



SEMINARIO DE INVESTIGACIÓN DE  
GÉNERO Y ESTUDIOS CULTURALES

## **Els límits de la llar rural: naturalesa i violència**

**The limits of the rural home: nature and violence**

**Carla Riera**

*Universitat de Girona*  
carla.riera@udg.edu

Fecha de recepción: 31/05/2021    Fecha de evaluación: 24/06/2021  
Fecha de aceptación: 15/11/2021

### **Abstract**

This article studies the literary representation of the spaces that surround the home by analyzing the use of natural images connected to female enclosure. This article aims to analyze the literary representation of the spaces that surround the home through natural images which are used to reflect on female enclosure. Specifically, it investigates how they become symbols of values attributed to women —using Elizabeth Grosz's synthesis— especially in relation to fertility. Notions about power by Michel Foucault are used to analyze how control mechanisms create and manage those bordering spaces. To illustrate it, we examine cases of the female author Víctor Català «dramas rurals» —short stories in Catalan published between 1902 and 1930—, where the alteration of certain recurring images makes possible to reflect on the gradation of violence against women. It will prove how tensions between individuals are inscribed in certain natural spaces that go from the orchard to the forest.

**Key words:** Literary Spaces; Woman; Female body; Nature; Power; Gender identity; Representation; Víctor Català.

### **Resumen**

Este artículo estudia la representación literaria de los espacios que rodean el hogar analizando el uso de imágenes naturales en relación con el enclaustramiento femenino. En particular, se investiga cómo se convierten en símbolos de los valores atribuidos a la mujer —desde la síntesis que hace Elizabeth Grosz—, sobre todo en relación con la fecundidad. Se utilizan nociones de Michel Foucault sobre el poder para analizar como los

mecanismos de control crean y gestionan estos espacios limítrofes. Para ilustrarlo, se examinan casos de los «dramas rurales» de la autora Víctor Catalán —relatos breves en catalán publicados entre 1902 y 1930—, donde la alteración de ciertas imágenes recurrentes permite reflexionar sobre la gradación de violencias que recaen en la mujer. Se mostrará cómo las tensiones entre individuos se inscriben en ciertos espacios naturales que van desde el huerto hasta el bosque.

**Palabras clave:** Espacios literarios; Mujer; Cuerpo femenino; Naturaleza; Poder; Identidad de género; Representación; Víctor Català.

## **Resum**

Aquest article estudia la representació literària dels espais que envolten la llar analitzant l'ús d'imatges naturals vinculades en relació amb l'enclaustrament femení. En particular, s'investiga com esdevenen símbols dels valors atribuïts a la dona —des de la síntesi que en fa Elizabeth Grosz—, sobretot en relació amb la fecunditat. S'utilitzen nocions de Michel Foucault sobre el poder per analitzar com els mecanismes de control creen i gestionen aquests espais limítrofs. Per a il·lustrar-ho, s'examinen casos dels «dramas rurals» de l'autora Víctor Català —relats breus en català publicats entre 1902 i 1930—, on l'alteració de certes imatges recurrents permet reflexionar sobre la gradació de violències que recauen en la dona. Es mostrarà com les tensions entre individus s'inscriuen en certs espais naturals que van des de l'hort fins al bosc.

**Paraules clau:** Espais literaris; Dona; Cos femení; Naturalesa; Violència; Poder; Identitat de gènere; Representació; Víctor Català.

## **1. Introducció**

Les teories sobre les esferes privada i pública han estat una eina prolífica per estudiar les diferències de gènere —i el sistema de poder que les sustenta. Des que es van començar a formular als anys 60 del segle passat han servit per il·lustrar el confinament femení a la llar, així com la pressió per contenir l'accés de les dones a l'esfera pública. En general, la seva anàlisi s'aplicava al període de la industrialització, des de finals del segle XVIII. Entre d'altres autores, Carole Pateman (1988) se'n va servir per encunyar la noció de «contracte sexual o matrimonial» en relació a l'esfera privada, com a antecedent al contracte social rousseaunià que regula la pública. A grans trets, aquesta perspectiva explicava com la subjugació femenina s'havia justificat en relació directa amb la fecunditat femenina.

Malgrat la seva rellevància, ben aviat es va constatar la permeabilitat d'aquestes esferes<sup>1</sup>. Aquest article pretén il·lustrar la inestabilitat dels espais limítrofs de la llar com a reflex de les tensions vinculades al que s'ha considerat una "essència femenina", amb rols i valors predeterminats. Ho estudiarem des d'un cas d'anàlisi literària: els «dramas rurals» de Víctor Català (1869-1966). L'autora hi presentava una visió pessimista de la condició humana, marcada per una violència transversal i plasmada amb un llenguatge dur i explícit: de fet, el títol del seu primer llibre de relats — *Dramas rurals* (1902)— s'empra ara de manera genèrica per referir-se a una tipologia de conte amb aquestes característiques. De fet, la cruesa de les seves temàtiques fou l'origen del pseudònim que l'acompanyà durant tota la seva carrera literària: rere Víctor Català hi havia Caterina Albert, filla de propietaris rurals de l'Escala<sup>2</sup>.

En aquests relats, les dones són l'objecte recurrent de la violència (Julià, 1993: 256). En el marc d'una societat rural, els personatges femenins també es troben en una situació d'inferioritat, però la seva posició s'il·lustra en relació amb les característiques concretes de l'entorn, relatives a la proximitat i la dependència de la naturalesa.

## 2. La tensió dels espais limítrofs

Malgrat que la perspectiva de l'autora no pot definir-se de manera nítida com a feminista (Julià, 1993: 252), és possible aplicar-hi lectures que s'han desenvolupat en aquest marc les tensions que s'originen als espais límit entre l'esfera privada i la pública.

Partim de la noció d'«espai viscut», anunciada per diversos autors com Edward Soja o Henri Lefebvre i aplicada entre d'altres per la fenomenologia. En termes generals, el concepte relaciona la identitat d'un subjecte amb l'espai, a través de la relació que aquest hi desenvolupa — en termes de posició i perspectiva. Es tracta d'una noció àmplia, que aplicarem a partir de la lectura que en fa Elizabeth Grosz. La filòsofa caracteritza tres processos que l'individu fa en relació amb l'espai per convertir-lo en «lloc»: la seva representació —ens fixarem en la percepció, el sentiment i els símbols—, la relació que hi estableix amb els objectes — ho analitzarem en termes figuratius i simbòlics— i el moviment a l'interior d'aquest espai (Grosz, 1995: 92). La darrera qüestió ens permet introduir-hi un element clau: a través del desplaçament, necessari perquè l'espai esdevingui «viscut», el subjecte negocia els límits. Tal com apuntava Bertrand Westphal, el concepte de «transgressió» prové de la «hybris» grega, que feia referència un moviment físic i va adquirir un matís moral *a posteriori* en les llengües romàniques com el català (Westphal, 2011: 42).

Per comprendre la importància de la moralitat a l'hora d'enfrontar-nos a l'anàlisi dels espais convé revisar com es creen uns valors

---

<sup>1</sup> Ho va il·lustrar, per exemple, el doble número especial que el *Journal of Women's History* (Volume 15, Spring-Summer 2003) va dedicar a la qüestió (Peyrou, 2019: 369).

<sup>2</sup> Català va escollir el seu pseudònim arran de la polèmica als Jocs Florals d'Olot de 1898 quan es va descobrir que una dona era l'autora del monòleg *La infanticida*, un dels guanyadors del certamen.

susceptibles de ser jutjats en aquests termes. Grosz va desenvolupar una sintètica classificació dels atributs de la “naturalesa femenina” a través de les mirades essencialista, biològica, naturalista i universalista. Malgrat que hi ha diferències entre aquestes quatre perspectives, totes elles comparteixen l’assumpció que és possible definir una essència femenina comuna, arrelada en qüestions biològiques (vinculades amb les funcions reproductives i de criança), en característiques psicològiques (empatia, suport, manca de competitivitat, etc.), en actituds observables en societat (intuïció, respostes emocionals, preocupació, compromís amb l’ajuda als altres, etc.), en atributs teològics (característiques “donades per Déu”) o en termes purament socials (l’assumpció que hi ha funcions i activitats reservades només per a les dones en totes les cultures). Aquests conceptes dicten el comportament femení, estableixen els valors relacionats amb el gènere i, sobretot, comparteixen «a common concern for the fixity and limits that define women.» (Grosz, 1995: 47). Per això, en resseguirem l’aparició als contes de Català.

Els personatges de Català són figures tràgiques en un context rural marcat per dues característiques fonamentals: d’una banda, la convivència en una comunitat reduïda, on és possible un control major dels individus. De l’altra, la proximitat amb la naturalesa. En aquest context, els límits esdevenen un espai de lluita: hi col·lideixen les esferes privada i pública, però també allò natural i allò social. Per això, hi conviuen una violència atàvica, ferotge i inherent, amb una de social, immaterial i intangible. Les tensions s’inscriuen en l’espai, però no de manera visible: les sustenten unes dinàmiques de poder que s’arrelen a la ment i al cos dels individus (Foucault, 1979: 206). Així, els personatges esperpèntics de l’autora també encarnen aquesta tibantor: estan connectats a una naturalesa violenta, però també a un sistema de límits mentals i sensorials que operen sobre el cos. Aquests es concreten, sobretot, a través de la mirada —com a eina de vigilància però també com a mirall de les passions— i de la pell —entesa com a frontera de l’individu (Starobinski, 2005: 305-6). La dualitat és l’origen del conflicte i s’expressa en múltiples antagonismes que analitzarem als relats. Aquesta és, precisament, una de les temàtiques recurrents de la literatura d’inicis de segle XX, en particular la modernista —en la qual s’inscriu la producció de Víctor Català. A Catalunya, aquest corrent literari va construir la muntanya —l’entorn rural— com l’espai ideal i simbòlic per il·lustrar les oposicions (Casacuberta, 2018: 93).

«El Calvari d’en Mitus» és un relat paradigmàtic per il·lustrar la creació explícita d’un espai al límit de la llar: l’autora hi narra un exercici de poder vinculat a la possessió. Com el seu títol indica, la història desgrana l’obsessió d’en Mitus per la Maca —durant la majoria del relat se la coneix amb aquest sobrenom, que posa en valor els seus atributs físics i ressalta la clara pèrdua d’identitat pròpia i l’atribució d’un valor social objectificador—. És a dir, Víctor Català posa el focus narratiu en l’experiència masculina. Amb tot, és possible resseguir-ne la femenina, construïda amb una irònica perversió dels termes positius que descriuen el seu tancament: «[volia] escapar-se d’aquella tirania idolàtrica, d’aquella veneració commosa» (Català, 2019: 33). Una gradació triple presenta les

figures d'autoritat del relat i la seva actitud respecte la dona: «quedà com presonera en un presidi de benestar, adorada devotament pel marit, llausinejada pels pares, envejada pel veïnat i, amb tot, rabiosa i desesperada en el fons de son cor» (Català, 2019: 33-4). Hi apareixen, doncs, espòs, progenitors i comunitat. Sovint, el col·lectiu es fa visible als relats de Català en la figura de la veïna xafardera, que també té un paper en aquest relat: actua com l'encarnació del principi panòptic formulat en termes d'arquitectura carcerària per Jeremy Bentham a finals del segle XVIII i extensament analitzat per Foucault (1979, 192).

La «presó» de la Maca manté la inversió de termes que caracteritza el seu estat: el safareig és presentat en termes idíl·lics —«sota l'emparrat de l'horta, en un redós triat» (Català, 2019: 33)—, però físicament es troba «al peu de la casa», és a dir, en contacte amb la llar. Seguint la perspectiva de Luce Irigaray, Grosz definia la llar com a l'entorn del desempament: no l'han construït les dones ni ha estat construït per a elles, i per això esdevé el lloc on la seva individualitat s'esborra: «the space that harms as much as it isolates women.» (Grosz, 1995: 123). En efecte, la construcció del safareig suposa, a més, la prohibició d'accés a un espai important en l'imaginari comunitari, un punt de trobada per a realitzar, en companyia, una tasca domèstica. D'aquí en neix l'expressió catalana «fer safareig»<sup>3</sup>. Però aquest espai també pot ser el de la sensualitat, com revela una escena del relat «La fi dels tres», de Víctor Català. En aquest conte, l'autora empra el tòpic del *locus amoenus* per caracteritzar l'encontre de les rentadores amb un seductor Bacus<sup>4</sup>. Malgrat que ha impedit l'accés de la Maca a aquest espai, en Mitus l'ha acabat recreant: l'emparrat de l'horta, l'aigua fresca... conformen un espai ideal per a la transgressió, tal com mostra el final de relat. En una escena plena d'ironia dramàtica, l'espòs pateix les conseqüències del seu intent de control. Consumit per una obsessió que l'ha dut a la degradació física, està confinat a la cambra matrimonial, des d'on intenta mantenir la vigilància escoltant i imaginant, malgrat el seu deliri febril: «“Ara!, ara renta la primera peça... Com s'hi entreté, com l'ensabona! Li agrada el rentar... [...] No és a dins, no: la sento... Però, ¿què fa? Si sermoneja sola, com si resés...”» (Català, 2019: 64). L'alliberament de la ceguesa es representa amb l'obertura de la finestra i l'enlluernament inicial d'en Mitus. La visió es va enfocant: veu «un» safareig —i no «el» safareig— ple de clarobscur. La Maca, amb la cara «enrojolada», ha dut la sensualitat a tocar de la casa. Està unida a una figura masculina i seductora —presentada ara no com a Bacus, sinó com a Sant Sebastià— a través de tres punts: una mirada intensa, el contacte de tots dos personatges amb la parra i «una quietud d'ànimes ja lligades, ja foses per arreu l'una de l'altra...» (Català, 2019: 64). Aleshores, en Mitus percep quelcom immaterial, que competeix amb els límits del seu poder i, en aquesta ocasió, els sobrepassa.

<sup>3</sup> L'expressió fa referència a parlar i comentar la vida dels altres: compartir xafarderies, fer comentaris o criticar.

<sup>4</sup> Hi apareixen una sèrie d'elements recurrents, com ara la feina física, la suor, l'aigua, les rialles o els llavis rojos (Català, 2019: 260-61).

Davant l'intent de "racionalitzar" un espai —establint-ne els límits—, s'hi manifesta quelcom que se n'escapa i que es presenta com a "ànima" en un sentit romàntic: expressa la comunió entre dos éssers<sup>5</sup>. En altres relats, però, el que s'oposa a la raó és la matèria. Ens situem doncs, de nou, en la dicotomia entre ment —el perfecte món de la raó— i cos —l'imperfecte món material— que ha travessat el pensament occidental. Des de les filosofies de Plató —al *Timeu*— d'Aristòtil, l'ideal d'ésser humà és amo de la matèria pròpia —el cos, la representació del qual recau en les dones (Grosz, 1995: 123)— i de l'externa —la naturalesa—. Com a ésser apol·lini, les sotmet a una raó "humana" que, a la pràctica, és masculina. El sistema d'associacions entre la fertilitat de la natura i el cos femení —entès com a receptacle— és prolífic i va des de la figura de la deessa mare fins al «chora» platonià (Grosz, 1995: 111-24).

### 3. La fecunditat negativa: el cos femení i l'hort

Des d'aquest punt de vista, l'hort pren un nou sentit com a espai simbòlic d'unió entre la llar i la naturalesa: és un retall de natura "controlada", que permet representar el domini sobre el món natural a través del conreu de la terra a una escala "casolana" —és a dir, s'hi produeix per cobrir les necessitats de la casa. Simbòlicament, aquestes es concreten en la producció d'hereus legítims, un motiu que els connecta de ple amb el contracte sexual i la concepció d'un valor "essencial" en les dones.

Però l'intent de control de la naturalesa no sempre reïx. La secreta comunió entre natura i dona és una amenaça per a l'ordre que es concreta amb imatges de passió i instint. En paral·lel a la imatge útil del cos femení —fecunda—, se n'alça una altra en què la figura de la dona encarna la sensualitat: l'expressió de la passió a través dels sentits i l'exploració dels gaudis sensorials —els plaers terrenals prohibits. Tot allò que les fa més "susceptibles" a la sensualitat, les apropa a la caiguda en la temptació, pròpia o aliena. Es tracta del vessant "negatiu" de la corporalitat, entès en termes d'inutilitat —ja sigui per la no-producció o per la producció "errònia", és a dir, il·legítima. Així, el cos esdevé regulable en termes morals i socials, tal com Mary Wollstonecraft ja havia determinat<sup>6</sup>: el poder hi recau i té efecte sobre els comportaments i els plaers (Foucault, 1979: 181-82). Aquest és, doncs, el vertader perill que justifica la contenció femenina: el desafiament a l'ordre social a través de l'estroncament o la "impuresa" d'una fertilitat que assegura la continuïtat no només de l'espècie —en termes biològics— sinó, sobretot, la de l'*status quo* —en termes socials.

Així, tant la sensualitat com la fertilitat es relacionen, de manera no excloent, amb una sèrie de tòpics que esdevenen símbols en la narrativa de Víctor Català —com ara les flors, la lluna o les percepcions «a flor de pell». L'autora se'n serveix per fer visible la destrucció dels atributs femenins "de valor" —la bellesa, la puresa, la moral— però també per

<sup>5</sup> L'autora també fa servir el terme en aquest sentit al relat «Ànimes mudes».

<sup>6</sup> A *A Vindication of the Rights of Woman: with Strictures on Political and Moral Subjects* (1792). L'estudi de Grosz aprofundeix en la perspectiva del cos com a objecte social (Grosz, 1995: 32).

representar la transgressió. Per aquest motiu, l'acostament a la naturalesa es caracteritza a través d'imatges recurrents de perill, acompanyades sovint d'un toc idíl·lic que es torna fràgil. Quan les dones confinades s'acosten als límits es produeix un càstig. Aquest s'articula amb intensitat i conseqüències diverses però amb un dramatisme omnipresent i amb un rerefons simbòlic constant.

«Sota el cel» il·lustra l'esclat de la sensualitat violenta —la descoberta de la sexualitat femenina. Tant l'inici del relat com l'escena de la transgressió ocorren a l'hort. Aquest espai està caracteritzat per les tonalitats vermelles i, sobretot, per les olors intenses, amb imatges de violència: «s'hauria dit que havia plogut sobre l'hort una gran gotellada de sang» i «una flaire intensa, picanta i violent, que s'expandia pels aires i atacava el respir de les persones, pujant-se'ls-hi al cap i contorbant-les com si fossin una beguda esperitada» (Català, 2019: 119).

Però l'espai no només és ple d'olors. El sobrevola una figura paterna que omple, amb la seva potestat, no sols la casa sinó també els seus contorns: «Ai, si el pare sabia que el deixo entrar a l'hort! Me matava, me matava, ben cert!...» (Català, 2019: 133). La figura paterna se situa com el garant de la moral, una idea que Víctor Català ja havia expressat de manera diàfana al monòleg *La infanticida*, on l'amenaça del ganivet del pare contribueix decisivament a l'embogiment de la protagonista. Ni tan sols amagant-se al racó més apartat de l'hort, i aprofitant l'absència paterna, la Cela deixa de ser visible: «sota aquell cel placèvol, que semblava mirar-se-la tota estranyat pels milions de petits ulls esparveradissos de les estrelles!» (Català, 2019: 134).

El control prové de la mateixa amenaça que al monòleg, la d'un embaràs il·legítim, que s'intueix en imatges com la del promès que intenta accedir a la casa —i a ella— «clavant les ungles a la paret» (Català, 2019: 126). El jove, un soldat a punt de partir a les *exòtiques Amèriques*, s'arrela a la llar amb un símbol molt més clar: la clavellina que li va regalar a la Cela, causant de l'olor embriagadora que impregna l'hort. La protagonista sacralitza una planta que li arribà en forma d'«un esqueixet com el dit» —reflex d'un embrió— i caracteritzada per la seva fertilitat: «una fortalesa i delit expansiu de voluptat i vida intensa.»<sup>7</sup> (Català, 2019: 119).

La Cela es troba en una situació d'embriaguesa: es deixa endur per la sensualitat. Per aquest motiu, s'erra: fa dels clavells un símbol d'honor —se'ls col·loca al pit, com una medalla— quan ho són de la vergonya. La clavellina anticipa un fill que es concebrà durant la trobada a l'hort i que ella haurà d'abandonar quan el seu promès no torni de la guerra. Així, la protagonista se situa en el pla d'una intuïció que és alterada a través dels estímuls externs. És presonera de la seva materialitat, expressada en termes de «fal·lera»: «segrestada sa voluntat i son instint alarmadís de minyona honesta per aquella gran fal·lera de l'espera, que la immobilitzava

---

<sup>7</sup> L'autora desplega un simbolisme semblant a «L'enveja», on la fertilitat d'una dona és anàloga a l'exuberància del paisatge. El símbol d'un infant és un fruit: la magrana. S'ha descrit el relat com a excepció a la visió ombrívola dels «dramas rurals», però Català també hi fa servir les mateixes imatges per presentar la infertilitat de la protagonista, abans que l'embaràs es faci evident.

com si la tingués engrillonada a la presó sense murs del món enter.» (Català, 2019: 134). Es mostra receptiva a la infatuació —«els badius del nas oberts aletejant, la Marceleta anava ubricant-se poc a poc amb aquelles flaires penetrants.» (Català, 2019: 119)— però passiva, immòbil. La força de la temptació s'expressa en termes d'encantament i d'embriaguesa<sup>8</sup>, és a dir, d'enterboliment de les facultats mentals. Aquest estat permet el triomf de la sensualitat sobre la por, la moral i la raó: «Oh, aquella fal·lera, més forta que l'esglai, que la vergonya, que el seny, quin rosec li donava» (Català, 2019: 134).

L'excitació sensorial violenta li causa un despertar sexual tintat de perill —«la terrible impressió dolça i punyenta, que li feia encara més aguda la flaire picant d'aquella gotellada vermella —que ara semblava de sang presa» (Català, 2019: 134)— i marcat per l'autodescobriment corporal —«fent-la adonar per primera volta d'ella mateixa, de la seva existència material sobre la terra...»—. La revelació, però, té quelcom d'ontològic: «la Marceleta es palpava la roba, i, presa d'esporguiments, sentia enveges de fugir, d'escapar-se, xisclar, de sa mateixa companyia inesperada...» (Català, 2019: 135). L'infant no es menciona de manera explícita al relat, però el trauma s'intueix a partir del malestar físic que li causarà a la Cela, per sempre més, l'esclat de les clavellines. Amb tot, el motiu de la malaltia no és el record de la maternitat, sinó el de la sensualitat. El que la fa “embogir” té relació amb l'amant: «l'aleshores la pobra malalta, boja de gelosia, mossega els coixins i s'esgarrapa els braços furiosament. I plora més, molt més, molt més que quan va a Girona» (Català, 2019: 137). És el record de la trobada: «veu uns ulls lluents i pregadors que la miren fixe fixe, i sent l'escalfor d'un cos serrat an ella, i un baf xardorós de pell humana barrejant-se amb la flaire intensa, ubricadora, dels clavells...» (Català, 2019: 136).

#### **4. La bogeria i les figures d'autoritat: la desfeta femenina**

Més amunt, hem analitzat com la feminitat es construeix com a símbol de matèria i de cos, reblant un sistema d'oposicions binàries que defineixen la dona a partir de l'alteritat: de manera física, allò femení s'ha relacionat amb la indefinició, la manca de límits, els instints i la passivitat —elements que han anat apareixent als relats. Per contra, allò masculí esdevé no tan sols la mesura de totes les coses, sinó l'encarnació dels “valors civils” que el situaven com a estàndard de la comunitat: així es legitima no tan sols la seva superioritat, sinó la seva posició autoritària tant a l'interior de la llar com en l'esfera pública. Analitzarem, breument, com Víctor Català construeix aquestes figures d'autoritat.

Amb el cas de la Cela, encetàvem un context d'alteració de les facultats que desemboca en l'exploració de la bogeria. La idea reforça la supremacia del costat passional en la figura femenina però, als relats de l'autora, també revela una de les poques possibilitats per a l'alliberament

---

<sup>8</sup> La idea també afecta el promès, que acudeix a la cita amb «una alenada tèbia que flairava a aiguarent.» (Català, 2019: 135): s'expressi en termes figuratius o no, la noció de l'alcoholisme com a malaltia social és ben contemporània i va tenir un impacte notable en la literatura del moment.



del rol social atorgat a les dones, quan la transgressió als límits de la casa és possible. Ho exemplifica la Pepa de «L'embruix», que s'escapa per la finestra de la cambra on el seu pare la tanca cada nit. La figura paterna pren el relleu com a autoritat a l'espòs difunt, la mort del qual va iniciar el comportament estrambòtic de la dona. El pare actua escoltant el criteri, però, de dues figures d'autoritat més: el metge la considera una boja —al·lega, significativament, un component genètic provocat per l'alcoholisme matern— i el poble, a través dels rumors de les veïnes, la creu «embruixada».

Amb tot, la perspectiva narrativa de Català es centra en una nova autoritat, creada a partir de l'exercici de la "racionalitat" i la mirada vigilant: un veí, ara en masculí, que observa la Pepa cada nit. Aleshores, reflexiona sobre la "injustícia" rere el fet que:

una dona tan jove i tan bonica, que hauria pogut fer la ventura d'un home i tenir un estol de criatures xamoses, s'hagués de consumir ara en aquella malaltia estranya que li rosegava el cervell, deixant-li, com per befa, el cos intacte i amb tot l'encís de la sanitat! (Català, 2018: 229).

La insistència sobre el contracte sexual és clara: el drama rau, de nou, en la inutilitat. En el seu context de viudetat, el seu cos només pot ser sensual, és a dir, pertànyer a l'esfera de la temptació: per això, l'alliberament de la noia quan salta al terradet —de nou, un espai exterior al límit de la llar— arrossega el veí curiós a la temptació. A l'interior de la llar, emmarcada per la finestra, se li apareixia com a una Magdalena orant—pecadora redimida—, pietosa, intangible i idíl·lica però venerable i "domèstica". En canvi, «desabrigada de les parets de sa cambra i tota nua al ras de la serena» i «tota argentada de clar de lluna i lliure del marc de la finestra» (Català, 2018: 243) adquireix moviment. Esdevé, primer, personificació artística de la temptació —«Venus de Canova»— i, tot seguit, la seva encarnació —«en la immensitat propícia de la nit, erecta i ardent com perpètua temptació irresistible, la dona de carn i ossos (Català, 2018: 243). La visió ha estat l'esquer: la segona utilitat del cos femení torna a presentar-se amb imatges de violència. Embruixat, el veí es precipita «desencaixada la faç i esbirrat l'esguard» i inicia un encontre sexual agressiu —«li mossegà amb fúria la gorja»—, durant el qual ella comparteix el comportament marcadament passiu de la Ceta —«aclucà la fulla de rosa dels parpres i defallí, somrient...» (Català, 2018: 243)—, que contrasta amb la resta d'imatges del seu comportament estrambòtic.

Es tracta d'un patró que l'autora havia presentat ja a «Ombres», a través del cas de la Maleneta: el relat comença amb la seva «dansa folla» enmig de la naturalesa, on la veu el narrador. La dona apareix acompanyada d'una vaca, un animal que, en l'univers de Víctor Català, sovint s'empra per caracteritzar la degradació del cos femení com a conseqüència de la maternitat<sup>9</sup>. Ella també ha transgredit: ha abandonat la

---

<sup>9</sup> N'és exemple la pubilla Xuriguera del relat «Ànimes mudes», caracteritzada com a «eternalment grossa d'una grossesa despietada de bèstia de cria, de vaca a lloguer.» (Català, 2019: 287).

llar matrimonial i, per extensió, també el seu fill. Sense trobar el consol que cercava a casa dels seus familiars i sentenciada pel metge com a boja, la Maleneta s'escaparà de manera recurrent a la naturalesa, l'únic espai on pot expressar el seu moviment.

L'ensorrament de la raó és condició indispensable per a l'alliberament femení, però és també mostra d'una violència que s'apropa a l'anihilació. Tal com anunciava George Bataille a *La littérature et le mal*: «el desencadenamiento es siempre la ruina de un ser que se ha dado a sí mismo los límites de las conveniencias» (Bataille, 2010: 171-72). Des d'aquests límits, fins i tot el cos femení es descompon quan col·lideix amb el desordre sexual associat a aquest estat. Per això, pren tot el sentit que la Pepa aparegui sempre nua però també que sigui visible de manera parcial a ulls del veí —que pot anar veient fragments del seu cos per la finestra i imaginar—. Aquests elements, així com la deixadesa o els moviments quasi espasmòdics, ratifiquen la ruina d'un ésser que se situa lluny del centre, a la perifèria, i que es caracteritza amb tòpics d'irracionalitat: és l'espai de l'anormalitat, poblat pels bojós i les dones<sup>10</sup> i, per partida doble, per les dones boges. Cal tenir en compte, com assenyala Grosz, que la materialitat femenina és presentada de manera recurrent en termes de misteri, sobretot en relació amb el cos «maternal»:

body made to carry the burden of what it is that men cannot explain, cannot articulate or know, that unnamable recalcitrance that men continue to represent as an abyss, as unfathomable, lacking, enigmatic, veiled, seductive, voracious, dangerous, disruptive, but without name or place (Grosz, 1995: 124).

En paral·lel a una imatge enigmàtica, l'oposició home-dona —o ésser racional i irracional— es revela, també, en uns altres termes, que afecten directament la narració. L'alliberament femení es produeix en termes de silenci, tant a nivell de contingut —la Maleneta mai no verbalitzarà el motiu de la seva fugida— com en el punt de vista narratiu —el lector no sent mai la veu de la Pepa. El silenci de la dona és una constant en l'obra de Català, en relació amb les situacions de violència i, en especial, a les violacions (Bartrina, 2002: 102). Per contra, l'home pensa, diu i és: la paraula, el Logos, justifica l'autoritat.

La possibilitat de formular un discurs té un impacte en el text —una qüestió que ja hem esmentat en l'anàlisi d'alguns relats. Amb tot, quan reflexionem sobre el sentit d'autoritat aplicat a la narrativa, convé tenir presents les mirades i les aportacions d'autor i narrador. En algunes ocasions, Víctor Català fa coincidir aquestes dues figures d'una manera més o menys explícita —la gradació va des dels relats en què un narrador extern condueix el relat i hi fa interjeccions fins als pròlegs de l'autora adreçats «al llegidor». En d'altres, opta per un narrador-personatge, que apareix en primera persona i que s'introdueix a l'esfera privada dels personatges amb el seu relat, intercalant-hi reflexions de caire moral.

---

<sup>10</sup> Sobre la constitució de la categoria d'«anormalitat» i el seu vincle amb el panopticisme consulteu Foucault (1979: 189-205).

Mikhail Bakhtin va definir una justificació concreta per què les figures d'autoritat entrin en l'espai privat des de la seva posició pública, que concorda amb la temàtica que ens ocupa. Ho legitima l'aparició del crim i de la violència, dues constants als relats de Català:

Events acquire a public significance as such [liable to public reckoning on the open square] only when they become crimes. The criminal act is a moment of private life that becomes, as it were, involuntarily public (Bakhtin, 1981: 122).

La criminalització dels comportaments —en un sentit no legal (Foucault, 1979: 187-88), sinó moral— fa trontollar l'operativitat de les esferes i potencia la seva permeabilitat. A això se li ha de sumar la *inventio* de l'autora i la selecció d'unes temàtiques crues i fulletonesques però “versemblants”, pròpies de la crònica negra dels diaris (Castellanos, 2005: 25-6).

## **5. La violència feréstega: la descoberta de la bèstia**

La violència impregna tot l'ésser femení: s'extingeix la seva veu, la seva ment i el seu cos. La culminació del seu procés de desfeta es concreta en el més atroç dels crims: acabar amb l'existència d'un altre ésser. Al relat «Contraclaror», Víctor Català torna a identificar el símbol de la flor amb l'esfera femenina, en particular amb el seu rol de cuidadora, a través de la cura que la Guideta té de les flors de l'hort. Si el nodriment i la criança eren valors essencials femenins, aquest relat els presenta en relació amb un error que es caracteritza, de nou, en termes de «fal·lera». S'entén aquí com a culte a l'inútil, des d'una perspectiva masculina que filtra el relat: la de la figura paterna. El pare de la jove és un jornalier que el narrador irònicament degrada a la condició de col —símbol clar de la vessant productiva de l'hort. Des del seu arrelament a la terra, el pare condemna l'esfera de la bellesa i la delicadesa —«ben mirat, la flor és la cosa més inútila de la terra...» (Català, 2019: 145). El conflicte paternofilial, però, tan sols agreuja el drama: a l'hort, la Guideta pateix una violació que callarà i que la durà a la mort pel contagi d'una malaltia. La figura d'autoritat amenaça amb fer servir la violència —vol destrossar l'hort i les flors— però no serà ell, sinó el seu contrari, qui ho faci realitat: el violador de la Guideta és un paraigüer francès, l'estranger, pràcticament un «rodamón» —de nou, una figura aliena a la societat. La proximitat entre la frontera de França i l'Alt Empordà fa de la zona un espai permeable, obert als perills i a l'alteritat. De fet, el relat del jornalier s'inicia amb l'arribada d'un segon paraigüer francès, una figura poca nítida i accidental, que serveix per introduir la noció del retorn del perill, del seu caràcter cíclic —hi aprofundirem en el següent relat. El relat amaga la confessió d'un altre crim: l'assassinat del paraigüer a mans del pare, que enterrà el seu cos a l'hort. Durant quaranta anys, ha adobat la seva terra, plena d'ufanoses cols, amb el cadàver de l'assassí.

La jove no va transgredir “moralment”, però el desafiament a l'autoritat paterna a través de la persistència per anar a l'hort —el «desfici», la «fal·lera»— la situà en el lloc de perill. L'atac va tenir lloc aprofitant la solitud de l'indret: «[...] ni una ànima pels fores... la criatura sola a l'hort...

el jueu de l'infern més forcegut que un bastaix de riba..."» (Català, 2019: 148), tal com verbalitza la veu d'autoritat del pare, que arriba a narrar, fins i tot, l'experiència traumàtica. A «Contraclaror», la metàfora de la flor es tanca quan aquesta queda estroncada: la Guideta ja mai no podrà casarse, ni tenir fills. Restarà, per sempre, inútil —com ho era la Forra a «L'enveja» o la «boja» a «L'embruix». Constatem, doncs, que la degradació femenina, sigui física o mental, s'entén d'una manera recurrent en aquests termes.

Una nova anihilació femenina té lloc a «Parricidi», on el perill s'introdueix a la llar a causa de la responsabilitat femenina. La connexió entre l'interior i l'exterior s'articula a través de la finestra que la Lena obre. El gest reproduceix la seva transgressió matrimonial: és per on entra i surt el seu amant, que també serà el seu assassí. Durant la nit, l'hort es presenta com un espai d'ombres, que adquireixen un caràcter fantasmagòric en absència de la lluna: «tot l'hort era un tou d'ombra en la que bellugaven altres ombres més espesses que semblaven fantasmes» (Català, 2019: 354). La foscor i el temor revelen quelcom de primitiu i atàvic: de fet, l'antropòleg social James George Frazer considerà l'ombra com un símbol vinculat a la primitivitat, una idea que el psiquiatre Carl Gustav Jung ratificà, tractant-la com a la personificació de la part instintiva de l'individu (Cirlot, 2011: 424). Des de l'exterior es filtra dins la cambra una «fresca manyaga» que acarona la dona i li provoca esgarriances. Som, doncs, en el pla de la intuïció: el moviment de l'aire anticipa l'atac, que començarà amb carícies i acabarà amb l'asfíxia i l'apunyalament de la Lena. L'autora fa evident el caràcter dicotòmic de la naturalesa: l'endemà al matí, mostra una cara idíl·lica que contrasta amb l'horror humà:

A terra hi havia un bassal de sang que s'havia escampat a tota la cambra, escorrent-se en reguerons per la pendent i els junts de les rajoles. [...] i en la parra de l'hort, que pujava arrimada a la finestra, les cadeneres refileaven alegrement (Català, 2019: 361).

Mentre tot això ocorre el fill de la Lena pinta les rajoles amb la sang de la seva mare, aliè a la desgràcia: una vegada més, la derrota femenina es fa extensible al paper maternal.

Però la imatge de contrast amb la natura introdueix una idea interessant que ja havíem apuntat: connecta amb la convivència, en un entorn rural, amb una naturalesa dual. Així, la tragèdia no depèn només del grau de responsabilitat moral de qui comet l'acte transgressor, sinó que s'emmarca, també, en una natura amoral, on batega el mal i la violència. A «Parricidi», aquesta s'intueix a través de l'aparició de l'assassí, que sorgeix d'entre les mates—«A baix a l'hort se produí una petita remor de mates remogudes, i poc després dos puntets verdosos relluïren en la fosca, darrera el badall de la finestra» (Català, 2019: 354-55). L'autora repeteix la mateixa imatge a «La pua de rampí» i també a *Solitud*, la seva novel·la més coneguda, quan l'Ànima mira lascivament la Mila i es pot intuir la violació que tindrà lloc. A més, en totes dues ocasions —al conte i a la novel·la— l'atacant és convertit en la «fera»: encarna el contrari de l'Home racional. Així, s'estableix un vincle entre alguns personatges malignes amb l'entorn

natural que sovint deriva, narrativament, en una animalització, però també en l'adveniment d'imatges d'una naturalesa perillosa i agressiva que es fa visible, sobretot, amb la personificació dels seus elements.

A «La pua de rampí», la protagonista descobreix aquest mal a través del contrast entre la benvolença del paisatge de la plana i el terror que representa el bosc, la naturalesa més salvatge. El conte es construeix sobre el motiu del viatge d'anada i tornada, relacionat amb tasques domèstiques —la protagonista encarna els valors positius d'una jove treballadora, que va a ajudar la tia. Durant el primer trajecte, els colors, els sons i la llum acompanyen la seva innocència. Amb tot, la noia és conscient dels perills i escull transitar pel camí, per no haver «de pensar en els sots i desllivells que fan empassegar, ni en les urpes d'arç o romaguera que s'arrapen a les faldilles, amb la tenacitat de captaires porfidiosos, pels corriols silvestres.» (Català, 2018: 167). Una branca d'esbarzer personificada presenta l'agressor: serà un captaire, en Roget.

Així, el bosc esdevé l'espai dels desplaçats, d'aquells que no tenen lloc en la societat i que, precisament per aquest motiu, són un perill. Aquesta figura ha cristal·litzat en el folklore, forma de difusió dels coneixements comunitaris: Carme Oriol i Mònica López van resseguir la presència del tema rondallístic rere el conte, popularitzat a través de la Caputxeta Vermella. El perill apareixia com a «loupgarou» en les versions orals, una espècie d'home-llop o d'home del sac, però en les versions escrites de Perrault i Grimm es convertí en un llop (Oriol, López, 2002: 406-7). La imatge concorda amb la del captaire animalitzat i allunyat de la societat que Català presenta en la figura del Roget: «i amb el Roget no es perdia gaire res de bo, i, de més a més, la família no volgué prendre part en causa, el jutge s'arronsà d'espatlles i digué que enterressin el mort...» (Català, 2018: 177)

Aquesta imatgeria s'oposa a la plana —l'espai de la societat— que envolta la carretera, descrita «com un pessebre» i poblada de masies, pagesos i prats (Català, 2018: 167). La protagonista en té una visió clara, que li proporciona seguretat. En canvi, durant la tornada, l'espai es transforma, i reapareixen uns fantasmes que són una constant en l'autora per a definir aquest tipus d'entorns: «Les cendres foren espargides per un ventall invisible; una enganyadora diafanitat, semi-impenetrable, uniformà la disparitat dels termes, afinà les masses, traient-los cos, féu imprecisos i fantasmagòrics els contorns...» (Català, 2018: 174). D'una manera ben explícita, la societat desapareix: ho revela el símbol de la llumeta que s'apaga lluny, en una finestra. En el seu estudi sobre la poètica dels espais, Gaston Bachelard analitzava aquest símbol en termes de protecció i vigilància, equiparant-lo amb l'ull d'una casa (Bachelard, 2014: 54). Quan la claror s'extingeix, la societat abandona la noia. S'apaga també la llum del cel, amb la desaparició de «l'hòstia blanca de la lluna» just «en el punt mateix que la pubilla penetrava bosc endins.» (Català, 2018: 174). Així, una nova pèrdua d'aquest astre reflector<sup>11</sup> presenta un simbolisme còsmic en

---

<sup>11</sup> La lluna ha estat una imatge recurrent en els relats de Víctor Català: tradicionalment, s'ha relacionat amb la feminitat a través d'idees de passivitat i volatilitat o de la imatge de

negatiu: malgrat que el cel es caracteritza amb una forta presència de simbologia religiosa, aquesta no protegirà completament la protagonista. Una brisa «a flor de pell» anticipa novament el pla de la sensualitat, que es reafirma amb l'olfacte: si al relat de la Marceleta les olors adquirien un to violent, en aquesta ocasió Víctor Català les converteix en pudors repulsives, putrefactes —«de carronya consumida» o «la bafarada agra de vi negre, de tabac recremat, d'immundícia...» (Català, 2018: 174). La «ferumeta» li revela l'animal a la protagonista, que no pot veure-hi ni parlar, presa de la por. Però la pudor li desvetlla una doble memòria: la col·lectiva —a través de la «pobra criadeta que jurava i rejurava que era innocent [...] que li havia eixit de trasantó / un desconegut...» (Català, 2018: 174)— i la personal—el secret de la seva mare: «la mort, tan jove, tan jove!, de la mare, colpida d'una malura misteriosa i inexplicable per a tothom del mas, però revelada secretament, abans de finir, a la tia de Suriola...» (Català, 2018: 174-5). Aquesta memòria compartida possibilita el «besllum de raó» que té després d'aconseguir deslliurar-se de l'atacant, clavant-li la pua de rampí que dona títol al relat. La saviesa comuna —preeminentment femenina, com a centre de les experiències que s'hi transmeten però també com a les seves relatores— possibilita que aparegui la raó, un terme sobretot vinculat a l'univers masculí, per bé que aquesta estigui guiada per l'instint "femení" —«L'instint la guia, com el simonet a l'orb...» (Català, 2018: 175).

A través de la violació de la mare, l'alteritat s'uneix a la idea de brutícia, pel contagi d'una malaltia mortal que se suma a l'agressió de l'atac sexual, com a «Contraclaror». Català fa servir l'experiència materna, però, per introduir al relat dos trets fonamentals de la violència. El primer és el seu caràcter cíclic, que sentència el narrador: «Quan ens lliguen a la vida, ens lliguen al nostre fat, que és com dir a un ordre de fatalitats determinades.». La protagonista tindrà unes filles «fresques i boniques com poncelles» que hauran de fer el seu mateix camí: ella, ara en el rol de mare, «no respira fins que se les torna a veure al costat...» (Català, 2018: 178), és a dir, fins que les veu retornar del bosc i són ja a la masia, l'espai familiar —representat per la proximitat del seu cos maternal.

El segon tret, fonamental per a l'argumentació d'aquest article, és el seu estret vincle amb els espais, que converteix l'aparició de la violència en inevitable. La identitat de la jove —«és la pubilla de la Rambla»— es fonamenta en el passat de la família —«duu tres-cents anys de nissaga arrelada a aquella gleva»— i en el futur que la terra els assegura —«el mas és la nineta dels ulls de tots, i el pervindre dels d'ara i els vinents»—. I, en aquest context: «Fins el bosc sembla sagrat i per res del món en tallarien ni una alzina.». La sacralització s'inscriu, doncs, en un món rural on es comprèn i s'accepta, com a natural, un univers on la violència batega sense aturador: «Probablement un dia o altre passaran les filles per l'esglai que passà la mare, que passà l'àvia, que passà la besàvia, tal volta... Mes, ¿qui podria evitar-ho? El fat és inexorable.» (Català, 2018: 178).

---

la matriu. Pel seu caràcter reflector, simbolitza també el costat obscur de la natura, la nit i l'inconscient, així com allò ocult (Cirlot, 2011: 291).

## 6. Reflexions finals

L'objectiu d'aquest article no era especular sobre la voluntat feminista de Víctor Català en presentar els casos de les dones que poblen els seus relats. Esperem que això acrediti l'ús d'un cas d'anàlisi tan concret, situat en un espai i un moment específics —l'Alt Empordà (Catalunya) rural a inicis del segle XX—: es pretenia fer servir els contes com una representació de les violències entre individus que impregnen els espais. S'ha analitzat com elements naturals vinculats positivament a les dones adquireixen un caràcter negatiu a mans de l'autora.

La noció de perill incrementa com més salvatges són els espais: des del safareig al costat de la casa on es presentava una inversió de tòpics idíl·lics, les olors de l'hort que esdevenen ferums al bosc o la brutícia dels "altres" que els fa portadors de malalties contagioses tant pels camins com a l'interior d'un espai silvestre. Tots aquest elements no sols ataquen les dones: es contraposen a una figura paterna que encara l'autoritat. Els personatges que la representen —a l'interior i a l'exterior de la llar— presenten unes característiques compartides que es revelen a un nivell textual de maneres similars. S'oposen, a més, no sols al que volen controlar —les dones i la naturalesa—, sinó també als perills de la societat encarnats: l'alcoholisme i la passió immoral (en el cas del jove soldat), la infidelitat (el de l'amant gelós) o la perversitat (el captaire bestialitzat). La duresa dels perills augmenta i reafirma la necessitat de protecció que simbolitza, en l'imaginari col·lectiu, la llar. Això explica, entre d'altres, la por constant a la violació, entesa no sols en termes físics sinó sobretot com un exercici de poder "negatiu" —no atribuïble a les figures d'autoritat "positives"— que perverteix la utilitat del cos femení.

Però s'ha constatat la permeabilitat de les esferes, perquè davant l'amenaça constant han aparegut també mostres de contestació: la descoberta del cos de la Cela, la comunió entre la Maca i el seu estimat o l'assassinat del quasi violador i l'acceptació del fat de la protagonista de "La pua de rampí". En definitiva, s'ha analitzat la construcció d'un entorn altament simbòlic precisament per la seva condició rural: impregnat de conflicte, revela una violència repressiva contra les dones com a símbol de la perpetuïtat del sistema però també s'hi descobreix un univers tràgic representat en la naturalesa. Català no resol la tensió: la mostra en clau simbòlica. Aquesta perspectiva permet diverses lectures i, sobretot, reflexions sobre el poder inscrit ja no tan sols en la ment dels personatges sinó, especialment, en la dels lectors.

## 7. Referències bibliogràfiques

- BACHELARD, Gaston. *The Poetics of Space*. Londres: Penguin Classics, 2014.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhaïlovich. *The Dialogic Imagination. Four Essays by Mikhail Mikhaïlovich Bakhtin*. Editat per Michael Holquist. Traduït per caryl Emerson i Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981.
- BARTRINA, Francesca. «La violència contra les dones a l'obra de Víctor Català i d'Aurora Bertrana.». A *Lectora: revista de dones i textualitat* n.º 8 (2002): 99-105. Recuperat de: <https://www.raco.cat/index.php/Lectora/article/view/205457/281507>

- BATAILLE, Georges. *La literatura y el mal*. Traduït per Lourdes Ortiz. Barcelona: Nortedur, 2010.
- CASACUBERTA, Margarida. «La construcció literària del paisatge i la mi(s)tificació de la realitat: literatura, memòria i identitat.» A *La construcció literària del territori: Costa Brava i Empordà*. Editat per Mariàngela Vilallonga, Margarida Casacuberta i Anna Perera, 75-103. Girona: Institut de Llengua i Cultura Catalanes, 2018.
- CASTELLANOS, Jordi. «Víctor Català i el seu temps.» A *Escriptores. De Víctor Català als nostres dies*, de Fundació Lluís Carulla, 21-29. Barcelona: Fundació Lluís Carulla, 2005.
- CATALÀ, Víctor. *Tots els contes 2. Contrallums/La Mare Balena*. Editat per Blanca Llum Vidal i Agnès Prats. Barcelona: Club Editor, 2018.
- CATALÀ, Víctor. *Tots els contes 3. Caires Vius | Ombrívols | Drames rurals*. Editat per Blanca Llum Vidal i Agnès Prats. Barcelona: Club Editor, 2019.
- CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Siruela, 2011.
- EAGLETON, Terry. *Sobre el mal*. Traduït per Albino Santos Mosquera. Barcelona: Península, 2010.
- FOUCAULT, Michel. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Traduït per Aurelio Garzón del Camino. Madrid: Siglo Veintiuno de España Editores, 1979.
- GROSZ, Elisabeth. *Space, Time and Perversion: Essays on the Politics of Bodies*. New York / London: Routledge, 1995.
- JULIÀ, Lluïsa. «Les imatges de la dona en la narrativa de Víctor Català (1902-1907).» A *Actes de les primeres jornades d'estudi sobre la vida i l'obra de Caterina Albert i Paradís "Víctor Català"*. *L'Escala*, 9-11 d'abril del 1992. Editat per Enric Prat i Pep Vila, 247-274. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1993.
- ORIOI, Carme, i Carme López. «Caterina Albert, Víctor Català: els referents del folklore, el plaer per la literatura.» A *II Jornades d'estudi. "Vida i obra de Caterina Albert i Paradís (Víctor Català), 1869-1966"*. *L'Escala*, 20, 21 i 22 de setembre de 2001. Editat per Enric Prat i Pep Vila, 387-414. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2002.
- PATEMAN, Carole. *The Sexual Contract*. Cambridge: Polity in association with Blackwell, 1988.
- PEYROU, Florencia. «A vueltas con las dos esferas. Una revisión historiográfica.» *Historia y Política* n°42 (juliol-desembre 2019): 359-385. <https://doi.org/10.18042/hp.42.13>.
- SAFRANSKI, Rüdiger. *El mal o el drama de la libertad*. Traduït per Raúl Gabós. Barcelona: Tusquets, 2000.
- STAROBINSKI, Jean. *Remedio en el mal*. Traduït per José Luis Arantegui. Madrid: Editorial Antonio Machado, 2005.
- WESTPHAL, Bertrand. *Geocriticism. Real and Fictional Spaces*. Traduït per Robert T. Tally. New York: Palgrave Macmillan, 2011.