta idea, que prové de Simone de Beauvoir i és

recollida a la seva obra *El segon sexe*, demostra de quina manera ha arrelat entre les dones el pensament masclista, com elles mateixes han interioritzat aquesta concepció que, d'alguna manera, les domina. Beauvoir explica que les dones han quedat reduïdes a simples objectes dels homes i, com a conseqüència, han perdut la seva subjectivitat. Aquesta essència està aglutinada en la seva famosa frase: «Una no neix dona; *esdevé* dona».

De fet, l'Èlia, ens confessa que de nit somiava que l'endemà es despertaria sense tenir els pits més grans i tornaria a ser l'infant amb aquell «cos àgil», ja que veia aquesta mena de transformació com un obstacle per continuar fent la seva vida normal de nina: «Odiaves els pits, perquè et posaven en situacions indesitjades que abans eren impensables» (2011: 51). I el creixement dels pits no era l'única alteració normal que l'Èlia observava en el seu cos, sinó també la regla:

—Eliete, ja ho sàs, que t'ha vingut la tia Pepa?

—Pero qué dius?

—Dona, mira!

I allò era la regla, i no ho hauria dit mai. Però esclar, encara em faltava temps per rajar com una aixeta oberta.

—Clara, sàs qué?, avui no baixaré a la psicina perquè m'ha vingut la tia Pepa.

—Pero si no tens pèls!

—Que sí que en tinc.

—Que no!

—Que sí! (2011- 51).

La Joana s'encarregava d'explicar a l'Èlia que tots aquests canvis hormonals afectaven el camí cap a la maduresa. La tieta, aleshores, deixava passar aquestes coses o no hi prestava atenció, però, a mesura que l'Èlia creixia, era una evidència: «A la tieta no li havia demanat mai res de res, i la pobra dona sempre s'assabentava de tot quan ja era aigua passada. Però a mi, no sé si volent o sense voler, ma germana em va agafar a temps i sempre li estaré agraïda que fes tot el possible per administrar-me la pèrdua de la innocència amb comptagotes» (2017: 51). Per altra banda, l'Èlia, és conscient que es troba a la pubertat amb la prova final de la menstruació. En aquesta línia, també és interessant com detalla el moment en què s'ha de posar un tampó, perrecomanació de la Joana. Després de llegir les instruccions i no saber per on començar, es trasbalsa davant aquell manyoc de cotó fluix:

—Joana, que això no me hi cabrà.

—Qué no te hi ha de cabre, cap de suro! Agafa el mirall i busca't lo forat.

—Quin forat?

—Hosti, Èlia, per on surt la sang (2011: 52).

I, finalment:

Quan vaig veure'm al mirall, ho vaig entendre *tot*. Dotze anys arrossegant-me per la Terra sense saber que tenia un *altre* forat. Jo estava convençuda que pel forat del pipí no m'hi podia pas cabre un tampó, i ja no cal dir altres coses, i ja no cal dir sortir-hi res. Així que allò també era jo. Quin misteri. Em vaig quedar fascinada, i aterrida, també. Allò que veia, era normal? Allò era *practicable*? De moment, pel que jo necessitava va semblar que sí, i al final me'n vaig sortir: l'aplicador em va entrar dintre i era com si m'haguessin anestesiats (2011: 52).

La cita «així que allò també era jo» va molt lligada, també, al concepte d'alteritat —que és un tema que desenvoluparé amb més detall a l'anàlisi de *L'altra*. L'Èlia acaba de descobrir quelcom de nou al propi cos, i és conscient que aquest «nou cos» també és el «seu». Marta Rojals dedica unes quantes pàgines a evidenciar aquesta innocència i a narrar de manera molt pulcra —i, alhora, a naturalitzar— tota una sèrie d'esdeveniments que qualsevol dona també ha viscut en les seves èpoques puerils i adolescents. A través de la veu de l'Èlia, Rojals s'encarrega de parlar sense cap mena de tabú de fets tan naturals com és el cas de la regla, de com posar-se un tampó, o bé de la detecció del creixement dels pits. Per mitjà de la narració que fa l'Èlia d'aquests moments cànids des d'un punt de vista totalment obert, desimbolt i sense cap mena d'embuts, s'amaga el discurs que —intuesc— l'autora de la novel·la vol transmetre al públic: naturalitzar les transformacions endocrines que es produeixen en el cos femení, és a dir, fer visible aquests canvis hormonals que la dona pateix a mesura que es fa gran.

I no només això: l'Èlia ens explica que, d'adolescent, el jovent organitzà una festa a la piscina a la nit, i la Clara i ella hi assistien juntament amb unes col·legues forasteres: «Aquella nit les dues anàvem amb les cames depilades, estrenàvem biquini, i després de dos glops de la primera clara, ja estàvem encantades d'haver-nos conegut» (2011: 53-54). La manera tan explícita que té Marta Rojals de descriure les situacions i de fer referència al propi cos, resulta magnètica. Hauria pogut eludir, perfectament, això de «cames depilades» però, en canvi, opta per expressar-ho perquè dona una importància a la corporalitat, i perquè resulta una evidència: en època adolescent —sobretot— quina noia s'hauria atrevit a no anar depilada i mostrar quelcom tan natural com són els pèls del cos? La resposta és clara: majoritàriament, cap. Aleshores, el que fa l'autora és visibilitzar la pressió social que pateixen les dones per haver d'anar depilades, ja que no està ben vist per la societat que una dona mostri lliurement la pilositat en llocs «on no pertoca». Plasmar aquesta «càrrega» de forma indirecta és una manera de reivindicar el feminisme.

Per altra banda, la relació Èlia – Clara sembla que s'acaba convertint en el triangle amorós Èlia – Clara – Bernat. L'excel·lent relació de les dues amigues —com si fossin germanes— és inqüestionable: eren amigues des de la infància i compartiren molts moments, varen viure juntes els seus primers cigarrets, les seves primeres besades amb els nois, ambdues varen conèixer món i s'ajudaven mútuament amb tot. Però l'Èlia no va arribar mai a confessar a la Clara el que sentia

pel Bernat, i és que li agradava tant que no podia sincerar-se amb la seva amiga, la qual començava a sortir amb ell. Després de la mort del germà de la Clara —el Jaume Petit—, el Bernat es convertí en el suport incondicional de la millor amiga de l'Èlia, i aquest suport es convertí en amor. De fet, quan l'Èlia ens explica el que fou la seva primera besada amb l'Arnau, s'imaginava que el noi era el Bernat. I ens la descriu així:

—Què passa, no t'agrada?

—No és que no m'agradi, Arnau, és que és *raro*.

—*Vale, vale*, doncs sense llengua.

I aleshores tot va ser *diferent*. I la llengua va tornar sola, i ja no feia tanta nosa. Mentre mirava de frenar aquella mà que m'engrapava un pit com una aranya, i mentre em concentrava per no morir allà mateix d'un cobriment de cor, vaig imaginar-me que aquells llavis calents eren vermells, molt vermells, i que aquelles dents que de tant en tant topaven amb les meues [...] eren blanques, blanques (2011: 57).

Llavors, els camins se separaren: l'Èlia anà a viure a Barcelona (on va conèixer el Blai), i la Clara i el Bernat anaren a viure a Tarragona. Després de molts anys sense veure's i perdre el contacte, el retrobament amb el Bernat al poble fou insòlit. S'intercanviaren els telèfons i el Bernat facilità a l'Èlia el contacte de telèfon de la Clara. Va ser així com l'Èlia i la Clara reprengueren el contacte, però l'amistat fou diferent. *Primavera, estiu, etcètera* és una novel·la que també ens parla del fet que les persones canvien i no són les mateixes de sempre, que tothom evoluciona per camins desiguals. I aquesta premissa es fa notòria en la relació Èlia – Clara i, fins i tot en la relació Bernat – Clara. Quan l'Èlia telefona a la Clara per saber-ne noves, la Clara li explica que havia perdut el fill que esperava amb el Bernat, i això li suposa una bomba de rellotgeria, un poal d'aigua freda al damunt que la fa incapaç de passar pàgina. Això acaba afectant la relació de parella, fins a tal punt que el Bernat explica com se sent a l'Èlia:

És que no hi ha manera que li entri al cap que si la cosa ja anava malament, és igual si baixava al poble o es trobava a casa, que hauria avortat igual. I al final em sento un miserable per intentar animar-la amb aquesta classe de raons tan... crues, però és que ja he perdut la perspectiva, ja no sé si la pròxima vegada que obri la boca el que sigui que digui serà prou convenient, si seré prou delicat, o prou sensible, o si l'acabaré d'enfonsar. Perquè m'estic tornant boig, de tant calcular, mesurar, calibrar les paraules, i ella no sé com s'ho fa, però sempre, sempre, sempre troba la manera de capgirar-ne el sentit per ratificar-se en el seu patiment. I jo em sento un inútil per no saber com manegar la situació. Perquè el que em sap més greu de tot és que quan faig aquest esforç de tirar endavant, de recuperar la *nostra* vida, quan intento animar-me o animar-la a ella, ella s'ho pren com si actués en contra seva, i em sento incapaç, com si ja no li pogués oferir res [...] (2011: 219).

Perquè: «*Sí, em vas prenyar tu, gràcies per participar, però com que he avortat jo, per molt que t'hi esforcis no em podràs entendre mai, el meu dolor és meu, i és insuperable, jo vaig decidir anar*

*al poble tenint pèrdues, i per tant em mereixo tota aquesta penitència i més»* (2011: 218; la cursiva és de l'original). Davant tantes paraules de confessió, l'Èlia intenta sortir del pas, evidenciant que existeix una diferència en la manera de pensar dels homes i de les dones, que els homes tenen un «cervell que està estructurat d'una manera diferent a la nostra» (2017: 221), però que ells no en tenen cap culpa i que, de vegades, estaria bé poder tenir un «traductor simultani» perquè home i dona poguessin entendre's millor.

Encara més, podríem parlar d'una qüestió important, la de la maternitat —que és recurrent en el cas Rojals, ja que apareix en les altres dues novel·les. No és estrany que en un poble on hi ha un fort ancoratge al passat, també hi hagi la idea que ser mare sigui la millor labor que una dona pugui fer. Però aquesta idea no tan sols és pròpia d'un poble, sinó que també està arrelada dins la societat en general: la decisió de no voler ser mare comporta prejudicis pejoratius. Una dona que ja ha passat els trenta anys i encara no ha tengut fills, resulta un fet estrany per a la resta de persones, i això ho podem comprovar amb la Dolors —la mare de la Clara— pel que li diu a l'Èlia:

—I valtros qué, amb aquell noi, Blai, se diu, oi?, no us animeu, no us animeu?

[...]

—*Bueno*, de moment no, s'ha de tindre temps, i ganes, també...

—Això sí, això sí. La vostra generació rai, que ara, mira, aquella de la tele, ni va tindre dos, i ara no sé si dic un disbarat, que em sembla que ja anae cap als cinquanta.

[...]

—Sí, coranta llargs, me sembla que tenie (2011: 134).

Un altre exemple d'al·lusió a la maternitat com a fet inevitable s'esdevé quan l'Èlia fa l'última visita dels pessebres de les cases del poble a cal Martí del Sant Pau i la seva dona —l'Ester—, que està embarassada:

—Ai, Èlia, ja mos-e n'hem enterat, quina llàstima, tants anys.

—No res, ara toque seguir.

—Clar que sí. Quan les coses no funcionen, més val fer net.

—Sí, això diuen.

—Pitjor és quan hi ha canalla.

I s'acaricia la panxa redona, amb una rialla: Tu ets jove, *encara*, aprofita la vida, que si no, mira, quan te hi poses, s'ha acabat.

Veig que tothom té més clar que jo quina és la meua missió a la Terra. Abans que me'n descuidi, li pregunto de quant està, que és el que toca, i si ho porta bé, si és xiquet o xiqueta i tot això. El protocol dona-dona que, de tant practicat, em surt sense pensar (2017: 209).

Per tot plegat, l'Èlia esclata. La pressió constant del fet que té trenta-quatre anys i encara no és

mare i no ha format una família, la pèrdua del Blai, que sembla un dol, la constatació que les seves amigues ja tenen fills, l'entrebanc que la feina no va gaire bé: tot l'aboca a una crisi existencial. I es desfoga —tot sanglotant— amb la Fina, la seva tia:

—Ésq..., és que ja tinc tre-enta-quatre a-anys, i e-el Blai té tota la vida per dava-ant, i a mi m'ha deixat se-ense res...

[...]

—No sóc forta, Fi-ina, mira co-om estic, feta una me-erda. I per qué vui ser independe-ent, si estic so-ola, si no tre-eballo per ningú, i to-otes les meues a-amigues tenen fills i la vi-ida muntada i jo hai de torna-ar a comença-ar... Estic a ze-ero...

[...]

—Pe-eró la Paula esta-à casada i té u-una família, i el Roger és mo-olt maco, i la Cla-ara té el Be-ernat, que-e és l'ho-ome perfecte... (2011: 182-183).

Aquesta crisi existencial ve acompanyada d'una col·lisió emocional que descobrim al final de la novel·la: el pare s'entén amb la tieta. L'Èlia veu com la tieta encén el llum de la seva habitació, i...

I ara em quedo un moment immòbil perquè veig la silueta d'un maluc retallada al tros de finestra i sort que el dia és fosc, perquè sinó mouria un múscul i el seu radar infal·lible em detectaria a l'acte. Però el maluc no porta faixa ni porta visó ni res. Perquè el maluc ni tan sols és el de ma tieta.

És de mon pare.

Estat de xoc (2011: 350).

L'Èlia es desboca per dins i això ja és el sùmmum cap a l'abisme, i intenta cercar empara en un altre paradís. D'aquesta manera, l'Èlia es llança a l'addicció total envers el Bernat, provocada per un descontrol persistent i una sobredosi de fugida íntegra:

—Folla'm.

—Què tens?

—No preguntis i folla'm. Folla'm. Folla'm.

Què és, la capsa del no-res?

Evasió pura.

Què és tindre el Bernat enfonsant-se't endins, desbocat i salvatge? Evasió pura (2017: 352).

I amb aquesta evasió pura que sembla un atzucac, entenem que l'Èlia és tan sols un personatge que retrata una vida generacional, formada per gent d'entre trenta i quaranta anys, amb incertesa laboral, i sabent que la seva vida pot donar moltes voltes en tots els sentits. No tenir les coses

clares, viure un moment indeterminat ple d'indecisions, fer més de quinze anys amb la teva parella i finalment desfer-te'n, etc., són fets que transcorren al temps real i l'autora, mitjançant la vida i la veu de l'Èlia, ha volgut fer-ne partícips als seus lectors.

Pel que fa al llenguatge, cal destacar que Marta Rojals ha escrit una novel·la que intenta reflectir la parla d'un espai que ha estat poc representat literàriament: el parlar propi de la seva terra, la Palma de l'Ebre (Tarragona). Per aquest motiu, l'obra és impregnada d'un fort dialectalisme que té una clara voluntat realista i d'apartar-se de la norma per tres motius. En primer lloc, per crear una identitat: el parlar de la Ribera de l'Ebre adquireix una personalitat i una individualitat, com també la seva gent. En segon lloc, per crear una alteritat: és a dir, defugir el cànon lingüístic contribueix a la singularitat, a la qualitat de ser un «altre» i, alhora, a destacar. Finalment, Marta Rojals s'aparta de la norma per defensar la llengua en tota la seva riquesa dialectal. El fet de narrar i escriure en dialecte és un recurs corrent en literatura actual, sobretot en espais perifèrics. Això, té un component politicsocial; és evident que es tracta d'una reivindicació lingüística del discurs de la perifèria, però també de l'univers de la perifèria.

L'elecció d'usar el dialecte ebrenc trenca amb la norma, és a dir, escriure quelcom de manera antinormativa mostra la consciència de l'escriptora i la vivacitat de la llengua ebrenca d'un poble determinat. La cultura catalana contemporània ha insistit molt en el tema de la normalització (lingüística, del consum cultural, etc.) i, per tant, el fet que Rojals se n'aparti voluntàriament s'ha d'entendre com la voluntat de transmetre un missatge. Rojals, reconeix perfectament allò que fa, i ho demostra en destacar els mots que no formen part de la llengua catalana —els castellanismes— però que reflecteixen el parlar col·loquial d'un lloc. En aquest sentit, els castellanismes s'han d'entendre com una escriptura conscient. La narradora —figura que hauríem d'entendre separada de l'autora— pot usar un castellanisme de manera conscient i de manera no conscient amb l'objectiu d'acostar-nos a una oralitat fingida, més versemblant. Si la narradora és conscient d'aquest castellanisme, el marca en cursiva. És important destacar que la qüestió lingüística així mateix és crucial a les altres novel·les: a *L'altra* hi trobam molta presència d'argots, mentre que a *El cel no és per a tothom* hi ha molta presència de castellanismes, també.

Un projecte de recerca de la Universitat de Pompeu Fabra ofereix la següent definició del concepte d'*oralitat fingida*: «la ficció o la il·lusió de l'oralitat que un text escrit pretén evocar en mitjançant recursos específics, és a dir, recursos que es considerin típicament “orals” i fan referència a la parla autèntica d'una conversa, per exemple» (Centre d'Estudis de Discurs i Traducció 2007-2010). Al seu torn, Xavier Barceló estudia els mecanismes que fan que un text pugui impregnar-se d'un presumpte estil oral, i sosté que aquests mecanismes poden procedir de dos principis: «el primer esdevindria d'acomplir una “potencialitat” inherent al text; el segon induiria el lector a jugar el joc d'una simulació que el text provocaria, executada amb molta precisió

i amb innegable èxit» (2009: 153). Barceló apunta que la representació del temps i de l'espai en l'obra és un punt a considerar a l'hora de parlar d'una oralitat fingida o, més ben dit, d'«una *oralitat construïda*» (2009: 154). Integar el rural i l'urbà, l'oral i l'escrit crea una estructura heterogènia o mesclada de narrativa. El lector pot entendre aquest tipus de narrativa com a «realisme màgic», «ja que els moments en què la narrativa utilitza un “temps oral” [...] el lector els percep com un “temps mític o màgic”, un moment en què les convencions del realisme s'aboleixen per entrar en el reialme de la màgia i la fantasia, en textos que d'altra manera presentarien una representació realista» (2009: 154).

Barceló parla també de la interrelació de les relacions temporals i espacials —el que es denomina «cronotop», concepte encunyat per Mijaíl Bajtín— per poder matisar la importància de la combinació d'ambdós elements. En primer lloc, podríem parlar d'un cronotop «idíl·lic», en el sentit que es parla d'una comunitat «idealitzada [...] rural, intrínsecament oral» (2009: 155), que és el cas del poble. Més endavant, parlariem, seguint Barceló, del «cronotop documental», en què existeix un enfrontament entre l'individu i tot allò que l'envolta. Seguint aquesta línia, l'Èlia pateix el canvi que li suposa l'espai rural i l'espai urbà, i això li crea un conflicte interior. Això fa que la narració es focalitzi des d'un punt de vista individual; és a dir, és el personatge qui explica la trama, s'utilitza la primera persona. Aleshores, el cronotop es convertiria en «autoreferencial» (2009: 156). Finalment, parlariem d'un altre tipus de cronotop: «l'hiperrealista» en què es romp la continuïtat del temps —els salts que fa Rojals alternant el passat i el present. No hem d'oblidar que, perquè un text pugui relacionar-se amb l'oralitat, cal que el missatge oral es focalitzi en l'acció «i en la narrativització de tots els subjectes del missatge» (2009: 157).

*Primavera, estiu, etcètera*, en tot cas, té la capacitat de suggerir lingüísticament; és a dir, de dir i no dir alhora. També són destacables les fluctuacions del dialecte en les anades i vingudes de Barcelona, ja que quan l'Èlia està plenament immersa dins el seu poble, és descaradament ebrenc, però després, amb algú de Barcelona, va canviant de mica en mica l'accent. Cal assenyalar, així mateix, la manera com se'ns presenta un llenguatge literari d'aquests tipus; un llenguatge que possiblement ens fa sentir estranyesa perquè no correspon a un tipus de lèxic vinculat a un lloc cèntric, del qual hom mínimament coneix alguns trets característics. Al cap i a la fi, emperò, aquesta decisió i aquesta «involuntària» estranyesa ens portarà encara més endins del lloc que se'ns presenta, com també ens portarà a haver parlat de desplaçament lingüístic. El desplaçament lingüístic, en aquesta novel·la, queda adoptat pel poder hegemònic (català estàndard) com una manera d'atacar un altre poder menys poderós (dialectalisme). Quan miram la dicotomia estàndard-dialecte no podem deixar de banda la dicotomia poder-perifèria, ja que ha existit una tensió interessant entre la llengua més oral i la llengua escrita, marcada per uns espais perifèrics i una llengua més estàndard vinculada al poder. Això implica, per exemple, que Marta Rojals s'hagi de



«justificar» amb unes notes al final del llibre fent palès aquesta voluntat d'haver escrit en dialecte ebrenc.

D'altra banda, és important parlar d'algunes simbologies de la novel·la que tenen a veure amb el nom de la protagonista, amb la contraposició d'amor i mort (i també la contraposició de les dues germanes), i amb el títol de la novel·la. L'Èlia —com també les protagonistes dels altres dos llibres de Rojals— presenta un component egocèntric; i és que tot gira al voltant d'ella. En un moment adolescent en què el Bernat i l'Èlia eren al cotxe d'ell, se sent:

—Èlia, Èlia..., d'on ve aquest nom?

—Ai, doncs no ho sé, ma padrina se'n deie. Ma padrina per part de mare. Però no ho sé, d'on ve.

—Sona bé: Èlia. Sona a sol i serena.

—A sol i serena?

Èlia, la deessa del sol i serena, va riure [...] (2017: 95).

A sol i serena és una locució adverbial que, segons el DIEC, significa «a la intempèrie, tant de nit com de dia». Sempre a cel descobert. La terra gira al voltant del sol, per tant, la veu narradora gira exclusivament al seu voltant. Aleshores, la resta dels personatges ens arriben a través dels seus ulls, és a dir, deformats per aquesta visió.

Per altra banda, el relat evoluciona en una trama on hi ha una relació entre l'amor i la mort. És a dir, la pèrdua del Blai li provoca dolor perquè encara sent amor cap a ell. També existeix una mena «d'amor» o d'afecció cap al Bernat. I al llarg de la novel·la es produeixen tres morts: la del Jaume Petit (de la qual ens assabentam al principi de l'obra), la del fill de la Clara i el Bernat, i la de la mare de l'Èlia. La majoria de les accions succeeixen influenciades per aquestes morts o per aquests amors; com també els sentiments dels personatges i les seves decisions es veuen influïts per aquests grans dos temes. A més, l'oposició de les dues germanes també és interessant: una se'n va i no torna (Joana), i l'altra ve i torna (Èlia). El personatge de la germana dona joc en aquesta tensió entre fugida i pertinença.

I, fins i tot, al poble, descobreix un món regit per un joc entre aparença i realitat: descobreix que el pare —ésser que sembla quasi absent i indiferent durant la novel·la— també és un ésser sexual.

Finalment, què s'amaga darrere el títol del llibre? «Primavera i estiu» pertany al títol de la novel·la, mentre que «tardor» i «hivern» són les parts d'aquesta. Tot plegat, podria relacionar-se amb el cicle vital d'una persona. A *Primavera, estiu, etcètera* parlo d'un temps real que es concreta en la tardor i en l'hivern, estacions que representarien el moment actual de la protagonista, és a dir, la seva adultesa. D'altra banda, «primavera» i «estiu» no apareixen al llibre com a part de desenvolupament de la història, per tant, entenem que aquestes dues estacions representen l'etapa

més jovial de la protagonista, la seva infantesa i adolescència, que ja han passat. Es tracta de la contraposició, llavors, de primavera i estiu com a temps passats, oposats a la tardor i hivern, temps reals. És interessant, però, l'*etcètera* que apareix a la part final del llibre. L'Èlia agafa un avió per anar a veure la seva germana a Portugal, ja que a la Joana li provocaran el part unes quantes hores més tard. El que s'interpreta és que allò que està per venir no és tan important perquè el que havia de ser significatiu, ja s'ha dit. El títol, aleshores, fa referència a la idea de deixar enrere aquest passat, aquesta generació que, amb ella, possiblement s'acaba. L'obra està escrita en un moment determinat i vol ser el retrat d'un moment i d'una generació.

#### 4. *L'altra*: alteritat i descomposició del jo

Tenim davant els ulls —un altre cop— una novel·la marcada per un moment en què la crisi econòmica fa el seu efecte, en què la inseguretats laboral no crea perspectives de futur i, tot plegat, genera una economia de supervivència. La parella sentimental formada per l'Anna i el Manel — que freguen els quaranta anys— toca amb les mans aquesta situació desfavorable, ja que «els acomiadaments eren notícia de primera plana, fins i tot al mateix diari [on fa feina el Manel] [...]: l'ERO en deixava al carrer el trenta per cent dels treballadors» (2014: 11). Marta Rojals crea una protagonista que té moltes semblances amb l'Èlia de *Primavera, estiu, etcètera*: l'Anna es veu afectada per la crisi de l'economia i, consegüentment, arriba la crisi de parella, que desemboca, al seu torn, en una crisi de la seva personalitat. Tanmateix, aquest reflex del context exterior en la interioritat del personatge no deixa de ser relatiu. Amb el gir inesperat que es produeix al final de l'obra ens adonam que la seva crisi personal no arriba com a conseqüència de factors externs, sinó que l'Anna és un personatge tan complex com la vida mateixa, caracteritzada per unes fortes mancances traumàtiques que han delimitat la seva identitat a mesura que s'ha anat desenvolupant com a persona. Així com a l'Èlia se li presenten indecisions i dubtes a causa de la inestabilitat del moment —i això li provoca un desequilibri emocional—, el personatge de l'Anna s'encamina molt més enllà: un «enllà» determinat per un problema de fons emocional, que seguirà alimentant amb la relació que iniciarà d'amagat amb el Teo. El Teo és un jove de vint-i-un anys que viu en un estudi petit, que comparteix un pati amb l'Estudi 3 —l'estudi de disseny gràfic on fa feina l'Anna—, i que s'encarregarà de dur a terme la pàgina web de l'Estudi 3.

L'Anna, «l'Annona», la «Nona» —com l'anomena el Manel— té trenta-vuit anys. Va decidir estudiar «física com podia haver escollit química: el món li era tan incompreensible que tant li feia estudiar-lo des d'una banda com des de l'altre cantó» (2014: 18). Però, per circumstàncies de la vida, acaba sent dissenyadora gràfica a l'Estudi 3. La Cati és la seva cap. L'Anna és calculadora, aspra, freda, i necessita tenir-ho tot controlat. El lector s'assabenta d'aquesta necessitat de control ja a les primeres pàgines del llibre. Per exemple, en el moment en què la parella és conscient de l'ERO, l'Anna repassa una factura de bon matí:

—Que fills de puta, és més d'un trenta per cent més que l'any passat, i no hem fet res d'extraordinari.

—Cal que parlem d'això ara?

Els ulls afuats de l'Anna emergeixen sobre les ulleres, i el Nel repren la batuda d'ous: si ella necessita números, hi ha d'haver números (2014: 15).

Quan l'Anna fa un repàs mental dels últims cinc anys, s'adona que, amb el Nel, havien fet cinc

viatges a països diferents, que molts dies dinaven fora de casa, que el Nel va regalar-li un cotxe de 160 cavalls, que llogaren un apartament a Menorca i que, al següent estiu, tot es repetí. L'Anna reflexiona sobre el sentit que té la repetició (pot conduir a la separació o a la procreació) —tema que abordarem més endavant en el treball—:

En una parella, la repetició té dos enllaços possibles: la divisió o la multiplicació. Jo vull una neneta guapa com tu. Nel, aquestes coses han de sortir de natural. No em fotis riure, com t'ha de sortir un fill de natural si per demanar una pizza ho planifiques amb un mes d'antelació. L'Anna es rendia a l'evidència. D'acord, potser l'any que ve (2014: 12-13).

La calculadora i la màquina de l'equilibri que porta l'Anna al seu interior fan el seu efecte en molts aspectes: des de petites puntualitzacions del dia a dia fins a temes més complexos, com seria el fet de tenir un fill. L'acomiadament del Nel del diari on treballava fa necessari incrementar la cura de tots els detalls per guanyar una mica en temes econòmics:

Ell va proposar de donar-se de baixa de la mútua; ella, de vendre's el cotxe [...] I si l'aparquem al carrer? El Nel va torçar el cap. Van quedar d'acord que saltaria la mútua. En un futur, l'Anna ja no passaria un postpart lluminós en una habitació individual d'una clínica privada. Va pensar que, en última instància, sempre podria plantejar-se de netejar cases com la seva mare, que potser era genètic. I ho va pensar seriosament, com tot allò que pensa mentre busca un pla B per recuperar la línia recta.

Així calcula el seu GPS. Que toca tenir fills: calcula la ruta. Que toca no tenir-ne: recalcula la ruta. Recuperar la línia recta, igualar els contrapesos [...] (2014: 13-14).

Calcular la ruta per assolir l'equilibri: és el que fa el personatge de l'Anna al llarg de tota la novel·la. El seu company de vida, el Manel, el «Nel», el «Nelet», té quaranta anys. És un personatge errant, sociable, suau. És el pol oposat de l'Anna:

Ella calcula —perquè sempre calcula— que aquest recurs li permet de reduir les discussions a la meitat. Així intenta compensar la influència de la variable Nel, posseïdor d'aquella humanitat que, a ella, la manté arrelada a la terra. El desordre, la mutació, el canvi, tot això que els entesos diuen que és la vida, troben en ella la resistència d'una punta de diamant. Per això necessita el Nel. Ell li ofereix la dosi d'entropia que el seu cos no segrega de forma natural. A l'altre extrem, el Nel és de mil maneres —empàtic, apàtic, utòpic, erràtic—: un terreny adobat perquè l'Anna hi pugui lliurar la batalla diària per l'equilibri de l'Univers. I per això també la necessita el Nel: la roca aspra però ferma on deixar-se caure panxa enlaire, panteixant, després de bracejar contra les mil onades d'un temporal de mar (2014: 62).

La relació Anna – Nel es construeix basant-se en una necessitat, en una conveniència. És una relació en què es necessiten mútuament per contrarestar les inestabilitats de cadascú, és a dir, un hi aporta el que l'altre no té, i viceversa. L'Anna, així, assoleix l'harmonia, la simetria. El «jo et

protegiré sempre» (2014: 237) del Nel el converteix en el seu rescatador. Ja a la facultat, «el Nel es desvivia per l'Anna, i l'Anna en prescindia i hi acudia segons la seva conveniència» (2014: 18). Al capdavall, «després de mil anades i vingudes, el destí va fer més per adjuntar-la amb ell que per separar-la'n, i ho continuaria fent cada vegada que seria necessari, com a mínim durant vint anys més» (2014: 18). A més, quan l'Anna va d'*au-pair* a Dublín durant la seva joventut i handeixat córrer la relació amb el Nel, aquest mateix es presenta a Dublín per sorpresa suplicant a l'Anna que torni:

L'Avel·lí ens lloga el pis. És gran, hi podràs treballar i fer tot el que tu vulguis... Has de tornar, Anna, perquè jo em moro sense tu. No farem l'amor si tu no vols. A mi m'és igual. Si tu no vols no et posaré mai més la mà al damunt, ni petons si no vols, t'ho juro, Anna, no vull fer res que tu no vulguis, si vols dormim en llits diferents o en habitacions diferents si tu vols, el pis en té tres, pots triar la que tu vulguis [...] Ja no hauràs de tornar més a casa, Anna. Si no vols parlar amb mi no hi parlis, i si vols parlar parla [...] És que jo t'estimo Anna. Només sé que t'estimo com no estimaré mai ningú i m... m'agradaria que amb mi poguessis estar tranquil·la que mai més no et passarà res de dolent, mai més, mai més... jo et protegiré sempre. No m'importa res més, m'has de creure: només sé que et vull a tu al meu costat (2014: 237).

Però l'Anna sap que no tornarà a desitjar el Nel com abans, encara que «cada dia que passava se sentia més lligada a ell, humà, tan humà. Ell, en canvi, que sempre l'havia desitjada per defecte, mai no la donaria per guanyada del tot [...] L'Anna era pedra i foguera» (2014: 53). Perquè sempre «el Nel hi posava el desig, i ella hi posava la forma» (2014: 84). I és així com l'Anna i el Nel comencen a viure al pis de l'Avel·lí, l'oncle del Nel. I també és així com «s'enamoren, va dir, en tercera persona. L'Anna no s'hi va sentir comptada, perquè era evident que ella no s'enamorava. Des del començament d'estimar-lo ja havia pres la decisió que només l'estimaria a ell. No li caldria patir gens, que ella pogués voler algú altre» (2014: 163).

El context en què es troben l'Anna i el Nel trontolla encara més quan l'empresa on fa les pràctiques de dinamitzadora sociocultural la Laura —la germana del Nel— tanca, i ella ha d'anar a viure de manera temporal a casa de la parella. La Laura s'instal·larà a l'habitació del rebedor; l'habitació que ja no podrà ser el refugi de l'Anna. La relació d'ambdues sempre ha estat una mica estranya, de fet «la germana del Nel no va arribar a fer d'amiga que ja feia de cunyada» (2014: 79). I és que l'Anna observa en la Laura comportaments que sembla que no veu ningú més:

Quan va començar a fer suplències al camp del Barça, si havien guanyat —i sempre havien guanyat—, de tornada encara havia comprat un carregament de llaunes per acompanyar les repeticions del *Gol a gol*. Una era per al Nel, que no se la bevia mai. Va, sonso, un glopet, que estem de celebració. Passo, que en deu minuts ja estaré roncant. Doncs més per a mi. Doncs més per a tu (2014: 80).

Una altra escena inquietant es produeix quan l'Anna descobreix la Laura bevent furtivament les restes d'alcohol d'una festa —la condició fantasmagòrica de l'Anna, que l'observa des de la porta, serà, com veurem, rellevant al final de la novel·la:

L'endemà d'una festa del Nel amb la colla del diari, la Laura arribava amb el primer tren per aprofitar el dia prepartit. El seu germà li va obrir la porta en pijama mentre l'Anna es despertava, inquieta, perquè la nit abans no li havien deixat endreçar la cuina. Va ser un moment: davant del rentaplats, la Laura buidava d'un cop de cap els culs rosats de les copes de la festa. A l'últim glop va veure l'Anna, dreta a la porta com un fantasma. Només va ser un contacte ocular, però la cunyada ho devia entendre tot, o es devia entendre a ella mateixa a través del fantasma de la porta (2014: 81).

L'Anna estableix un paral·lelisme entre el comportament de la seva cunyada i el de sa mare:

Potser per a veure-ho de la mateixa manera s'havien de tenir els ulls pelats de seguir una mare obrint l'ampolla de l'armari del bufet, un cop endreçada la cuina. Era una operació ràpida. Ja hi tenia el gotet, allà. Aromàtic. No el rentava mai, potser per no tenir-lo massa lluny. Després, s'espolsava el davantal i agafava el comandament de la tele. Durant la telenovel·la, s'encenia un BN i al final s'endormiscava. No despertis la teva mare, que està cansada. L'Anna pujava a la seva habitació i col·locava una tovallola molla a l'arrel de la porta, per no sentir aquella olor (2014: 80).

D'altra banda, de la mateixa manera que la crisi laboral afecta el lloc de feina del Nel —que ara aprofita el seu vessant de novel·lista per treballar des de casa—, també passa factura al lloc on treballa l'Anna. Ella —tan metòdica, tan línia recta, tan sistemàtica, tan exacta i precisa— s'encarrega de la part de la feina que menys agrada a la Cati, les tasques mecàniques:

Al flamant estudi de la Cati va aprendre a fer la feina mecànica mecànicament. Les tasques que li encarregava li semblaven perfectes, perquè tenien un principi i un final. Li agradava, sobretot, resoldre el final: quadrar, alinear, ajustar. Quan passava això, bufava mentalment el canó d'un revòlver i feia un guardat, clavant el dit al pont de les ulleres. De seguida va tenir prou ofici per a iniciatives més arriscades: substituir, secretament, una paraula per una d'anàloga, una expressió per una equivalència, i així equilibrar una línia vídua o òrfena que havia passat per alt en la correcció ortotipogràfica. La Cati detestava aquesta part de la feina. Ella era una creativa, mentre que l'Anna era incapaç de crear. Eren complementàries (2014: 40-41).

Si no guanyen el concurs anual al qual ja es presentaren l'any anterior, l'Anna farà molt poques hores de feina. Però la Cati té bo amb el Capo i, finalment, el guanyen. La «bomba ha estat desactivada» (2014: 83), i ara «ha d'aprofitar l'eufòria de les coses ben planificades» (2014: 85) amb el Nel. L'Anna, ara, contenta, té una raó de pes per abandonar-se dins el cos del Nel; un cos que fa més de vint anys que té al seu abast, i del qual es fa una breu descripció:

Li passa un dit pels pèls, que, com un halo taronja, li cobreixen el cos en diferents gruixos, rebel·lies i intensitats. Quan es van conèixer no eren tan llargs, ni tan arrissats. És com si s'haguessin recreat en ells mateixos, com tot l'Univers de la seva anatomia, en contínua expansió. El Nel ja és un home com els homes que, pocs anys enrere, no s'havia imaginat mai que veuria en la intimitat. A partir de quin moment havia esdevingut un home? Sota la pell transparent, encara li sap veure el cos cepat d'una joventut rural i infatigable. El Nel mai no ha sigut gras, però sempre ha estat gros. Reforçat, com en diuen al seu poble. Les seves dimensions imposen. Una mà del Nel és com un paraigua. Ara l'Anna el coneix així: la superposició del que és sobre el que havia sigut, com un reflex en un vidre. Sap que estima aquest cos canviant perquè pertany al mateix home, ara vulnerable, ara rescatador [...] El cos del Nel s'abandona en el d'ella, i el d'ella s'abandona a la infal·libilitat de la mecànica (2014: 85-86).

L'Anna —com en moltes altres coses— ha de sentir una motivació per dur a terme el coit amb el Nel, o, en cas contrari, es deixa endur per la mecànica conscienciant-se que l'acte sexual només consistirà a «passar pel tub»  $x$  minuts. Si no és així, pensa en *la ràbia*, perquè tot allò que abans era anhel ara es converteix en ràbia:

Aquella ràbia que li sobrevé amb la sensualitat d'ell, com la saliva segregada amb la perspectiva d'ingerir aliment. Ràbia pels petons com llimacs que li fa quan se li vol ficar a dins. Ràbia que la magregi per sota de la roba com si li volgués esborrar la carn. Ràbia que no hi pensi mai, que li tallaria les mans cada vegada que li empeny el cap sobre l'erecció, que li fotria les dents enlaire cada vegada que les sent als mugrons sensibles, que li obriria el crani amb el llum de la tauleta de nit cada vegada que fa veure que s'equivoca de forat amb el seu penis excessiu. Tot això que fa vint anys la despertava de nits feta un incendi havia perdut l'efecte pirotècnic. Que no em mosseguis els pits, hòstia, vols que et mossegui jo els ous? Perdona, perdona. Tot el desig havia esdevingut ràbia, i aquell mal d'estómac automàtic que li venia només de pensar a emprendre un coit (2014: 125).

I com pot vèncer aquesta *ràbia*, l'Anna, per seguir amb la seva vida cuirassada i amb una relació monòtona i invariable? Tan sols fent memòria dels moments en què el Nel l'ha fet riure i/o ha tret la seva faceta de rescatador:

És recordar el Nel recitant-li *La vaca cega* amb dues Oreó als ulls. O cantant-li el *Don't worry be happy* amb el prepuç, quan ella havia tingut un mal dia. O al parc de la Ciutadella, posant-se les seves ulleres capgirades i fent futurisme: Veig un obstacle al passadís de casaaa... És recordant-lo a la Barceloneta, passant-li una mà per la galta, imitant l'accent de la mofeta Pepe Le Pew: *Mon amuggg*. O l'altre Nel, el que mai no falla, l'home valent que després del parèntesi li va dir et protegiré sempre [...] He vingut perquè t'estimo i vull que tornis (2014: 128).

Però almenys, l'Anna, no haurà de tornar a calcular la ruta fins a final d'any, gràcies a la gran notícia de la Cati: han guanyat el concurs. No obstant això, necessita equilibrar la balança i recalculat la trajectòria: la crisi laboral afecta la parella (el Nel està tot el dia a casa enllestit la seva novel·la i cercant feina a l'Infojobs i al LinkedIn, i la seva presència es comença a fer notòria), tenir una nova inquilina imprevista tampoc no ajuda, i amb la família no existeix cap tipus de tracte

senzill i/o casolà. L'Anna, al mig de tot això, troba una escapatòria en el Teo, amb el qual iniciarà una relació en secret basada en una catarsi: sexe, irracionalitat, passió i descontrol. És així com sorgeix l'Anna-altra, perquè l'altra Anna és això: impulsivitat. El Teo li proporciona l'oblit fàcil perquè ella es pugui convertir en una altra.

Apareix, aquí, la idea d'alteritat. Hi ha una anècdota que en pot servir d'exemple. Un dia, quan l'Anna torna de comprar-se un vestit perquè té una cita amb el Teo, es troba la germana del Nel pel carrer. Davant la indiscreció de la Laura per saber què conté la bossa que porta la seva cunyada, l'Anna es veu obligada a mostrar-li el vestit nou. I, per passar de llarg, li diu que se l'ha emprovat de pressa i que frissa perquè s'ha d'aturar a l'Estudi 3. A continuació, se'ns revela una mica com és aquesta Anna-altra:

Pensa que la veritat està sobrevalorada [...] L'Anna va aprendre de molt petita que les típiques veritats «a la cara» no tenien cap avantatge. Mentir, en canvi, té més possibilitats: Me l'he emprovat ràpid. He de passar un moment per l'estudi. La veritat és una complicació: No sé què dir-te més. No em feies de vestidets així perquè avui necessitava un criteri diferent per a un tipus de persona diferent: l'Anna-altra. No: la veritat compromet i a més a més cansa.

L'Anna-altra és la que té marcat un diumenge en fosforescent a l'agenda mental. Serà aquell dia i prou. En concret, seran tres hores d'aquell dia i prou, perquè ja ha retingut que un partit de futbol són dues parts de quaranta-cinc minuts, més quinze de descans, més mitja hora d'anar fins a casa del Joan i mitja de tornar. El bloc és a tocar del Camp Nou i les cues hi faran la resta: els excompanys de feina fumen un porret esportiu a la terrassa fins que el formigam d'aficionats que volten l'edifici és engolit per les boques del metro. Fet i debatut, la Ventafocs tindrà tres hores ben bones abans de la mitjanit.

Ho va calcular l'última vegada que el Barça jugava a casa: el xat amb el Teo va passar dels cent vuitanta minuts (2014: 142-143).

El Teo pateix hipoacúsia severa: capta el ritme i l'entonació de les paraules però no les entén, i quasi sempre va acompanyat de la Bruna, la seva cussa. Quan coneix l'Anna, ja li comunica que la seva manera de treballar és «per *mail, whats, line, bbm, skype, face, gtalk, feedback*» (2014: 94). Encara que totes les opcions li són còmodes, l'Anna elegeix treballar per *mail*, ja que només s'ha de limitar a escriure, i allò resulta ser un canal «més fluid que l'aire de totes les reunions professionals que recorda [...]» (2014: 94). D'aquesta manera, el Teo li proporciona benestar, com també es converteix en l'instrument perfecte perquè ella pugui oblidar —i *oblidar* és el que porta fent des que és petita. Amb el Teo no sent *la ràbia*, perquè el Teo n'és l'antídot, el remei, és una altra boca i són unes altres mans, per molt que també palpi l'Anna amb manca de destresa. El Teo fa possible que l'Anna pugui ser aquesta altra Anna irreflexiva i llançada. Ja ens ho diu la veu narradora quan l'Anna és a punt de fer un vídeo-xat amb el Teo i mira de col·locar-se el vestit per trobar el millor angle: «però igualment ella en té una altra, de perspectiva: la que necessitarà per



ser la que té pensar ser quan arribi el moment» (2014: 150). Ens trobam, doncs, davant l'Anna-una (com és amb el Nel), i l'Anna-altra (com és amb el Teo). Tot el que li provoca un dolor d'estómac amb el Nel es converteix en plaer amb el Teo:

Una gota de suor hi tremola, a la pròxima escomesa caurà. Ella, que sempre ha estat refractària a les excretors humanes, ara obriria la boca i se la beuria. Ella, que compta sèries de vuit repenjada als genolls del Nel i corre a escopir a la pica, sobre el pit esquitxat del Teo s'havia oblidat de comptar. Ella, a qui la desmesura de l'atribut del Nel li havia arribat a cremar els teixits, s'obria llisquent al fibló del Teo, proporcionat i generós. Ara, el seu navegador privat és el lavabo fosc, separar les cames, i que tot es faci un record (2014: 159).

Els encontres amb el Teo es tornen una mica més assidus, però l'Anna ja ha elegit de fa temps que només estimarà el Nel. Així i tot, una vegada l' enxampa que es masturba davant l'ordinador, després d'aquell «només sé que et vull a tu», a Dublín. L'Anna veu tota mena de combinacions possibles de carns i cossos entre les imatges de l'ordinador, i opta per la tècnica que domina millor: oblidar. Decideix oblidar aquell fet «o estaria perduda» (2014: 164). Com tantes altres coses, ho aconsegueix, però aquell record li serveix de justificació a la infidelitat que comet. El Nel, segurament, li hauria dit que tot allò no era res més que fantasia «i que les fantasies no fan mal» (2014: 165). Ella es defensa amb el mateix argument: «Ja ha acumulat prou raons per donar-se un altre permís. Hi té tot el dret, i més perquè la seva fantasia és entre iguals, entre persones que treballen vestides [...] Jo també hi tinc tot el dret, Nel. Per allò que em va fer mal i que per seguir respectant-te vaig obligar-me a oblidar» (2014: 165). I, tot seguit, tecleja al Teo, com donant-se permís d'escriure-li.

«La convivència calma la fam dels cossos» (2014: 19). I la rutina, també. Un dia, després de la feina, el Nel s'oblida de fer un petó a l'Anna, i a ella no li sap greu. Aquest és «el primer no-petó. No li va importar perquè sabia que l'endemà ell encara hi seria. I l'endemà, i l'altre. Malgrat ella i malgrat tot» (2014: 169). El fet que el Nel sempre estigui a l'abast de l'Anna, que hi serà sempre a l'altre costat perquè així ho decidiren (o ho decidí ella) fa temps, li proporciona alleujament. Al cap i a la fi, descobrim que l'Anna és un personatge molt dependent, que sense el Nel no té res: «Havia perdut la por. Si perdia el Nel, què més podia perdre?» (2014: 186). Perquè en el fons, l'Anna estima el Nel. I el Teo resulta ser només una eina que li proporciona oblit perquè ella pugui equilibrar la seva balança.

Però com així l'Anna no experimenta cap classe de sentiment de culpa? És la pregunta que es fa el lector, ja que en molts moments no s'entén per què actua de segons quina manera. I és que l'Anna és capaç de permutar un dolor per un altre dolor, sempre ho ha fet. Viu per oblidar:

Va descobrir que els efectes de no estimar no tenien per què ser tan diferents dels d'estimar. No estimar era asèptic,

higiènic, econòmic. Sense el llast d'estimar podia no voler mal a tothom per igual. Estimaria el Nel, i prou. Li voldria tot el bé. A la resta, per defecte, no els voldria cap mal. Se cenyiria als mínims de la convivència humana. Per evitar el mal, l'Anna ha après el silenci. Amb ella mateixa i amb qui sigui. El Nel el valora molt, el silenci. Quan mira les sèries, les pel·lícules, quan llegeix, pot estar tranquil que ella no li farà cap comentari. Igualment, si ara té desig pel Teo —el desig que tenia oblidat des del primer Nel— tampoc no li'n dirà res. Per evitar el mal, el silenci de no dir (2014: 149).

Per evitar fer mal al Nel, i per evitar fer-se mal a ella mateixa. El lector acaba assabentant-se que la vida de l'Anna és plena de dolors. En primer lloc, allò més semblant a un germà que l'Anna havia tingut va ser el Bord, el ca dels veïns de la Costera. L'Anna era petita i li agafà molt d'afecte: volia treure'l a passejar, o bé, quan els veïns no hi eren, botava la tanca per estar una estona amb ell —enfrentant-se al rebuig de sa mare, que no parava de dir-li que agafaria puces perquè aquell ca no estava vacunat. Un dia d'octubre, l'Anna tornava d'escola i no va veure el Bord rere la tanca. Va treure-hi el cap i observà que aquell ca estava deshidratat i es trobava en males condicions. Impotent, l'Anna, cridà son pare, però el pare sols vengué per portar la mare a l'hospital, i l'Anna no tornà a veure mai més el Bord. «Puto amor. Puto estimar» (2014:148), pensava ella. L'Anna aconseguí oblidar el Bord durant molts anys, però...

Des del final del Bord, s'ha cregut mereixedora de cada dolor que ha hagut d'oblidar a la vida. Però quan aconseguia oblidar-ne un, li'n venia un altre com caigut del cel. El nou dolor queia sobre una muntanya de dolor antic, i aleshores ella enterrava l'últim a palades, procurant no mirar [...] Potser la seva mare ho havia descobert: com més estret es fa el temps, més temps passa pel mateix forat (2014: 207).

El segon gran dolor que pateix l'Anna és l'assetjament a l'institut:

Mirava els ulls de les noies que l'espantaven, desafiant. Potser per això, el dia que la van tancar al lavabo dels nois li van lligar les mànigues de la brusa sobre els ulls. Només és un joc, tonta, ho hem fet totes. Les calces no. Sí, les calces sí. Tinc la regla. Ja, segur. Deixem-li les calces, tia. A veure si tens la regla, trolera. I tenia la regla. Buaf, que porca. Tapada d'ulls només podia distingir, per una ranura de la galta, les rajoles blanques de la paret. Les mans les hi havien lligat al tub de la calefacció amb els mateixos sostenidors, i quan es va poder alliberar, tenien un estrip i estaven estireganyats. Les calces les hi havien tirat al vàter que sempre s'embussava, i va deduir que amb la compresa encara s'havia embussat més. Es va fer un tap amb paper que no li va aguantar fins a casa. Pel camí, un fil de sang li rajava fins als mitjons. A l'institut, pensava sovint en la mort com el descans definitiu. Maquinacions d'adolescent que acabaven amb un llaminer jo puc fer que s'acabi tot. Però per l'altre cantó hi havia un incompreensible afany de viure. El temps va passar, van venir les vacances, va tornar a canviar d'institut i va oblidar (2014: 208).

Si els dolors s'obliden però no se superen, creen traumes. I això és el que li passa a la protagonista. Cobrir un dolor amb un altre no és la solució, perquè no ataqués l'arrel del problema

i el mal es va acumulant i es va fent gran com una muntanya. I, com a conseqüència, en sentir un nou dolor, la memòria rememora els altres. L'Anna opta pel silenci, pensant que l'oblit és la solució més fàcil.

El tercer dolor s'esdevé un dia tornant de la platja, on tenien la casa de la Costera, quan l'Anna pateix una violació dins un túnel:

No el va veure. Només li va sentir la veu al clatell, al mig del túnel, quan va dir: Quieta. Li va estirar la cua perquè no girés el cap i va fer: Xxxt, quieta [...] Podia ser un vell o un jove enrogallat. Per la mà que la va empènyer contra la paret, no ho podia endevinar. Quie-ta aquí [...] Encara que no s'hagués notat la petita punxada a la natja, segurament la paràlisi ja li hauria impedit fugir [...] Inconscientment, es va abraçar els pits, amb el crani contra el color platejat i l'olor groguenca [...] En dues estirades, la mateixa mà li va arremangar la camisa a la cintura, i en tres o quatre va aconseguir abaixar-li les calces del bikini. La tensió dolorosa dels fèmurs, dels genolls, dels turmells, de les mandíbules, se li concentrava en un únic objectiu: fermar les cuixes per sostenir les calces [...] L'aire va xiular i li va fer notar la primera escopinada, freda, lliscant sobre la natja esquerra, i tot seguit una pinzellada de carn [...] El silenci de la manipulació de la carn era inconfusible, però encara no hi havia dolor. Per què no hi havia dolor? Ja estava mentalitzada: empènyer amb tota la força dels ossos per minimitzar l'estrip dels teixits, per parir l'intrús [...] Aleshores, aquella gola va fer un gruny vocàlic i ella va notar una altra escopinada, diferent. Va ser com si es parés el món. L'home, ja indefens, va desaparèixer. I en aquell moment sí, va començar a tremolar, es va arrencar les calces i els sostens i es va fregar les natges i l'esquena com qui es treu la merda de la sabata. Amb les ulleres a la mà, va continuar el trajecte per l'única sortida possible. No hi ha home més inofensiu que el que s'ha deslliurat dels seus instints (2014: 218-219).

A més a més, l'Anna es troba immersa en una família desestructurada. La mare —alcohòlica— mai no es preocupà per ella, i quan l'Anna va contar-li que s'havia fet la prova del VIH per mor del que li havia passat al túnel, aquella dona va culpabilitzar de la violació la roba amb la qual es vestia sa filla:

El mes passat a la Cala Tancada un fill de puta em va abaixar les calces i se la va pelar sobre el meu cul. L'Anna va pensar que no es devia haver explicat prou bé quan la seva mare va murmurar: Si no et possessis tan curta. Què dius? Sssemple t'ho he dit, vas massa curta, i amb el *playero* que té un essscot fins aquí. L'Anna va notar com perdia la sang de la cara. La nevera va parar el brunzit. Va fer dues passes, se li va acostar a dos dits del nas i li va dir: Hi ha persones que mai no haurien hagut de tenir fills. La cara de la mare es va descompondre com un trencaclosques. I com li diguis res al papa et juro que ni l'un ni l'altre no em tornareu a veure mai més en la teva puta vida. L'Anna va anar al menjador, va obrir l'armari del bufet, va agafar l'ampolla pel coll com per escanyar-la, i l'hi va plantar al mig de la taula de la cuina d'un cop sec: I ara, ja pots beure tot el que tu vulguis (2014: 222-223).

L'Anna callada és una Anna plena d'accions i paraules per manifestar, les quals s'ha anat enviant amb l'objectiu de minvar i sobreposar-se al dolor. Per aquest motiu, els seus silencis passen sempre

desapercebuts. Però l'Anna, en el fons, és un personatge amb moltes coses per a dir.

La violació és un punt d'inflexió de cara a la relació amb el Nel:

L'Anna havia tornat a deixar de sentir. Però si amb el Bord havia deixat de sentir volent, amb el Nel havia deixat de sentir sense voler. Tant li feia. Sí que és cert que el desig, abans d'*allò*, ja era el d'una parella de cinc anys de trajectòria, quan el tacte de l'altre comença a ser endogàmic, però l'impuls se suplia amb la qualitat del coneixement mutu. Ara, ni tan sols això (2014: 228).

Així que la monòtona relació de l'Anna i el Nel no només és fruit del pas dels anys, sinó que també es deteriora perquè l'Anna sembla que porta un drap a la boca des que era petita. La falta de comunicació per part de l'Anna influeix molt en la manera com es comporta amb el Nel i, sobretot, en com se sent. Una nit de Sant Joan, la Laura convida l'Anna i el Nel a sopar, ja que també vol celebrar que ha entregat l'últim treball del màster que cursa:

L'Anna passa un dit pels pèls de la mà que el Nel ja torna a repenjar a la cadira. Del contacte, ell aixeca el cap:

—Què?

—Tenies brut.

Evidentment. Ella no el toca mai així, en públic. Però ara, que tenia brut era mentida. Una mentida de les que l'Anna troba més fàcils que dir una veritat, que és que jo també et vull a tu; jo també et protegiré sempre; jo també necessito una pròtesi per a sentir que sóc com tothom. Una pròtesi per a ser empàtica: el Facebook. Una pròtesi per a ser loquaç: el xat. Una pròtesi per a desitjar: el cos del Teo. Al cap i a la fi, l'objectiu últim no és que tot sembli natural? (2014: 240).

En efecte, l'Anna necessita instruments per a poder ser una altra: per ser impulsiva, per ser «empàtica», per ésser «loquaç» —i deixar de ser tan discreta—, per tenir desig sexual. Encara més, sembla que el sexe amb el Teo sigui el preu que hagi de pagar el Nel perquè l'Anna segueixi volent-lo tot i que porti una pròtesi als testicles —en acabar la carrera, el Nel va tenir un accident amb el quad d'un amic, i va perdre un testicle: «Estimar el Nel sense *allò* a canvi i, amb tot, seguir volent-lo com només es vol un amant: amb una desmesura sense mesura» (2014: 264).

I, finalment, es produeix el gir inesperat de la novel·la: l'habitació del rebedor, que és on la Laura s'instal·la quan es trasllada a viure al pis de la parella, sempre havia servit de refugi a l'Anna, ja que allà hi guardava l'alcohol. És en aquest moment, que ens adonam que una part essencial de l'alteritat de l'Anna prové del fet que és alcohòlica:

Durant molts anys, l'Anna refusadora havia trobat el refugi perfecte en l'habitació del rebedor. En la mateixa habitació i en el mateix llit que un dia haurien de presenciar la Laura demanant-li: Què, te'l vols fotre pel cul? Sota el mateix sostre on l'Anna voldria desaparèixer per sempre quan la Laura li digués: No buscaves això, oi? Digue'm què busques, que igual et puc ajudar. Entre les parets on es quedaria paralitzada de terror quan la Laura li xiuxiegués:

Què, no dius res?, sempre tan calladeta, tu. Deu ser perquè tens moltes coses per callar, oi? Doncs jo també en sé, de buscar coses. L'habitació del rebedor havia estat refugi i havia estat trampa. Però, quan encara era refugi, el Nel venia a besar-li els cabells de matinada i li allisava el nòrdic sobre les espatlles. Et protegiré sempre. Aleshores, la ràbia de l'Anna venia i la mà d'ell adquiria els mateixos permisos que la d'ella (2014: 264-265).

L'Anna es llança a la beguda com en tantes ocasions s'hi havien llançat la seva mare o la Laura: l'alcohol, també, com a sortida. «S'havia torturat tant que havia perdut la mesura del dolor» (2014: 272). I sempre, «quan tot semblava plàcid, els records irruptius l'empenyien, li enfonsaven l'estèrnum i la feien retrocedir fins a cinc, deu, quinze, vint anys enrere» (2014:280). Perquè tant podia ser el ploriqueig del Bord, com els riures del lavabo de l'institut, com «podia ser l'eco d'una gola en un túnel grafitat de sotavies [...] podia ser el ronc de la seva mare caiguda del sofà. Un dolor sobre l'altre, tota la vida» (2014: 281). Fins i tot, l'Anna va arribar a tenir pensaments maquiavèlics —assassins— vers sa mare: «More't i deixa'm en pau [...] Hi ha pitjor condemna que una condemna amb data incerta? [...] Si pogués ho faria jo amb les pròpies mans» (2014: 281).

L'Anna és un personatge que cerca oblidar durant tota la novel·la. I el moment d'oblidar el Teo arriba al final del llibre: n'és el detonant un missatge que el jove rep a la Blackberry mentre és al bany. Com que el mòbil del Teo no porta contrasenya, l'Anna pot llegir el missatge sencer: «*Ei fucker acaba d follarte a la iaia i apuntat d testing a Montjuic*». L'Anna, se sent penosa i enrabiada, ja que «la humiliació per part del Teo també havia estat una força contrària. El pas del noi per la seva existència ha sigut un tornado que, necessàriament, requeria un tornado simètric per a anul·lar-se. L'escarni de l'últim dia potser era un mal necessari per al restabliment de l'equilibri, per retornar-la a l'estat neutre, com si mai no l'hagués conegut» (2014: 316). I així és com passa, perquè l'Anna simplement vol que el Teo sigui efectiu en la seva feina cap a ella, era un «ingerir química i oblidar» (2014: 289). Així mateix, tot ha d'anar en una ruta i en una ruta contrària perquè l'equilibri el pugui assolir. «Cada acció ha de tenir la seva reacció» (2014: 315), i ella, a causa de totes les accions que du a terme, es contraresta a si mateixa, és a dir, «esdevé la seva força, i la seva contrària» (2014: 315).

Podríem dir que al capítol introductor de la novel·la es concentra tota l'essència de la història. Com si fos un manual d'instruccions, ens explica que en una ciutat hi ha milers de persones que s'intenten comunicar —i, al mateix temps, amagar-s'hi— per mitjà d'una pantalla. Tot seguit, també ens parla dels secrets que van i tornen fins a formar un entrellat de contrapesos i equilibris per poder conviure:

Cada secret que es manté ha de tenir un contrasecret que el neutralitzi i, quan no és així, ve l'explosió, les víctimes, el dolor [...] La teoria diu que l'Univers conté una matèria que podríem qualificar de «verificable» i, entremig, una matèria fosca que és el buit, el no-res [...] Des que les persones es lleven fins que se'n van a dormir, el seu anar i

venir també és impulsat per una energia manifesta, però també per una energia fosca, que no es veu. Quan l'una contraresta l'altra, s'assoleix l'equilibri (2014: 7-8).

Així doncs, cada dolor, a l'Anna, li demana un oblit. L'alteritat de la qual parlàvem anteriorment, també es manifesta en el títol de la novel·la i en «l'engany» o sorpresa del final —l'alcoholisme de la protagonista—, però també en petites dosis al llarg de la història, perquè mentre l'Anna-altra va actuant a mesura que avança l'argument, van sortint a la llum les Annes que amaga: quan el Nel va a Dublín i arriba a la casa on l'Anna treballa, «ella ja feia vuit mesos que era allà, fent d'una altra» (2014: 201). O bé quan l'Anna es planteja començar de zero amb el Nel a l'estranger: «tornar a començar, neta, essent ja una altra, a l'altra punta del món» (2014: 288). En una altra escena, l'Anna es tanca al lavabo i «es queden soles ella i l'ella del mirall» (2014: 259), tot determinant que existeix l'Anna-una i l'Anna-altra. Per una banda, l'Anna-una és l'Anna que esdevé amb el Nel —que la protegeix— i ella es converteix en norma i control. Per altra banda, hi ha l'Anna-altra, que podem observar de manera més notòria amb el Teo —que simbolitza llibertat. Però parlem d'una llibertat que no és sencera perquè —al cap i a la fi— dins aquesta «llibertat», ella tan sols cerca refugis per a l'oblit. I, a més, és una llibertat que li provoca una autodestrucció (la que causa l'alcohol).

Aquesta novel·la demostra, doncs, fins a quin punt l'interior o la part més intrínseca d'una persona no coincideix amb el seu exterior. La façana que porta l'Anna —tot i que el lector acabi sabent la veritat de la història— segueix manifestant-se un cop la novel·la ja acaba. En poques paraules, el lector encara no sap qui és ella ni què li ha passat, per molt que s'intueixi que és una persona amb moltes complexes i traumes. La trama se submergeix dins un misteri on té enterrats tots els dolors dels quals hem anat parlant. En aquest punt, podríem parlar d'un paral·lelisme amb l'autora real Marta Rojals: una voluntat d'anonimat. Sabem poques coses tant de Marta Rojals com de l'Anna; no acabam de poder introduir-nos dins les seves vides.

L'alteritat ha estat un tema que ha anat guanyant terreny en el camp de les ciències humanes a partir de la segona meitat del segle XX. «La entera tradición del pensamiento filosófico está íntimamente ligada a la búsqueda de la unidad del ser. Por un lado, el Uno es el fondo necesario subyacente a toda la comprensión de lo múltiple, del devenir y de la apariencia; por otro, es la garantía última del sentido mismo del cuestionar, del dudar y del investigar (Leonardo Samonà *apud* Barceló 2018: 15). El pensament occidental, doncs, és el de justificar qualsevol resposta tenint en compte les necessitats de l'U. Barceló, explica que «hem d'entendre el concepte d'alteritat a partir de la posició d'aquell que és diferent de l'U, que s'allunya d'alguna manera de la construcció del jo, ja sigui individual, psicològic, o grupal, és a dir, com una divergència que allunya aquell o allò que consideram Altre del jo/nosaltres» (2018: 15). Així i tot, no sabem qui és aquest «Altre», és a dir, la posició de l'Altre implica cert desconeixement perquè —en certa manera— convivim

amb el desconegut; no sabem qui s'amaga darrere l'Altre. Barceló (2018) explica que aquest incògnit es pot contemplar com una intimidació al nostre sistema de vida. En el terreny de la literatura, no fa falta parlar d'una possible amenaça al lector, però sí que l'adverteix de quelcom que està passant: al cap i a la fi —com dèiem abans— no acabam d'arribar al veritable personatge, no sabem qui és l'Anna.

És destacable, també, com el desconeixement de l'Altre va augmentant a mesura que s'oposa a les figures dominants —la paterna i la materna— que han marcat la seva trajectòria vital. Seguint la línia de Barceló (2018), l'alteritat no només estableix diferències, sinó que també és un tret fonamental en la construcció de la identitat individual. Per això també podem pensar que els individus s'organitzen en una identitat social, amb les seves categories socials i els seus patrons. Aquestes normes establertes dins les societats de cadascú —marcades per la cultura, l'ètnia, el gènere, etc.— condicionen la imatge de l'individu o, més ben dit, l'individu pot jugar a projectar la imatge que pretén que els altres vegin d'ell mateix. Barceló al·ludeix a una citació d'Aristòtil segons la qual el subjecte només té sentit quan es troba dins la societat que l'envolta. D'aquesta manera, «l'estructuració del discurs i, per consegüent, de la relació de les idees que aquest construeix esdevé un element clau en la formació de la identitat social, un aspecte que, si entenem l'ésser humà com a inherentment social, es constitueix com a part de la identitat de l'individu» (2018: 16). L'ésser humà és social no tan sols per la seva capacitat innata, sinó que també ho és per necessitat. Si l'ésser humà no se socialitza, s'esdevé —aleshores— la pèrdua de la seva individualitat —el que li ha passat al personatge de l'Anna.

Al llarg de la novel·la, el lector s'adona que l'Anna no socialitza amb ningú que no sigui el Nel o el Teo. Amb la Cati ho fa de manera puntual, quan la feina requereix parlar, i amb la Laura, també a moments comptats —de fet, hi ha moments en què l'Anna la intenta evitar per la mandra d'haver de donar segons quines explicacions. En efecte, l'Anna no té un grup d'amics amb els quals relacionar-se. La colla del diari són els companys del Nel amb els quals de vegades han fet sopars, acompanyats per les respectives parelles, però l'Anna sempre prefereix que els sopars siguin amb molta gent, perquè així no s'haurà d'esforçar tant a parlar. Un fet que pot resultar estrany al lector, però que mostra la manera com ella va perdent la seva individualitat per a convertir-se en l'altra: perquè la personalitat i la identitat d'un mateix es va desenvolupant a mesura que les interaccions amb els altres membres de la societat es van estenent. Barceló afegeix que podem veure aquest Altre com un monstre, o un ésser superior, o bé un ésser inferior; però sigui com sigui «aquest individu, inserit a dins un grup, només pot existir a partir del contrast amb altres identitats» (2018: 18).

És per això que, realment, no podem posar una «cara» a l'Anna, perquè tot allò que és anònim, impersonal i que no es caracteritza per la subjectivitat no té aparença. Barceló suggereix que «una

de les emocions humanes més fortes és l'experiència del desconegut» (2018: 29), ja que, independentment de l'emoció que produeixi al lector, per mitjà de la commoció del llenguatge i la narració (la literatura) hom pot acostar-se a l'Altre que —emocionalment— hi és present. Així mateix, és important la manera de parlar, «la materialitat del llenguatge» que pot presentar l'Altre d'una manera o d'una altra. Està en mans de l'autor, doncs, que el lector conegui totes les accions i/o detalls que formin part de l'Altre.

Barceló també parla de «l'evasió» entesa com la sortida o la fugida de l'ésser. Aquesta escapada de l'ésser comportaria una aprehensió o un empresonament intrínsec del qual es necessita alliberar, i es relacionaria amb la idea de *nàusea* (ganes d'expulsar): «així, aquest sentiment de tancament o d'estar-clavat a l'existència sense poder deslligar-se'n, sense poder trencar l'encadenament, és el que provoca el malestar de la náusea, que crida a la necessitat de l'evasió» (2018: 32). L'escapatòria davant d'això, és el vòmit; l'expulsió d'allò que produeix malestar i que, per tant, està vinculat a l'obligació de sortir del ser. Aquesta fugida —«*excedance*»— és el desig d'escapar dels límits del jo; la necessitat que té l'Anna durant tota la novel·la.

Així doncs, l'Anna es llança a l'hedonisme per oblidar, al plaer cec de l'alcohol que tan sols li proporciona —realment— un destí tràgic interior que porta arrossegant des de la infància. Arribam a la conclusió que, analitzant l'Anna des de tots els costats, si la miram amb els ulls de la ciència, és una equació sense resultat. I si la miram amb els ulls de les lletres, és un poema que mai no s'acaba i és plena de paraules que no surten al diccionari. Amb tot, el lector acaba sabent que sense trampa ni cartó, l'Anna és un volcà en erupció latent, on la passió bull fins a vessar. Que les seves emocions —en el fons— són intenses, que els seus ulls poden estar plens de llàgrimes i aguantar, o calar-se fins als ossos com un huracà. El lector acaba adonant-se que és un personatge perillós, però que indubtablement desprèn tal magnetisme que hom accepta caure en el seu precipici, al seu vast oceà ple de misteris. En efecte, el lector sent que hi ha un gran nombre de coses que s'amaguen sota el caràcter de la protagonista, i que es necessitaria més de mitja vida per descobrir-les. L'Anna enverina amb una seguretat fatal, i les seves actituds són impredecibles; no creen indiferències i li fan perdre el control que tant la caracteritza com a norma general. «Perquè és això, sempre és això: un glop, vint glops. Ni fred ni calor ni dolor» (2014: 332).

Però *L'altra* no només és una història sobre l'alteritat —tot i que és el tema central de l'obra—, sinó també sobre la maternitat, la feminitat, i la llengua.

Pel que fa a la maternitat, en molts moments de la novel·la surt el tema de quedar embarassada com a única opció per seguir endavant (com també ocorre a *Primavera, estiu, etcètera*): «el pròxim dia que el Nel tregui el tema, li dirà que som-hi. Multiplicar-se o morir» (2014: 131). Perquè l'Anna entén dues maneres de tenir una criatura: per mitjà del desig o per mitjà de la desesperació. I, en ella, «l'embaràs ja comença a ser una urgència. Volia propiciar-lo amb el desig i encara acabarà



frustrat per l'ansia» (2014: 287). Entenem que, per a l'Anna, la maternitat significa deixar de ser una altra per poder començar de zero i calcular la ruta. A més, podem establir un paral·lelisme entre la noció de maternitat i el moment en què l'Anna entra al túnel i és violada. L'entrada al túnel simbolitza una amenaça, ja que el túnel és obscur i estret i causa dolor, com el canal del part i el mal que pateix la dona a l'hora de parir. Però la maternitat també és vista com a una sortida: l'Anna pot tornar a la normalitat i deixar de ser l'altra, com també ho seria el moment en què surt del túnel. Necessitarà oblidar el maleït succés per superposar-hi una Anna-altra.

Quant a la feminitat, l'Anna, és un personatge que es construeix a partir de la relació amb els altres. D'aquesta manera, sembla no tenir una personalitat que la defineixi, ni tampoc una identitat fixa sota la qual reunir tot un conjunt de característiques que fan que pugui ser ella mateixa. Segons la circumstància o la persona, sorgeix una Anna diferent. Per a cada moment concret, necessita quelcom artificial que pugui convertir-la en una altra. A més a més, és un personatge que porta una mordassa durant tota la novel·la. Ja havíem dit anteriorment que l'Anna opta sempre pel silenci, un silenci que sembla aterridor perquè és com si portàs a la boca un objecte que l'impedis de poder parlar i expressar-se. Per això, les paraules de la Laura un cop l'inxampa a l'habitació del rebedor amb la intenció de buscar l'ampolla d'alcohol, «què, no dius res?, sempre tan calladeta, tu», li ressonen al cap. Perquè veritablement, l'Anna, ha callat molt durant tota la seva vida: a més d'altres coses, tenir una família desestructurada no ajuda al creixement personal i anímic d'una persona. I a l'Anna, aquest aspecte, li ha fallat molt. En certa manera utilitza la figura del Nel com a pare protector; ja que, de fet, bona part de les ganes de continuar amb el Nel són per la protecció que li subministra i, així, la «ràbia» s'esfuma. L'Anna no ha gaudit d'una figura paternal ni d'una figura maternal que li hagin garantit una atenció i una seguretat en ella mateixa i, per aquest motiu, ha creat una mena de relació amb el Nel enfocada al paternalisme. D'aquí, podria venir la seva «aversió» al sexe amb el Nel, ja que d'alguna manera estaríem parlant d'un amor incestuós.

D'altra banda, ens trobam de bell nou —com a *Primavera, estiu, etcètera*— amb una novel·la que explica el món íntim femení des del punt de vista d'una dona (encara que la novel·la estigui escrita en tercera persona, la focalització és inequívoca). Per exemple, se'ns explica què va sentir l'Anna quan tengué les seves primeres relacions sexuals: «No entenia com, perforada per aquells simis que s'hi esforçaven, llepaven, palpejaven, només en tragués quelcom similar a unes ganes d'orinar. Potser el plaer d'allò era el d'aguantar-se el pipí, com feia quan era menuda: aguantar-lo i deixar-lo anar, aguantar-lo i deixar-lo anar» (2014: 47). O bé se'ns detallen les característiques d'un cos real femení: «L'Anna es posa les ulleres i s'examina sota el sol. L'aurèola dels mugrons, la línia de ventre, els engonals. Al cim de les espatlles, un esquitx de piguetes. Al nas ja li deuen haver sortit, també, com cada estiu. Es passa els palmells per la textura dels malucs. El to de la pell ja predomina sobre les petites estries, sobre el pèl moixí, sobre alguna blavositat venosa»

(2014: 209). També, se'ns revelen les complexions de la protagonista: «El Teo la va veure un cop, sortint de la dutxa de l'estudi, sota la llum del fluorescent. L'Anna s'havia sentit mòrbida i es va tapar de seguida. Els fluorescents haurien d'estar prohibits [...]» (2014: 209).

Cal destacar, a més, que dins aquest món femení es fa una clara apel·lació al patriarcat, sota el discurs de la Laura:

[...] I després les cries de catorze anys també van al Youporn i van totes amb el cony com si tinguessin cinc anys perquè es pensen que és lo normal, que una tia de la meva feina, això ja és flipant, eh?, va trobar sa filla d'onze anys depilant-se la figa amb unes pinces, mira tu el que hem aconseguit, que als onze anys ja es pensin que són unes anormals, [...] i aquests es *pillen* una cria d'aquestes depiladetes i perfumadetes i ja bavegen pensant que ja han ensopegat amb una conilla del Playboy, com que totes les pàgines les fan perquè es tios acabin guenyos de pelar-se-la, entre això i les putes ombres del *grey* dels collons aquestes cries porten una empanada mental que als dos dies ja els planten una corda de lligar farcells i ja es deixen cardar lleterades a la cara com si fossin un gelat de cucurutxo i que els cardin d'hòsties amb una polla de plàstic a la boca. Merda de patriarcat, hòstia, és que no avancem ni dades pel cul (2014: 121-122).

I segueix:

I els *quarentons* casats encara en teniu més culpa, perquè heu sapigut què collons és una dona de veritat, de les que tenen pèls al cul i pixen i caguen com vosaltres i els carda olor la figa com vosaltres us carden olor les vostres cigales pudentes, i llavors marxeu darrere d'aquestes pobres desgraciades que ja m'agradarà a mi veure si t'aguanten deu anys depilant-se la figa cada dia i mamant-te-la per dinar i per sopar. Si encara fóssiu uns caganius que no han vist res més que sexe de fantasia i ties a internet que supliquen que els cardin un bat de beisbol fent el *pino-puente*, aquests sí que no tenen excusa, però un capsot que ha tingut una dona de veritat que li ha parit els fills pel cony i ja no té l'esquena per fer acrobàcies és que no es mereix ni això (2014: 122).

El Jordi —company de feina del Nel— té una relació furtiva amb una al·lota de denou anys, i és infidel a la Raquel, amb la qual té un fill. Aleshores, la Laura, amolla aquest discurs tot fent una crítica al patriarcat i defensant el feminisme. Un discurs molt ben elaborat, perquè més endavant, quan l'Anna té una cita amb el Teo, recorda les paraules de la Laura:

Les exigències de l'Anna li devien semblar els inescrutables capricis femenins: la llum, l'ambient, tot això. Però ella només procurava no haver de pensar. I ja feia uns quants anys que pensava en l'esquerdat del nacre de les estries, en les primeres flacciditats de la carn destensada, en la frontera entre la depilació làser, el rasurat i la decoloració. Per una nit podia sucumbir a la cultura del Photoshop i preparar-se una superfície sencera per a l'imprevisible. Però, per una mena de moral derivada del sermó de la Laura a la platja, un pubis reduït seria el màxim que oferiria al Teo, perquè havia estat el màxim que li havia sofert al Nel (2014: 152).

Un al·legat feminista que defensa el cos real femení, sense embuts, sense complexions, dit en

boca d'una dona per defensar la sororitat.

Finalment, pel que fa a la llengua, és important destacar —un altre cop— la defensa de la llengua catalana, materialitzada en la voluntat de polir-la i netejar-la de castellanismes. Rojals aporta aquesta característica a l'Anna, que de vegades corregeix alguns castellanismes de la Cati:

—Jo també treballo, *no te joroba*. Amb ell ja vaig complir, i massa anys, que vaig complir. Ara li toca a ella. Quan la portava a prendre el sol a Santorini, llavors sí que no hi havia edat per a l'amor. Ara, quan pinten bastos... En la salut i en l'*enfermetat*, diuen, no?

—Malaltia.

—Això, en l'*enfermetat* i la malaltia (2014: 38).

O bé:

—Per una vegada que començo a sortir amb algú una mica en *sèrio* i que *desatasco* les *canyeries*... Però *bueno*, ja li he dit que per fer la *siestecita* m'escaparé, *vaya* si m'escaparé.

Aquestes insinuacions incomoden l'Anna, i no només pels barbarismes (2014: 124).

Em sembla interessant unir aquesta qüestió de la llengua amb l'alteritat, ja que la llengua desnormativitzada és un altre tipus d'alteritat. També corregeix el Teo: «T'has corregut? Ella havia pronunciat: Cor-regut?, en quin idioma parles? El Teo l'hi havia rectificat a l'orella: Que si t'has es-corregut?, i ara sí [...]» (2014: 154).

La majoria dels castellanismes que surten a la novel·la són propis del personatge de la Cati (*curro, adelanto, pues, corrija, bandidos, algo, vaya, parque, papeleto*, etc.), i apareixen en cursiva. A més, durant la història, apareixen molts parlars que no s'identifiquen amb cap estàndard: «Per les oïdes li passen accents argentins, xilens, del nord —*Si vos tenés un proshecto... Po' no queda otra, po'... M'està cardant dels nervis...*» (2014: 141). El fet que els accents argentins i xilens s'entremesclin amb els del nord de Catalunya, o es confonguin, esdevé una manera versemblant de reproduir les converses i de representar una realitat: a Barcelona el castellà també hi és present i no hem de deixar de banda que influeix la manera de parlar col·loquial, del carrer. En efecte, Rojals reflecteix la proliferació de veus i de parlars que hi ha a Barcelona; per exemple, l'andalús al bar Manolo: «*zi queréi entrar dentro tendrá que plegar la bici, guapa*» (2014:107).

Al capdavall, cal dir que si *Primavera, estiu, etcètera* es caracteritzava per l'ús sobrat dels castellanismes, *L'altra* —a més dels castellanismes, majoritàriament provinents de la Cati— també es caracteritza per la presència d'argots. Aleshores, trobam un lèxic concret en les relacions Teo – Anna i Laura – Nel, per exemple. Paraules com *tia, testing, flips, fucker, tatoo*, etc., són pròpies d'una categoria determinada de persones com el Teo, joves que es troben a la vintena. En canvi, paraules com *carcamal, parrús, peix bullit, figaflor, pòtol, capsigrany, gamarús*, etc., són insults

catalans propis d'un grup determinat que, en aquest cas, prové de la relació fraternal de la Laura i el Nel.

## 5. *El cel no és per a tothom:*

### **L'apoderament femení i la tricotomia dels personatges**

A diferència de les dues novel·les anteriors —en què la protagonista és una dona—, *El cel no és per a tothom*, narra, amb un argument ple de flashbacks, la història d'una família, concretament la de tres germans —dues bessones i un noi—, des del moment en què neixen fins a la seva maduresa.

La família Costa està composta pels pares —el Josep i la Natàlia—, les dues filles bessones —l'Eva i la Sara—, i el germà petit —el Pep—, nascut dos anys després. La família és resident a Barcelona, però a causa dels problemes pulmonars del pare —que necessita un ambient amb menys contaminació— es traslladen a viure a Les Cases, un poble de l'interior. Tot i que el llibre presenta la història dels tres germans i no se sap molt bé qui fa de protagonista, el lector acaba tenint més empatia cap a la Sara —potser perquè és el personatge de la història que va a contracorrent.

El relat d'aquesta família es conta des de finals dels anys seixanta fins al setembre de 2007 —just abans de l'esclat de la gran crisi econòmica. Després de molts anys de distanciament de les dues bessones, l'Eva convoca una reunió urgent dels tres germans per mitjà d'un inesperat SMS. El detonant de la reunió és la desaparició de l'Ona —la filla major de l'Eva—, que ha fugit de casa presumptament embarassada. L'aflicció que pateix l'Eva l'obliga a enviar un missatge a la Sara —després de molts anys de desafecció i sense saber l'una i de l'altra— perquè sap que tia i neboda sempre han tengut una relació molt més estreta i afí que no pas mare i filla. El Pep quedarà entremig de les dues germanes i farà de mediador en el conflicte.

El nucli argumental de la novel·la també gira entorn de les trajectòries vitals dels tres germans. La Sara ha aconseguit convertir-se en pilot d'avió, l'Eva ha pujat una família i ha continuat vivint al poble, al costat dels pares. I el Pep ha anat trescant d'ofici en ofici —tots ells relacionats amb l'hoteleria— i acaba de ser pare. El camí que ha emprès cada germà els ha portat conseqüències individuals que juguen un paper decisiu dins l'obra.

Les dues bessones, per exemple, tot i ser idèntiques físicament, tenen un caràcter molt diferent i xoquen bastant. Les dues, pateixen «el càstig vitalici de ser evocades l'una en funció de l'altra, l'una en absència de l'altra, de vegades com una doble, de vegades com una meitat» (2018: 44). Les seves prioritats són completament oposades, i per això la seva relació a poc a poc queda trossejada. L'Eva necessita uns lligams forts a la terra que li proporcionin seguretat. A la Sara el compromís i la dependència li provoquen un rebuig malaltís; la seva atmosfera vital és l'aire. Ja de petites, aventura la veu narrativa, «potser l'Eva i la Sara només voldrien ser tan diferents com els germans normals. Que res que facin, o diguin, o pensin, continuï alimentant aquest monstre de dos

caps que és la semblança i que arrossegueu de naixement com el pecat original» (2018: 8). Des que comença el llibre, ja podem entreveure els caràcters de les germanes i la relació que tenen els pares entre ells. El dia que les bessones fan quinze anys —així és com comença la novel·la—, el seu pare els regala una cadeneta amb el nom de cadascuna. Després de fer-los una foto, demana si en volen una altra. La Sara —de caràcter flegmàtic— respon amb un «no cal, pare» (2018: 7), mentre que l'Eva —de temperament colèric— respon amb un «sí, sí, tira'n una altra» (2018: 7). I «si l'Eva diu que una altra, n'hi ha d'haver una altra» (2018: 7).

Mentre que la Sara té una profunda al·lèrgia a l'estabilitat i l'Eva és qui encarna la responsabilitat, el Pep s'hi situa enmig: és el *heavy metal*, qui sembla que viu en un món a part de la societat. El Pep fa el paper per al qual sembla predestinat d'ençà que va néixer: és l'intermediari, articula les relacions entre les germanes, fa de frontissa i d'element contrarestant de l'aire que es respira dins les quatre parets de la casa, esmorteix els cops i les friccions. Fins i tot, es pot palpar una mica d'enveja sana cap al Pep per *allò* que no posseeixen elles:

Les bessones ja han après que, quan parlen d'elles, tot s'ho han de repartir per la meitat. En canvi el Pep tot ell és eixerit, tot ell és ros com un sol, tot ell és un trasto. Bo o dolent, dolent o dolent, ho és ell sencer; tan petit i ja és *tot un* per a les mirades dels altres. L'Eva pensa en quan la mare li talla els cabells només a ell, i la Sara pensa que en quan el pare li diu que han de parlar «d'home a home». De vegades, al llit de dalt de la llitera, la Sara despenja el braç perquè el germanet l'hi toqui amb el peu —a veure si m'arribes— com si pogués encomanar-se d'aquest do de ser únic, *complet* (2018: 22).

El sentiment d'incompletesa que tenen les bessones s'incrementa quan arriben les odioses comparacions. En un moment en què l'Eva sangloteja a la perruqueria on fa feina la mare perquè suposadament la Sara l'ha mullada d'aigua, la clienta parla:

—Mira que si fas aquestes ganyotes et tornaràs lletja, eh? I ta germana serà la més maca de les dugues.

La més maca, la més lletja.

La que té *més* galtones, la *més* allargadeta de cara.

La *més* xata, la que té el nas de rata.

La que té *més* geni, la *més* assossegada.

«Més que», «més que» [...] (2018: 25).

Quant a la relació que hi ha entre el Josep i la Natàlia —els pares—, podem observar un canvi de rols, és a dir, Rojals capgira els papers tradicionals que durant el franquisme s'atribuïen als membres del matrimoni. La mare, en aquest cas, és qui té una feina estable fora de casa: és perruquera en un petit local situat a sota de l'habitatge familiar, per la qual cosa, és la que s'encarrega de l'economia domèstica. El pare, en canvi, se'ns presenta com una figura dèbil, amb

una salut feble. Viu d'una indemnització per malaltia laboral —ja que pateix dels pulmons— i, quan convé, es posa el davantal per netejar el sòl de la perruqueria, canviar les tovalloles, saludar les clientes, etc. També, es dedica a la seva gran afició: construir maquetes d'avions i estudiar-ne cada model; una passió que hereta la seva filla Sara. La relació que té la Natàlia vers el Josep és despòtica, malacarosa, sense cap mena de consideració ni de respecte. El Josep, davant les clientes de la perruqueria, és vist com un home simple i sense sang. Per exemple, en un moment en què les bessones són a la perruqueria, una clienta li diu a la Natàlia: «I el clotet de la picardia de qui l'han tret? Del Josep no...» (2018: 23). Com si el tractassin de poca cosa o el menyspreassin.

Que el pare no sigui el patriarca que porti els doblers a casa no està ben vist per la societat i, encara més, en l'època franquista. Els companys de classe del Pep s'assabenten de la situació de son pare, i no dubten a fer-li'n befa. De fet, al Pep no li agraden les pilotes però «els pares no tenen ni idea que l'únic motiu pel qual juga a futbol és perquè no li diguin maricón. O encara pitjor: fill de maricón» (2018: 27) —notem, de passada, que Rojals no escriu la paraula *maricón* en cursiva: d'aquesta manera, crea una efecte naturalitzador del castellanisme i construeix una imatge de la llengua actual com a híbrida, mestissa o interferida. Un dia, al pati de l'escola, un galifardeu s'acosta al Pep i li sdiu: «Eh, Costa: ton pare és maricón. Davant la cridòria dels altres nins tot fent un cercle, el mico, seguí:

—Tu també vas amb faldilles, a casa?

La cridòria esclata.

El Pep es nota aquella cosa als pantalons.

Veu el pare en davantal escombrant el pedrís de la botiga, davant de tothom. Si us plau. Si us plau.

Arremet amb fúria contra el fideu guenyo tresulls.

Punys, molts cops de punys (2018: 63).

El Pep sempre portarà aquest trauma al damunt, perquè mesurarà la idea de la masculinitat cada vegada que observi les males paraules de la mare cap al pare i la passivitat d'aquest en rebre-les. Indirectament, sempre haurà maldit que son pare no hagi estat, com la resta d'homes, un cap de família. Veurem, més endavant, com aquesta figura paternal amb la qual ha crescut a casa afectarà la manera com afrontará el Pep les relacions de poder i —sobretot— la paternitat.

En el període d'estudis a l'institut arriben els primers enamoraments sobtats. La Sara té un *affaire* amb el Fidel —el seu professor de francès—, mentre que per a l'Eva és l'època en què coneix els bessons Ferragut —el Quim i el Miquel—, que marcaran la seva vida i amb els quals mantindrà una relació simultània i per separat. A la Sara adolescent, li produeix fàstic la manera com concep la seva germana aquest enamorament:

L'experiència més pròxima a l'enamorament que coneix és el fàstic que li provoca l'Eva enamorada, la que es deleix per trobar els seus prínceps de novel·la, si pot ser que tinguin cotxe i tocadiscos i que s'assemblin al gran de *Con ocho basta*. Quan surten al matí per anar a l'autocar, l'olor de la colònia de l'Eva —*eau de toilette*— li enrampa l'estómac. És la nàusea de veure la germana fent el camí natural cap a l'adulthood, confiada i feliçment abstreta del que ha conegut a casa com un matrimoni (2018: 67).

En efecte, en aquell temps «les noies de les Cases ja es comencen a mirar els xicots que voldran de pares dels seus fills. I les que han volgut continuar els seus estudis, com ella [l'Eva], sospenen carreres compatibles amb pujar una família segons els primers aires de la modernitat» (2018: 57).

En el moment de conèixer l'Eva, el Miquel i el Quim es dediquen a la música. El Quim és guitarrista d'un grup que causa furor —els Kashmir—, mentre que el Miquel és tècnic de so ocasional i, de vegades, fa de suplent del seu germà. Des d'un primer moment, l'Eva es fixa en el Miquel, que és molt dolç, i es veuen molt sovint. Però el germà bessó del Miquel —el Quim— és una persona idealitzada per moltes noies, entre les quals, l'Eva, que en el moment en què el coneix queda embadalida. Davant la picada d'ullet del Quim a l'Eva, ella aprofita que el Miquel fa un curset a França per tenir més d'un encontre furtiu amb el Quim a l'Hostal Vell, on el jove viu durant una temporada. Encara que les males influències del Quim (drogues, sexe i *rock'n'roll*) són evidents, l'Eva n'està penjada fins a la pell. Amb el Miquel, a l'Eva li sembla haver conegut «el príncep perfecte per al seu conte de fades ideal» (2018: 108), però quan irromp el Quim amb la seva metzina l'Eva no pot controlar els seus instints. Aquí podem observar una similitud amb el personatge de l'Anna, de *L'altra*, ja que existeix una mena d'alteritat en la identitat de l'Eva: «L'Eva que es deixa veure amb el Miquel és una altra: la noieta aplicada que estudia, treballa i ajuda a casa [...] i si el Quim és el seu desordre [...] el Miquel és l'ordre» (2018: 109). Empesa per l'idealisme i pels clixés de l'amor romàntic, l'Eva pensa, esperançada, *jo canviaré el Quim i junts tot serà possible*. Però el Quim tan sols és un tarambana que viu per a la música i la mala vida, i l'Eva, finalment, es casa amb el Miquel; elegeix la persona que vertaderament la tracta bé. L'alteritat també afecta, per tant, els dos germans Ferragut: el Quim és *l'altre* del Miquel, el seu retrat en negatiu.

L'Eva ja adulta —separada i amb dos fills; l'Ona i el Lluç—, arqueòloga i amb els peus sempre a terra, té un projecte de vida —la recuperació de l'antic Hostal Vell— que es veu truncat per la desaparició de la seva filla Ona. Aquest projecte de vida va acompanyat per tres projectes més: que els fills cresquin i vagin ben encarrilats, ser mare autònoma en un pis, i deixar de banda la consultoria on treballa. Però la mala relació que té amb l'Ona la perjudica com a mare, perquè sota el seu caràcter estricte no pot florir la complicitat i l'empatia cap a la seva filla. Un dia, l'Ona, es compra amb els seus doblers un collar amb una fulla de marihuana penjada, i l'Eva, que ja té l'experiència del caràcter perjudicial de les drogues, no vol que la seva filla fumi allò, i li pega una



galtada quan l'Ona li contesta dient-li «tros d'histèrica» (2018: 504). I aquí s'acaba la possibilitat d'idil·li entre mare i filla, la possible confiança que haurien pogut arribar a tenir:

—Maltractadora!

L'Eva es frega el pòmul on li han plogut els capellans com petits robins. Es podia esperar qualsevol paraula de sa filla, excepte aquesta. N'hi ha sentit de tots colors: pesada, plom, plasta, darrere d'un buf infantil; i de més gran, encara amb un punt enjogassat, li deia exagerada, tarada, anormal; i arribada la fúria de la pubertat, boja, histèrica, neuròtica, tirana. Però aquesta paraula no. Ni l'Eva no ha gosat pronunciar-la mai, ni de viva veu ni en l'ombra més negra del seu subconscient. I de cop i volta, la paraula li impacta a la cara, escopida per la llengua de seva filla, amb totes les dents vermelles i brillants (2018: 506).

El lector no acaba d'entendre el geni de l'Eva —com si es tractàs d'una ràbia soterrada— i se sorprèn davant el gest violent cap a la seva filla. Però alhora, se'ns revelen unes paraules significatives per al transcurs de la trama:

La mà de l'Eva és més ràpida que un pensament. El pensament que comences amb un porro i acabes entrant en una sucursal bancària amb una navalla a la mà i una xeringa a l'altra i essent repudiat per la família i ingressant a la presó i infectant-t'hi del VIH i sortint-ne per malportar un tractament desmesurat i descuidar-lo per esgotament i morint-te als quaranta *com ton pare* (2018: 504-505).

Efectivament, ens assabentam que el veritable pare de l'Ona no és el Miquel, sinó el Quim —i que acabà molt malparat. Entenem que la màxima preocupació de l'Eva és que la seva filla no segueixi les passes del seu pare, ni que faci segons quines ximpleries que l'Eva mateixa va fer d'adolescent. A més, el noi que, suposadament, va de la mà de l'Ona, no està molt ben vist ni per l'Eva ni pel Miquel.

El problema de l'Eva, emperò, és que viu en un malestar constant amb ella mateixa i amb el seu entorn —com la seva mare. Per proximitat als pares, és qui s'encarrega de cuidar-los i mai no es veurà recompensada per aquest esforç. Mentre l'Eva és a l'abast dels pares, la Sara quasi mai no hi és present —en gran part, a causa de la seva feina.

La Sara, a l'institut, ja decideix que vol estudiar enginyeria. Quan ho diu als pares, la mare —com sempre— mostra la seva burla injuriosa (vers la Sara i vers el seu home):

—Suposo que ja tens com te la pagaràs... -La mare i la seva obsessió.

—Amb beca [...] i m'ho compaginaré amb una feina.

La mare esclafeix en una riallada:

—Ai! Ara li surt de treballar, a aquesta...! Que ho sentiu?

L'Eva i el Pep ho han sentit perfectament i també riuen a plaer. La mare s'adreça a l'home del sofà, que fa un sanglot:

—I ara què tens, tu?

Ja no riu ningú. La llum del televisor és aigualida dins dels ulls del pare.

—Mira que arriba a ser fleuma, aquest home!

La Sara voldria dir-li va, paparrutxo, no t'emocionis, que encara falta molt. Però no li surten les paraules. Aquestes, mai (2018: 82).

La relació entre la Sara i el pare sempre s'ha caracteritzat per la complicitat. Ja de petita, la Sara és, d'entre els germans, qui s'interessa més pels avions —una passió que hereta de son pare—, i sempre té una relació més afí i estreta amb el pare que no pas cap altre dels seus germans. Així doncs, deixa la carrera d'enginyera per a formar-se com a hostessa de vol i —posteriorment— com a pilot d'avió. En acabar l'institut, se'n va de Les Cases per estudiar a fora, i es pot dir que, bàsicament, es passa quasi tota la vida viatjant —que era el que requereix la seva feina—, anant d'una banda a l'altra, coneixent gent de molts indrets diferents i establint distints llaços. La Sara és d'esperit lliure, tant en el terreny de l'amor com en la resta de terrenys possibles. No li agrada lligar-se a ningú perquè no necessita cap home per ser feliç. A la novel·la se'ns parla dels dos homes amb els quals la Sara manté relacions sexuals: el Max i el Dennis. El Max és company de feina, pilot d'avió i home casat i amb fills. La Sara sap de sobres el que hi ha amb el Max, però un dia, anant en cotxe, el veu de sobte amb la seva família a l'aeroport de Barcelona. Ell no s'adona de la seva presència. El dolor que sent la Sara en veure'ls és irremeiable:

Tu no preguntes, jo no pregunto.

Aquest era el pacte.

Tanmateix, evitar les preguntes no evita d'obtenir-ne les respostes, ja sigui per acció o per omisió. Set anys de trobades íntimes acumulen molts moments de guàrdies baixes. Els dos nens ja existien a les converses de quan es van conèixer. La Sara calculava que es devien portar uns tres anys, i més tard va saber que no s'equivocava. La família de l'amant era una realitat entre línies que a ella no li resultava difícil de deduir. De fet, els donava totalment per descomptats: la dona, el primogènit, la germaneta del primogènit, tots plegats en una caseta amb jardinet per allà a San Sebastián de los Reyes o similar. Cap interès. Cap dolor.

Però veure-ho és diferent (2018: 500).

És fàcil: si els ulls no veuen, el cor no sent. De fet, la Sara, setmanes abans d'aquesta trobada inesperada amb el Max i la seva família, ha avortat un fill seu. Marta Rojals tracta l'avortament, també, com un tema ben natural. És vera que no dedica pàgines a descriure a quin tipus d'interrupció de l'embaràs se sotmet el personatge, però fa que la Sara en parli sense cap mena de tabú, construint una seqüència ràpida, com si avortar consistís només a patir un dolor similar a una descàrrega de l'úter cap amunt.

Per altra banda, en un dels viatges per mor de la feina, coneix el Dennis, qui li deixarà el seu pis de Sarrià sempre que ella vulgui. Amb el Dennis, la relació està més ben consolidada, és a dir,

els dos han creat un vincle, tot i que és alhora una relació oberta. La Sara, que sempre s'ha caracteritzat per entendre la vida com si fos aire constant, no acaba de sentir-se còmoda quan el tema de la filla del Dennis —la Vera, una noia d'uns dotze anys— comença a afectar-lo a ell, perquè això també vol dir que afectarà la relació que tenen entre els dos. Feia anys, durant una col·laboració professional, el Dennis va conèixer una periodista sueca amb la qual passaren unes nits divertides. Ella volia ser mare i, sense comunicar res al Dennis, en quedà prenyada. En créixer, la nina —Vera— vol conèixer el seu pare, així que el Dennis vola per trobar-s'hi, i demana a la Sara que per favor l'acompanyi. Fins i tot, la Vera va a Barcelona per passar uns dies amb el Dennis i la Sara, com si fossin una família. La Sara, que ni es passa pel cap assumir el rol de mare, davant aquell vincle creat entre pare i filla s'adona que a partir d'aquell moment ella mateixa no serà la primera opció pel Dennis. El seu equilibri sentimental es trunca per moments després de comunicar al Dennis que, si ell canvia la seva vida, com a conseqüència ella també haurà de canviar la seva:

—T'ho posaré fàcil, t'ho prometo. Si no vols, no n'hauràs de saber res.

[...]

—Perquè tu què vols exactament de mi, Sara?

I la Sara es quedarà muda, per no haver de reconèixer un desig tan simple i terrenal (2018: 493).

Un desig tan simple i terrenal com és el d'estimar en tots els sentits. Perquè amb el Dennis —el noi que va conèixer per mor de la feina a Dakar, en el no-lloc d'una discoteca— voldria jugar, precisament, a anar enlloc amb ell, trobar-se l'un en l'altre i estimar-se sent lliures.

La trama d'*El cel no és per a tothom* inquieta el lector per un doble fil d'intriga: el primer, la resolució del problema de la desaparició de l'Ona, que conduirà al retrobament dels tres germans. I, el segon, un important diagnòstic mèdic que la Sara és a punt de conèixer i que podria posar en perill el seu futur laboral. I si la Sara hagués de canviar de feina, «no s'imagina una condemna pitjor que treballar la resta de la vida sobre la superfície dura i alentida de la Terra» (2018: 127).

Si l'Eva és terra i la Sara és aire, el Pep és mar. I així ja completam la tricotomia dels personatges. D'adolescent, el Pep, decideix deixar d'estudiar per posar-se a treballar. Després de tocar unes quantes feines —totes relacionades amb el món de l'hoteleria— acaba fent de cuiner a un restaurant. El Pep és un personatge deambulant, que sembla un baliga-balaga, un *outsider*. Sempre li ha agradat la música, ja de petit tocava la guitarra i era fan del *heavy*. Quan va conèixer la Cris —la dona que esdevindria mare del seu fill— estava molt il·lusionat de compartir la vida amb una persona que pensava com ell: «Per a ell, “abans” és quan la Cris era la tia independent que li va fer creure que junts podien ser lliures, passant de normes, límits i totes aquests paraules grandiloqüents que remetien a l'avorriment. Però el present fa costa avall [...]» (2018: 205). Ara, el Pep, es troba sent pare d'una criatura que no sap ni com criar. Consider que la relació del Pep amb

son pare marca molt aquesta fita: des del moment en què, de petit, el canvien d'habitació —perquè les germanes ja són grans— i el traslladen a l'habitació on el seu pare fa les maquetes d'avions, no ho pot suportar. Aquesta ràbia de veure que son pare no té cap mena d'instint per criar-lo o guiar-lo en la vida, la pateix fins que el Josep mor. D'aquesta manera, el Pep té por de fracassar com a pare, i por a convertir-se en la imatge del seu pare; una imatge que no voldria per al seu fill. Al capdavant, el Pep és un personatge que no sap com tractar les relacions de poder amb els altres. D'altra banda, sembla com si el seu paper fos predestinat a fer de mediador entre les bessones. Amb la Cris, per exemple, no sembla que tinguin una relació que destaquï per la il·lusió de formar una nova família; un canvi que es fa difícil per al Pep. De fet, amb ella, el Pep opta una mica pel paper que ell odiava i que tant s'acosta al que va fer son pare: «La Cris sempre s'ha d'organitzar. Però per ell no pas. Ell s'ha d'avenir al que tu li diguis, quan tu ho diguis, no passis ànsia, princesa meva, reina del meu cor» (2018: 122).

La retrobada dels tres germans es produeix a casa de l'Eva. La trobada serveix perquè la Sara enviï un *email* a l'Ona proposant-li quedar i parlar. L'Eva mostra la casa als germans i els explica la seva intenció de reformar l'Hostal Vell i altres projectes. És una trobada plena de retrets entre les dues germanes. L'Eva recrimina a la Sara que durant molts anys no hagi volgut saber res de la família, i menys de la mare que, actualment, arran d'una operació, camina amb una crossa. També li diu que no sap què és llevar-se cada matí pensant què necessitaran la mare o el pare. O que pensi una mica en la mare mateixa, que simplement el que volia és veure els seus fills:

—Si et penses que fent-li el buit a la mare li fas pagar per... per... [...] Tu no l'has conegut mai bé, la mare, te'n faries creus de... Hauries hagut de veure com cuidava el pare, els últims dies, com el mimava, com el pentinava, com li parlava... Ah, no! Tot això tu no ho saps, perquè TU no hi vas ser MAI (2018: 509-510).

Però el camí de la Sara tampoc no ha estat un camí de roses:

—Què vols que t'expliqui, vinga, què vols saber? Com puc compensar-te la gran «traïció» amb el pare? Vols saber que per estalviar m'enduïa bosses de menjar de l'avió a casa? Que furtava el paper higiènic dels lavabos del Corte Inglés? Que treballava malalta pels extrems, que en una ocasió de poc que m'hi quedo? Que feia pirules per quedar-me les dietes a Barcelona mentre dormia en una porteria deixada de vint metres quadrats? (2018: 421).

El lector s'assabenta així de la crua realitat que també ha patit la Sara, les penúries econòmiques que passa per aconseguir pagar-se la formació necessària per pilotar un avió. I segueix:

—Vols saber que vaig arribar a vendre'm per trenta mil pessetes la nit? És això, el que et faria més feliç saber, de mi? Et deixa més tranquil·la, saber-ho? Que moltes vegades m'havia de fotre cega fins a les celles per... aguantar, i quan arribava a casa comptava els diners que em faltaven, si no ho vomitava tot fins a la primera papilla? [...]

[...]

—Els diners no són la qüestió, Eva, no ho han sigut mai la qüestió, i encara és més mesquí que t'hi empenyis a costa de seguir tacant la memòria del pare. La realitat és més crua, no t'enganyis: hauries preferit un milió de vegades tenir una germana puta que no que arribés a pilotar mai un puto avió (2018: 422-423).

La presumpta «traïció» del pare de la qual parlen les bessones consisteix en el següent: els doblers que el Josep té estalviats de la indemnització laboral, els dona a la Sara quan ella es troba en aquelles circumstàncies complicades. I això, l'Eva, no ho ha perdonat mai ni al pare ni a la Sara. A més a més, la Sara recorre al Miquel —l'ex, aleshores, de l'Eva—, per demanar-li doblers a canvi de sexe. L'Eva diu al pare que ja basta que la Sara sigui la seva filla predilecta, que les seves prioritats són ella i només ella. Segurament és cert que la Sara fou la filla preferida pel pare, però perquè és l'única que s'hi entén. A més, en un moment en què la Sara torna a casa per recollir la col·lecció d'avions del pare, entra a l'habitació i veu unes fitxes amb el nom d'hostesses catalanes pioneres. La darrera fitxa conté el nom següent: «Sara Costa, pilot d'aviació, 1994». El pare sap que la filla es convertirà en una excel·lent pilot d'avió, i així ho fa constar al seu àlbum de fitxes.

La història és, doncs, aquesta: la vida d'una família caracteritzada per un ambient hostil i una història plena de retrets, recriminacions i queixes que el lector comprèn totalment al final de la novel·la. Però no només és això: també hi ha el tema de l'apoderament femení, del qual parlarem més endavant.

D'altra banda, la relació de la Sara i l'Ona és millor que la majoria de relacions habituals entre tia i neboda. Després de l'institut, moltes vegades l'Ona va a casa de la Sara a passar-hi l'estona, parlen de moltes coses i l'Ona sent que alguna persona gran està pendent d'ella i l'escolta —cosa que no fa sa mare. És com si l'Ona pretengués trobar en la Sara la mare que sempre hauria volgut tenir. L'Eva, conscient de la relació que tenen, de vegades fins i tot li prohibeix que torni a casa de la seva tia. Per això, ara que l'Ona ha desaparegut, l'Eva necessita la Sara desesperadament.

El distanciament de l'Ona i la Sara és motivat pel fet que un dia, per l'aniversari de la Sara, l'Ona es dirigeix a casa seva per entregar-li un regal i, de cop i volta, veu la Sara amb el Dennis i la Vera, que surten per la porta com si fossin una família feliç. L'Ona coneix molt bé quins són els pensaments de la Sara vers les relacions i la família, i no entén l'escena: se sent enganyada. Després de dos anys sense veure's, l'Ona i la Sara es troben per parlar. La quedada permet a la Sara verificar l'embaràs de l'Ona amb els propis ulls, i la neboda li explica els nous projectes que té al cap. L'escena acaba amb una opressió al pit de la Sara —una de tantes, que fa perillar la seva salut.

A la Sara li han de fer una tomografia per esbrinar què té exactament. Les exhostesses, a causa de la pressió atmosfèrica, poden patir canvis bruscs a les petites cavitats d'aire a la pleura, que poden eixamplar-se fins al col·lapse pulmonar. I això pot ser congènit.

Al final de la novel·la el Pep té un accident de moto i acaba a l'hospital, i a l'Eva li passa una

cosa molt similar a la que experimenta la Sara: també fa una frenada en sec perquè li falta l'aire. Les bessones es truquen per telèfon, parlen que han tengut un dolor al pit, just al cor, i que segurament el Pep pugui estar en perill. En arribar a l'hospital:

El germà trencat per mil bandes també ha fet un pneumotòrax, i a la Sara li ha semblat una broma macabra. Al final no havia de ser ella, havia de ser el Pep. Quan el cirurgià se n'ha anat, amb el rostre greu i el pas accelerat, la Sara ha pres una decisió instantània, com si hagués de controlar un tren d'aterratge desbocat:

Els meus pulmons perquè el Pep se salvi.

[...]

Treu el mòbil: a qui trucaràs, Sara?

Passa totes les lletres avall, persones que ara mateix dormen o viatgen o riuen en fusos horaris diferents i que l'endemà es despertaran igual que el dia abans.

La Sara prem la tecla de trucar, recolza el front a les rajoles i espera que despengi l'Ona (2018: 593).

Marta Rojals deixa un final obert: «El cel que és per sobre de totes les coses. El cel que no és per a tothom» (2018: 595). Unes frases que coincideixen amb la darrera escena, que fa un salt al passat: el Pep a l'adultera, amb la moto, ha anat a la mar a pensar i a sentir-se lliure i contempla els tres mons, terra, mar i aire.

El final es podria interpretar de moltes maneres: aquest «cel» podria fer referència a la mort del pare —que la Sara mai no aconseguirà superar—, a la mort final del Pep —que no superaria l'accident de moto— o bé la mort de la Sara —que finalment donaria els seus pulmons al Pep perquè ell es pogués salvar.

En tot cas, ens trobam amb una novel·la que tracta de les possibilitats d'escollir el nostre camí a la vida, sent qui som i en la manera en com hem viscut les relacions familiars. En efecte, cada germà ha triat un camí relacionat amb la seva manera de ser: la Sara, pel seu caràcter, havia de triar una professió que no fos ancorada al sòl. L'Eva, per altra banda, havia de mantenir-se amb els peus clavats a la terra, i quina millor professió per aconseguir-ho que ser arqueòloga. I el Pep pega d'un ofici a un altre com qui es mou de manera vaga per la vida i, realment, no viu la vida que li agradaria viure, ja que els seus únics moments de felicitat i llibertat els té quan agafa la moto per trescar món amunt i avall. Parlam, doncs, d'una tricotomia perquè els tres germans —com hem dit abans— simbolitzen tres mons diferents: la terra, el mar, i l'aire. Com també podríem parlar d'altres combinacions triangulars possibles: rural, urbà i internacional.

Tot seguit, m'agradaria tornar a incidir breument en la el posicionament de Rojals en termes lingüístics. Per exemple, quan l'Eva parla per *messenger* amb el seu fill Lluç —que es troba a Holanda d'Erasmus—, el Lluç fa faltes d'ortografia en català. I l'Eva, murmura en silenci: «[...] I quines faltes, fill. Té sort que a Holanda no el suspendran pel nivell de català, i ves que no empitjori si en tot l'any només s'hi ha de fer entendre en anglès i neerlandès» (2018: 41). I quan la Sara parla

per telèfon amb el Pep una cop rebut el missatge d'auxili de l'Eva, ho fa amb molts barbarismes —més concretament, castellanismes—, ja que s'ha passat molts anys sense parlar gaire en la seva llengua:

—Després de tot aquest temps i de repent em ve amb aquest drama rocambolesc de l'Ona... M'ha agafat que no sabia...

[...]

—Si no en treus res de bo de la trobada, almenys refrescaràs el català (2018: 76).

O bé quan l'Ona, de petita, ha de fer a la Sara unes preguntes per al col·legi relacionades amb amb el món dels avions:

—Pregunta número dos: «Les assafates poden pilotar els avions?»

L'Eva no se'n pot estar:

—Això d'«assafates» t'ho ha dit la mestra? Estam arreglats...

[...]

La mare s'hi interposa com un llamp:

—*Azafata* és en castellà, nina. En català és *hostessa*, fes el favor d'escriure-ho bé (2018: 261).

Marta Rojals naturalitza els barbarismes, possiblement perquè és conscient que molts castellanismes —com ara *assafata*— estan arrelats al dia a dia, i ho remarca per fer-ho veure, també, al lector.

Quant a les qüestions de gènere, la Sara, ja a punt d'acabar l'institut, és conscient del paper de la dona: la maternitat influeix molt al moment en què la dona decideixi estudiar una carrera o una altra: «El fantasma de la maternitat comença a arrossegar les cadenes per les aules preuniversitàries: quin sentit té estudiar carreres llargues i complicades, si quan et casis les hauràs d'abandonar?» (2018: 81). Com hem dit abans, *El cel no és per a tothom* no és sols un llibre que tracta una història familiar i els seus problemes, sinó que també parla de com la Sara s'apodera a l'hora d'elegir una feina laboral que és més pròpia d'homes que de dones. I parla de la tenacitat que té per aconseguir-ho. Per exemple, la Sara diu a l'Ona:

—Tu saps què passa, quan una dona es presenta a una entrevista de feina? Qualsevol dona, no cal que sigui pilot, qualsevol, qualsevol... A una dona, a diferència d'un home, li pregunten indefectiblement: estàs casada?, tens «càrregues familiars»? penses tenir fills els pròxims anys? Saps per on vaig?

[...]

—Tu saps els anys que va estar la teva mare, després de tenir-te a tu i al Lluç, abans de tornar a treballar? No? Cinc anys, xavalina, cinc! [...] (2018: 338).

En aquest diàleg es mostra la situació evident de les dones en el moment en què són entrevistades per a una feina. Posteriorment, a la Sara li fan una entrevista per a una revista, i el títol ja és per riure: «La azafata que quiso volar más alto» (2018: 367). Com si pel fet de ser dona hagués de ser una exclusiva voler arribar al lloc de feina a què s'aspira. I no només això: «Va resultar que la periodista no feia cap prèvia quan es va interessar per la comoditat dels uniformes, ni bromejava quan li va demanar si no li feia molta impressió portar un avió tan gran, que què opinaven de tot plegat “a casa”» (2018: 367). La concepció que la dona «sempre ha estat el sexe dèbil» —i aquí faig d'al·lusió als binomis dels quals parlava Cixous (home-dona, dia-nit, raó-follia, naturalesa-cultura, etc.), caracteritzats pel fet que un dels dos termes ha d'adoptar una posició “dèbil” per tal que l'altre terme tenguí ple significat, encara és un pensament que, inconscientment, està arrelat a la societat. Marta Rojals, en aquesta escena, fa veure com una periodista dona té uns pensaments masculistes estereotipats sobre el paper de la dona. Segurament són uns pensaments que té de manera inconscient i benèvola, però hi són perquè la societat els ha picat massa. Rojals, aleshores, ha volgut retratar una escena que podria ocórrer perfectament a la vida real. El Max, l'amant de la Sara, que és devora ella comentant l'entrevista, també se sent humiliat:

El seu mentor l'ha vista superar com una bèstia cadascun dels obstacles que deixen la majoria d'aspirants als vorals del somni de volar. A més a més, sense saber-ho, la seva protegida l'ha estat desafiant tot aquest temps: hauria arribat a ser mai pilot de línia, ell, sense els recursos de la família?; hauria accedit a l'elit de l'aviació comercial, sense el benefici de la consanguinitat?; i ella, tres voltes rebel —dona, d'origen humil i de formació tardana—, hauria tingut cap possibilitat fora de l'atmosfera protegida de l'endogàmia? (2018: 367-368).

L'al·lusió al famós poema de Maria Mercè Marçal —«Divisa»— serveix per explicar el valor que sempre ha tingut la Sara. La periodista li fa un seguit de preguntes personals que la Sara es pensa que no sortiran a l'entrevista com, per exemple, el publireportatge de les sabates que es canvia a l'avió. I encara més: l'entrevista conté la nova que ser mare no entra dins els plans de la Sara. Perquè, naturalment, si entrevisten un home pilot, no li demanaran si té fills o com compagina la paternitat amb els avions. Són preguntes que consideràriem ridícules de fer a un home; i a una dona per què no? La Sara s'ha de defensar contínuament. Per acabar-ho de rematar, les fotografies de la Sara a l'entrevista estan completament estereotipades: «Estava retocada. Li havien aprimat els braços i la cintura. Li havien blanquejat les dents. Li havien esborrat les línies d'expressió. Ni quan tenia vint anys, no s'assemblava a aquella nina de plàstic» (2018: 369). Efectivament, la dona sempre ha estat l'objecte de l'home, no ha estat reconeguda com a un subjecte amb entitat pròpia. Quan la Sara canvia de companyia aèria, els seus companys de feina li preparen una tuna que li dedica una cançó per ser dona, per ser pilot i per ser guapa, fet amb el qual la Sara es mostra molt descontenta i ho fa saber. Rojals vol denunciar aquestes situacions perquè, encara que semblin



bajanades, són tristes realitats. I reivindica una feminitat lliure.

El masclisme també es filtra en algunes escenes més. En concret, en una de les trobades que tenen la Sara i el Pep, en què prenen alguna cosa a un bar i es passen l'estona parlant de les seves coses. El Pep diu a la Sara que no vol cap tipus de compromís a la seva vida, i la resposta de la Sara és molt important: «—Però hi ha molts tipus de compromisos, tete. El compromís amb un mateix, per exemple, és el més important de tots» (2018: 202). Això vol dir que «sentir-se lliure sense tenir cap lligam a res ni a ningú» no significa poder transitar per la vida fent el que es vol sense tenir en compte el respecte als altres. Tenir compromís propi és respectar-se a un mateix, però això també significa tenir un compromís amb els altres. M'explic: tenir una relació lliure no vol dir no poder cuidar la persona que tens al costat i amb la qual es manté aquest tipus de relació. Al contrari: tothom es mereix un mínim de compromís amb si mateix i amb els altres, perquè les relacions interpersonals s'han de cuidar. La contesta de la Sara, doncs, em sembla que guarda tot un més enllà: fomenta el feminisme, promou una igualtat basada en el respecte mutu i comú.

El Pep respon:

—Sí, sí, però mira: tu i jo aquí passant-ho de puta mare i l'Eva casada i amb dos crios, fent vida de dona.

—Eeeh, que jo també faig vida de dona, tu què t'has cregut!

[...] (2018: 202).

Apoderar-se no significa no ser mare. L'Eva, per exemple, ha volgut ser mare jove i no per això no s'ha apoderat. L'Eva s'ha apoderat en el moment en què ha pujat gairebé sola dos fills, i també ha lluitat per poder tenir una feina sense dependre de cap home. I, per altra banda, la Sara, encara que no sigui mare, no vol dir que no estigui fent vida de dona. Ser dona o fer vida de dona no implica haver de seguir les normes establertes: ser mare de dos fills, estar casada i tenir una feina estable. La Sara, que no vol ser mare, s'ha guanyat la vida que té i ha lluitat per aconseguir el seu somni: des del moment en què de petita va voler canviar de carrera per dedicar-se'n a una altra que sabia que requeria molt d'esforç (i, encara més, pel fet de ser una dona), es comença a apoderar.

Al capdavant, *El cel no és per a tothom* és una obra que ens ensenya que, a pesar de tenir una família que no doni gaire suport als fills a l'hora d'elegir segons quina feina, els germans —o, en aquest cas, les germanes— han fet l'ullastre esbrancat i s'han apoderat per aconseguir el que volien. Així i tot, és cert que hi ha moments en què a les dues possiblement els agradaria tenir alguna cosa (referent al caràcter) de l'altra bessona. Per exemple, l'Eva, «si no hagués tengut por de volar, hauria desenvolupat igualment aquesta idea romàntica de la proximitat? Qui ho sap» (2018: 255). I Hi ha un moment en què la Sara confessa al lector que està cansada de fingir somriures als clients, i que només té ganes de veure com s'acosta a l'horitzó. Què hauria passat si la Sara no fos tan radical en qüestió de realitzar una feina relacionada amb la via aèria? Són preguntes sense resposta.

Al cap i a la fi, la Sara, també té por d'acceptar un sentiment tan comú i evident, «un desig tan simple i terrenal» com és el de voler construir quelcom bonic amb una persona —amb el Dennis, en aquest cas. I aquesta por va lligada a la païra que té ella de pensar que, sentir *això*, pugui significar rompre tots els seus esquemes de dona independent. Rojals, amb les seves pinzellades d'aclariment —«i la Sara es quedarà muda, per no haver de reconèixer un desig tan simple i terrenal» (2018: 493)— transmet dues idees al lector. Per una banda, transmet aquesta por de la Sara i, per altra banda, ressalta la tasca feminista que encara cal dur a terme: la denúncia de la càrrega mental que pateix la dona per sentir que no compleix amb la seva tasca de dona apoderada si accepta el seu desig de tenir una relació amorosa amb algú —sigui estable o no—, com si aquest desig implicàs la no autosuficiència o no emancipació de la dona.

Marta Orsini fa una aproximació al concepte d'apoderament des dels estudis de gènere, i diu que aquest terme pot ser entès com el «proceso por el cual las personas fortalecen sus capacidades, confianza, visión y protagonismo como grupo social para impulsar cambios positivos de las situaciones que viven» (2012: 2). Les persones apoderades es converteixen en subjectes de la seva vida, comprenen el seu entorn (tenen una consciència crítica) i això els condueix a l'acció. L'apoderament, doncs, permet que les persones prenguin consciència de la situació en què viuen i, a partir d'aquí, puguin desenvolupar la seva capacitat per realitzar un procés de transformació. És per això que la Sara pensa que, en el moment en què es deixi endur pels seus sentiments cap al Dennis, pot perdre aquest poder sobre ella mateixa i deixar que, d'alguna manera, sigui un altre subjecte que «la domini a ella». El concepte d'apoderament remet a la idea de domini i de força, i Orsini, aplicant els criteris de poder que defineix Jo Rowlands, enumera quatre formes d'exercici de poder:

—El “poder sobre”: se trata de un poder controlador, en el que el aumento de poder de una persona implica la pérdida de poder de otra. Cuando se habla de relaciones de poder, se piensa más frecuentemente en este tipo, donde, como he mencionado, se observa la capacidad de un individuo o grupo de hacer que otros actúen en contra de sus deseos.

—El “poder para”: se trata de un poder generativo, que crea múltiples posibilidades y potencialidades humanas. En este contexto, una persona o grupo estimula la actividad en otros/as, lo que permite que se comparta el poder y se favorezca el apoyo mutuo.

—El “poder con”: utilizado para multiplicar los poderes individuales. En este modelo, el todo supera a la sumatoria de las partes individuales, es decir, el poder colectivo resulta ser mayor a la suma de los poderes individuales de quienes conforman un grupo.

—El “poder desde dentro”: se refiere al poder interior, que surge desde uno/a mismo/a. Se trata de la habilidad que uno/a tiene para rechazar las demandas ajenas. Para lograrlo, es necesario saber reconocer y analizar de qué manera se mantiene y se reproduce la subordinación de las personas (2012: 4).

El primer tipus de poder —«poder sobre»— el vincularia al personatge de la Natàlia, la mare. La Natàlia fa que els altres individus que l'envolten, des del Josep fins a la Sara, sumin zero. El «poder per a» seria un tipus de poder que podríem relacionar amb el Max, un personatge que dona suport a la Sara des del primer minut, i fa que ella sumi en tots els sentits. El tercer tipus de poder, el «poder amb», el connectaria amb la manera com és la Sara quan és amb el Dennis: el lector s'assabenta que junts, com a parella, fan la suma d'un tot; i em sembla un tipus de poder més unit a les parelles amoroses. Finalment, el «poder des de dins» estaria relacionat amb l'apoderament de la Sara, que s'ha enfrontat a nombroses situacions masclistes.

D'altra banda, citant Gallego Ayala, Orsini parla de com tracten el concepte d'apoderament, les revistes femenines, «publicaciones que están pensadas y dirigidas fundamentalmente a las mujeres, centradas en el ámbito de lo privado y cuya temática, enfoque y lenguaje utilizado se refiere y define lo que es ser mujer, hoy por hoy, en nuestra área cultural» (2012: 7). En efecte, el mateix concepte de «premsa femenina» demostra que allò femení existeix com a oposició a allò masculí —apel·lació a Cixous—, mentre que el pensament masculí es considera l'universal com a norma general. D'aquesta manera, quan entrevisten la Sara pel fet de ser pilot d'avió no milloren la representació de la identitat femenina en el moment en què la majoria de les preguntes estan sexualitzades. proposa que, per millorar el tractament de la identitat femenina en les revistes dedicades a dones, caldria començar a rebutjar els prejudicis i apropar-se al públic femení com a objecte d'estudi. Si això no passa, se seguirà manipulant la realitat sota l'aparença d'eines apoderades, utilitzant la matge de la *superwoman* capaç de treballar fora de casa, llegir, anar al gimnàs, atendre els fills, etc., un prototip que coexisteix amb el model tradicional de la dona.

*El cel no és per a tothom*, és una novel·la que tracta el tema de la identitat des de la llibertat de l'individu, una llibertat que es pot veure afectada per la societat, que fa de jutge en molts moments: a l'hora de definir diferències laborals entre els dos sexes, a l'hora de decidir sobre la maternitat i a l'hora de triar una carrera professional. La conseqüència d'aquests judicis és, en molts casos, el sentiment de culpa de la dona.

## 6. Conclusions

Com hem dit a l'apartat de justificació i objectius d'aquest treball, Marta Rojals és una autora contemporània amb una alta consciència de gènere i que tracta també reiteradament, de manera implícita o explícita, la qüestió lingüística. Les seves percepcions de la feminitat ens han permès parlar de la maternitat —un tema que aborden les tres obres—, de la visió del propi cos i del tractament del feminisme. Les protagonistes de les tres novel·les són dones que no encaixen en la norma: l'Èlia de *Primavera, estiu, etcètera* no s'ajusta ni al món rural ni a l'urbà; l'Anna de *L'altra* necessita sempre cercar l'evasió com a manera de sobreviure; i la Sara d'*El cel no és per a tothom* només entén la vida en un únic espai; l'aeri. El fet que siguin tres personatges que no segueixen les normes establertes ens ha permès analitzar en profunditat la seva identitat mitjançant tres idees principals.

La primera idea, en *Primavera, estiu, etcètera*, és la subversió del binomi camp/ciutat i la producció d'un desplaçament físic —a la vegada que identitari— de la protagonista. A mesura que el lector coneix la personalitat de l'Èlia, descobreix que no s'inclina ni pel poble ni per la ciutat; cosa que li provoca una bomba de rellotgeria interior. La seva adolescència se simbolitza amb el poble, mentre que la maduresa es vincularia amb la ciutat, però pateix la tensió constant de no reconèixer la seva identitat enlloc, la qual cosa li produeix un exili emocional que afecta la seva estabilitat.

El tema de la llengua és fonamental en aquesta novel·la, ja que el fet que Rojals escrigui en dialecte ebrenc produeix una mena d'alteritat i, alhora, una defensa de la perifèria. També, la qüestió lingüística influeix la manera en com se sent l'Èlia, perquè quan es troba a la ciutat se sent desplaçada lingüísticament, i quan és al poble li costa recuperar l'accent.

Pel que fa a la feminitat, també hem observat —per mitjà del treball de diverses crítiques— que el tractament del cos femení en la literatura és una manera de reivindicar-lo i fer que la dona deixi de ser objecte per passar a ser subjecte. Encara més, el concepte d'escriptura femenina —vinculat amb la teòrica Hélène Cixous— ens ha permès explicar la dualitat no innocent dels binomis, entenent que un no existeix sense l'altre i el que és considerat més dèbil és el que desapareix. Això fa possible que una dona pugui tractar d'aquells temes que s'hagin considerat dins la categoria «d'altre», mentre que l'home —considerat el sexe poderós per antonomàsia— és incapaç d'escriure sobre altres temes que no es considerin els hegemònics, a causa del seu fal·locentrisme..

Així mateix, a *Primavera, estiu, etcètera* hem aprofundit en el concepte d'oralitat fingida, basant-nos en els estudis de Xavier Barceló Pinya. El presumpte estil oral que caracteritza la novel·la té a veure amb la representació d'espai i de temps, que hem desenvolupat mitjançant el cronotop (la connexió entre la temporalitat i l'espacialitat).

La segona idea destacada a l'apartat d'objectius remet a l'abordament de la qüestió de l'alteritat a la segona obra de Rojals —*L'altra*. L'Anna —racional, esquerpa i calculadora— i el Nel —sociable, erràtic, càlid— són dos pols oposats; discuteixen però també es complementen, es necessiten; pateixen els efectes de la crisi econòmica general, que se'ls concreta en una crisi de parella i, seguidament, en una crisi de la personalitat de l'Anna. Per continuar amb la seva vida, l'Anna necessita mantenir el control, que el seu marcador estigui a zero. El Nel es queda sense feina, i tenir una nova inquilina a casa—la germana del Nel— és el punt culminant que fa que l'Anna vegi el futur ben negre. L'Anna, que mai no ha sabut plantar cara als problemes i/o adversitats, troba escapatòria en la relació que inicia amb el jove Teo, de la mateixa manera que en altres ocasions ha recorregut a l'alcohol, com va fer també sa mare i com fa la germana del Nel. L'Anna necessita evadir-se per poder ser una altra, i el Teo és l'instrument perfecte que fa que ella pugui desdoblar-se. D'aquesta manera, sorgeix l'Anna-altra i el concepte d'alteritat. L'Anna-altra, a diferència de l'Anna, actua de manera impulsiva i irracional.

El centre de la novel·la és la crisi de la personalitat de l'Anna que fa entreveure la seva part més fosca: la seva vida està plena de traumes (la mort del ca que estimava, l'assetjament a l'institut, la violació al túnel i la mare alcohòlica), i necessita permutar un dolor per un altre per poder continuar amb la seva vida. Quan l'Anna-altra contraresta l'Anna, s'assoleix l'equilibri.

La idea d'alteritat l'hem d'entendre com la construcció problemàtica del jo. La posició d'Altre implica no reconèixer el propi rostre. L'Anna es crea una autoimatge basada en el silenci de cara als altres, un silenci que amaga els motius del seu comportament. Aquesta fugida de l'Anna de la pròpia personalitat es pot relacionar amb la idea de *nàusea*, és a dir, com la necessitat d'evadir-se expulsant mitjançant el vòmit (simbòlic) quelcom que està empresonat dins el cos i necessita sortir.

La tercera idea que hem volgut desenvolupar és l'apoderament femení a la novel·la *El cel no és per a tothom*, la història d'una família on els tres germans formen tot un triangle: l'Eva vol terra ferma, la Sara vol cel, i el Pep és més de mar. L'Eva i la Sara són bessones i no volen ser-ne, perquè des que són petites han tendit a comparar-les. L'Eva, tradicional i afecionada a la família, és la cara oposada de la Sara, que no vol saber res d'estructures convencionals, sinó que necessita aire lliure per a transitar. Encara que les dues bessones són diferents, de vegades els agradaria tenir una mica de l'altra en qüestió de caràcter. Els pares —la Natàlia i el Josep— no ajuden gaire al creixement personal i ni laboral dels fills i es presenten com una parella de rols invertits: ella fa feina fora de casa i ell s'està a casa i de tant en tant ajuda a la perruqueria de la seva dona. Aquest canvi de rols pot sobtar el lector, perquè el que tenim a l'abast és una societat més aviat patriarcal on els papers encara no s'han intercanviat. El Pep és un personatge que sura i va a la deriva, i sempre estarà entremig de les bessones.

En aquesta novel·la hem tractat el concepte d'apoderament femení perquè consideram que, en

primer lloc, Rojals aprofita per fer una crítica a la societat patriarcal a l'hora de canviar els rols d'un matrimoni tradicional. Per altra banda, la Sara vol endinsar-se dins un món que sempre han dominat els homes —el món de l'aviació— i, sols amb el suport del seu pare (pel que fa a la seva família), aconsegueix arribar al seu somni.

Hem fet ús del treball de Marta Orsini per explicar el concepte d'apoderament i els diferents tipus de poder que existeixen i hem al·ludit a la manera com les revistes femenines tracten la dona —sota un poderament fals. En aquest apartat també he volgut incidir en el tema de la maternitat perquè Marta Rojals fa evidents algunes escenes masculistes amb el propòsit que el lector les sàpiga jutjar —per exemple, que la Sara no vulgui ser mare no significa que no s'hagi apoderat com a dona. Alhora, davant el context familiar advers, la Sara s'ha apoderat a l'hora de seguir els seus propòsits.

La hipòtesi que s'havia plantejat des d'un principi era la següent: aquestes tres idees fonamentals —la subversió del binomi camp/ciutat, la descomposició del jo i l'apoderament femení— afecten de manera gradual el desenvolupament identitari dels personatges. La lectura detallada de les novel·les em permet afirmar que la meua hipòtesi es confirma. Per una banda, a *Primavera, estiu, etcètera* ja hem vist com la dicotomia dels espais urbà/rural provoca un desplaçament emocional a la protagonista. En segon lloc, a *L'altra*, l'Anna ja pateix una crisi identitària des de la infància, que marca el seu caràcter i la seva alteritat des d'un principi. I en tercer lloc, l'apoderament que encarna la Sara per realitzar la seva feina també assenyala canvis respecte a la identitat: esdevé una dona més forta, tenaç, valenta, i amb ganes de tirar endavant.

Marta Rojals ha estat un gran descobriment per a la narrativa catalana contemporània —dins la qual ha deixat una gran marca— i per als seus lectors. La temàtica de les seves novel·les —unes vegades explícita i d'altres implícita— serveix per reivindicar un món més just i —sobretot— farcit de sentit comú. Amb tota una sèrie de personatges —cadascun amb les seves particularitats, essències i singularitats—, Marta Rojals ha sabut construir grans trames i ha elaborat històries ambicioses sempre amb la pretensió de fer pensar el lector.

## 7. Bibliografia

### 7.1. Obres de Marta Rojals

ROJALS, Marta (2011). *Primavera, estiu, etcètera*. Barcelona: RBA-La Magrana.

ROJALS, Marta (2014). *L'altra*. Barcelona: RBA-La Magrana.

ROJALS, Marta (2018). *El cel no és per a tothom*. Barcelona: Anagrama.

### 7.2. Bibliografia citada

ANAGRAMA. «Rojals, Marta». Barcelona. [en línia]. <https://www.anagrama-ed.es/autor/rojals-marta-2367> [consulta: 06/05/2019].

ARA.CAT (2012b). «Cabrè, Márquez i Rojals, finalistes al Premi Crexells 2012». Dins *Llegim*. [en línia]. [https://www.ara.cat/suplements/llegim/Marta\\_Rojals-Jaume\\_Cabre-Eduard\\_Marquez\\_0\\_704929616.html](https://www.ara.cat/suplements/llegim/Marta_Rojals-Jaume_Cabre-Eduard_Marquez_0_704929616.html) [consulta: 06/05/2019].

ARA.CAT (2012a). «'Primavera, estiu, etcètera', fenomen editorial». Dins *Llegim*. [en línia]. [https://www.ara.cat/suplements/llegim/Marta\\_Rojals-La\\_Magrana-Primavera-estiu-etcetera\\_0\\_626937432.html](https://www.ara.cat/suplements/llegim/Marta_Rojals-La_Magrana-Primavera-estiu-etcetera_0_626937432.html) [consulta: 06/05/2019].

ARA.CAT (2014). «'L'altra', de Marta Rojals, col·loca 30.000 exemplars en poc més d'un mes». Dins *Llegim*. [en línia]. [https://www.ara.cat/suplements/llegim/Marta\\_Rojals-RBA-La\\_Magrana\\_0\\_1088891330.html](https://www.ara.cat/suplements/llegim/Marta_Rojals-RBA-La_Magrana_0_1088891330.html) [consulta: 06/05/2019].

ARDOLINO, Francesco (2019). «Hi ha narrativa més enllà de la postmodernitat?». Dins Josep Camps Arbós i Maria Dasca (ed.). *La narrativa catalana al segle XXI, Balanç crític*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans. 13-57.

BAGUNYÀ, Borja (2017). «Línies de força en la narrativa catalana contemporània: 2000 – 2016». Dins Àlex Broch, i Joan Cornudella (ed.). *Novel·la catalana avui, 2000 – 2016*. Juneda: Editorial Fonoll. 45-93.

BARCELÓ, Xavier (2018). «La mirada sobre l'Altre: Representació dels subjectes transfronterers en la novel·la mallorquina contemporània (1968-2008)». Tesi doctoral. Universitat de les Illes Balears.

BARCELÓ, Xavier (2009). «Oralitat en la narrativa d'Antoni Mus: simulacre i significació». Dins Imma Creus i Maite Puig (ed.). *Actes del Quinzè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*. Volum III. Lleida: Publicacions de l'Abadia de Montserrat. 153-164.

BORRÀS, Laura (2000). «Introducció a la crítica literaria feminista». Dins Marta Segarra i Àngels Carabí (ed.). *Feminismo y crítica literaria*. Barcelona: Icaria. 7-184.

CABRÉ, M. Àngels (2018). «Marta Rojals, l'escriptora no tan secreta». *La Vanguardia. Cultura/s*, 845: 12-13. [en línia]. <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/2018/09/08/pagina-12/197966261/pdf.html> [consulta: 06/05/2019].

- CASSANY, Enric (1992). *El costumisme en la prosa catalana del segle XIX*. Barcelona: Curial Edicions Catalanes (Biblioteca de Cultura Catalana, 72).
- CENTRE D'ESTUDIS DE DISCURS I TRADUCCIÓ (2007-2010). «L'oralitat fingida: descripció i traducció». Projectes de recerca. Universitat Pompeu Fabra. Barcelona. [en línia]. <https://www.upf.edu/web/cedit/ofdyt> [consulta: 08/06/2019].
- CUBELLS, Olga (2012). «Primavera, estiu, etcètera, de Marta Rojals». *BeCEroLes* V, 157-159. [en línia]. [file:///C:/Users/xesqu/AppData/Local/Packages/Microsoft.MicrosoftEdge\\_8wekyb3d8bbwe/TempState/Downloads/261144-364673-1-PB%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/xesqu/AppData/Local/Packages/Microsoft.MicrosoftEdge_8wekyb3d8bbwe/TempState/Downloads/261144-364673-1-PB%20(1).pdf) [consulta: 06/05/2019].
- GRAN ENCICLOPÈDIA CATALANA (2013 – en revisió permanent), versió en línia: <https://www.enciclopedia.cat/EC-GEC-0522531.xml>.
- GUILLAMON, Julià (2014). «El primer no petó dels quaranta anys». *La Vanguardia. Culturas*, 605: 8-9. [en línia]. <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/2014/01/22/pagina-9/93324936/pdf.html> [consulta: 06/05/2019].
- ISARCH, Antoni (2019). «Un torrent de veus. La novel·la catalana al segle XXI». Dins Josep Camps Arbós i Maria Dasca (ed.). *La narrativa catalana al segle XXI, Balanç crític*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans. 13-57
- JONES, Rosalind Ann (1993). «Writing the body. Toward an understanding of l'écriture feminine». Dins Robyn R. Warhol i Diane Price Herndl (ed.). *Feminisms. An Anthology of Literary Theory and Criticism*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press. 7-1232.
- JULIÀ, Lluïsa. «L'altra tradició: les escriptores catalanes del segle XX». Dins *Gènere i sexualitat en la cultura catalana*. Material docent de la UOC. [en línia]. [http://openaccess.uoc.edu/webapps/o2/bitstream/10609/69145/3/Gènere%20i%20sexualitat%20en%20la%20cultura%20catalana\\_Mòdul%204\\_L%27altra%20tradició%3bles%20escriptores%20catalanes%20del%20segle%20xx.pdf](http://openaccess.uoc.edu/webapps/o2/bitstream/10609/69145/3/Gènere%20i%20sexualitat%20en%20la%20cultura%20catalana_Mòdul%204_L%27altra%20tradició%3bles%20escriptores%20catalanes%20del%20segle%20xx.pdf) [consulta: 06/05/2019].
- LÓPEZ, Ana M<sup>a</sup> (2015). «La adaptació cinematogràfica desde una perspectiva de gènere: Bridget Jones's diary». *Dossiers Feministes*, 20: 33-42. [en línia]. [file:///C:/Users/xesqu/AppData/Local/Packages/Microsoft.MicrosoftEdge\\_8wekyb3d8bbwe/TempState/Downloads/Dialnet-LaAdaptacionCinematograficaDesdeUnaPerspectivaDeGe-5440361%20\(4\).pdf](file:///C:/Users/xesqu/AppData/Local/Packages/Microsoft.MicrosoftEdge_8wekyb3d8bbwe/TempState/Downloads/Dialnet-LaAdaptacionCinematograficaDesdeUnaPerspectivaDeGe-5440361%20(4).pdf) [consulta: 06/05/2019].
- MARRUGAT, Jordi (2014). *Narrativa catalana de la postmodernitat. Històries, formes i motius*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.
- MOI, Toril (1999). *Teoria literaria feminista*. Madrid: Càtedra.
- NÚVOL (2012). «Qui és Marta Rojals?». [en línia]. <https://www.nuvol.com/noticies/marta-rojals-xateja-amb-els-lectors-de-vilaweb/> [consulta: 06/05/2019].
- ORSINI, Marta (2012). «Prensa femenina: ¿Herramienta de empoderamiento de las mujeres? Una aproximación entre el concepto de empoderamiento desde los Estudios de Género y su utilización por las revistas femeninas». Departament de Mitjans, Comunicació i Cultura. Universitat Autònoma de Barcelona. [en línia]. [https://www.academia.edu/13837743/Prensa\\_Femenina\\_Herramienta\\_de\\_empoderamiento\\_](https://www.academia.edu/13837743/Prensa_Femenina_Herramienta_de_empoderamiento_)



de\_las\_mujeres\_54\_International\_Congress\_of\_Americanists\_-\_University\_of\_Vienna\_Austria\_ [consulta 07/06/2019].

- PAGÈS, Vicenç (2018). «Marta Rojals: Secretos de familia». *El Periódico*. [en línia]. <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20180925/secretos-de-familia-critica-marta-rojals-7051568> [consulta: 06/05/2019].
- PONZANESI, Sandra (2014). «Postcolonial Chick Lit: Postfeminism or Consumerism?». Dins *The Postcolonial Cultural Industry*. London: Palgrave Macmillan. 156-227.
- PORRAS, Marina (2018). «Marta Rojals, la llarga ressaca d'un debut». *El Nacional.cat*. Dins *Xuclamel*. [en línia]. [https://www.elnacional.cat/lallanca/ca/critica/marta-rojals-tercera-novel-la\\_299772\\_102.html](https://www.elnacional.cat/lallanca/ca/critica/marta-rojals-tercera-novel-la_299772_102.html) [consulta: 06/05/2019].
- PUIGDEVALL, Ponç (2018). «Documental familiar». *El País, Quadern*, 1737: 4. [en línia]. [https://cat.elpais.com/cat/2018/09/13/cultura/1536826724\\_228761.html](https://cat.elpais.com/cat/2018/09/13/cultura/1536826724_228761.html) [consulta: 06/05/2019].
- PUIGDEVALL, Ponç (2014). «El mèrit de l'oportunitat» *El País*. [en línia]. [https://elpais.com/ccaa/2014/01/20/quadern/1390222771\\_816197.html](https://elpais.com/ccaa/2014/01/20/quadern/1390222771_816197.html) [consulta: 06/05/2019].
- PUIGTOBELLA, Bernat (2018). «Marta Rojals. El cel no és per a tothom». *Núvol*. [en línia]. <https://www.nuvol.com/critica/marta-rojals-o-la-familia-costa/> [consulta: 06/05/2019].
- PUIGTOBELLA, Bernat (2014). «Marta Rojals: “No sé mai de què anirà una història fins que m'hi poso”». *Núvol*. [en línia]. <https://www.nuvol.com/entrevistes/marta-rojals-entrevista/> [consulta: 06/05/2019].
- SOLSONA, Ramon (2011). «L'Eliete es fa estimar». *Avui*. [en línia]. [https://projectetraces.uab.cat/tracesbd/avui/2011/avui\\_a2011m3d20p25.pdf](https://projectetraces.uab.cat/tracesbd/avui/2011/avui_a2011m3d20p25.pdf) [consulta: 06/05/2019].