

La representació de la dona en la novel·la francesa del segle XIX

ELENA REAL RAMOS
Universitat de València

El segle XIX és, a França, el gran moment de la novel·la realista. El novel·lista - Stendhal, Balzac, George Sand, Flaubert, Maupassant, Zola i tants altres- té la pretensió no sols de contar aventures més o menys apassionants, sinó que vol ser, com deia Balzac, historiador de l'època en la qual viu, cronista exacte i rigorós que, basant-se en fets fefaents comprovats amb rigorosa minuciositat, intenta plasmar la realitat de la manera més exacta possible. Per tant, aquest tipus de novel·la no sols interessa el crític literari com a obra d'art, sinó que es converteix en un magnífic camp d'exploració i d'investigació per a l'historiador i per al sociòleg, aportant-los dades del màxim valor sobre la vida quotidiana d'un segle fonamental en la història contemporània, donat que és aleshores quan s'aixequen principis i concepcions encara vigents i àdhuc profundament arrelats en la societat actual.

No cal quasibé recordar que, a França, el segle XIX és el gran segle de la burgesia, que es converteix indiscutiblement en la classe dominant, en imposar a tota la societat l'ideari burgés, basant-se en el treball, en els diners i -socialment- en un nucli essencial i intocable sobre el qual s'estructura tota la maquinària social: la família. Serà ací on es situarà la dona, esposa i mare, element constitutiu fonamental d'aquesta cèl·lula social primordial. Una dona circumscrita únicament i exclusiva a l'espai domèstic -a la família- i limitada a una única tasca: ser reproductora de l'espècie. Fins i tot la seua complexió anatòmica és prova irrefutable de la funció biològica a la qual és destinada, segons afirmen nombrosos tractats mèdics de l'època, com el del Dr. Auber, el qual afirma en *Higiene de les dones nervioses* que

el destí de les dones és portar infants al món: l'organisme de les dones, la seua naturalesa i inclús la seua bellesa, tot conspira a aquesta finalitat essencial: per això en elles la unió sexual és realment la condició essencial i fonamental, mentre que en l'home només és secundària, com ho demostra perfectament la disposició anatòmica dels òrgans. En efecte, en les dones són situats profundament, en l'interior del cos, i a més són units íntimament a l'organisme, mentre que en l'home, al contrari, són situats en l'exterior i, per dir-ho d'alguna manera, sobreafegits (Perrot, 1984: 162).

Així mateix, en el camp del pensament, filòsofs tan significatius i diferents com Fichte, Kant o Hegel coincideixen tots en aquest postulat que redueix la dona a la funció reproductora, postulat (Fraisse-Perrot, 1984: 59 i ss.) amb el qual concorda igualment el discurs jurídic, que, des del Codi Civil de Napoleó, fa d'ella una menor d'edat -exactament igual que un infant- en considerar únicament l'home com a pare totpoderós. És incapacitada per participar en la vida pública (no tindrà dret de vot fins a 1944), i és sotmesa a la supremacia del marit en tots els terrenys: és exclusivament ell qui administra els béns de l'esposa, és el *pater familias*, propietari absolut dels fills, i té el deure de dirigir la conducta de la dona, sent «jutge sobirà i absolut de l'honor de la família» (Fraisse-Perrot, 1984: 110).

Aquesta situació d'inferioritat de la dona en tots els terrenys es justifica habitualment per la seua suposada fragilitat. Per al segle XIX, la dona és una eterna malalta. Totes les etapes de la vida de la dona -pubertat, menstruacions, embarassos, parts i menopàusia- són interpretades com crisis periòdiques que posen en perill la seua vida i que trenquen constantment el seu equilibri nerviós.

Serà sobretot en l'obra de Jules Michelet on aquestes idees sobre la dona trobaran un desenvolupament màxim i una extraordinària difusió en els mitjans socials. A partir d'un problema personal concret -les dificultats per poder «consumar» el seu matrimoni amb la jove i fràgil Athénaïs Mialaret-, Michelet deixa de banda els seus treballs d'historiador i, recolzant-se en ciències com l'anatomia, l'ovologia (amb els treballs de Négrier i sobretot de Pouchet) i la sociologia, elabora una teoria sobre la dona que exposa en dos cèlebres obres, *L'Amour* (1858) i *La femme* (1859), obres que seran la gran referència social del segle, i les teories de les quals no fan altra cosa que reforçar la representació de la dona que es troba en tots els discursos de l'època.

El punt de partida fonamental de Michelet és que la dona és exclusivament un ser productiu. La biologia, i més concretament l'ovologia, fixa i defineix la naturalesa de la dona, creada per reproduir la vida (Michelet, 1959-76: 30):

La dona és la matriu [...] en les dones, sens dubte, la seua principal dels seus afectes, dels seus capritxos, de les seues passions, està en el ventre i no en altra part, vull dir en la matriu, en les entranyes. L'amor i la pietat, el plaer i el sofriment, el temor i el desig hi tenen la seua seua principal, en l'arrel de la vida.

El destí de la dona és ser mare («la finalitat de la dona en aquest món és l'amor, la maternitat» (Michelet, 1981: 116), i aquesta necessitat biològica de maternitat és concebuda per Michelet com quelcom anterior fins i tot a la pubertat: «Ja des del bressol la dona és mare, és ansiosa de maternitat. Per a ella, qualsevol cosa de la naturalesa, viva i inclús inert, es transforma per a ella en un infant» (Michelet, 1981: 122). I per tal de corroborar les seues afirmacions, l'autor posa l'exemple dels jocs de les nenes, i especialment la seua passió per les nines, que demostren aquest desig innat i consubstancial de maternitat (Michelet, 1981: 11-15).

Però aquest elevat destí que la natura ha imposat a la dona és, al mateix temps, causa de la seua feblesa. «Humiliada per la natura», sotmesa al dolor mensual de la menstruació, a un constant afebliment físic i nerviós, la dona és una malalta permanent, que necessita ser curada, protegida i mimada. Tot recolzant-se en la seua experiència personal i en els recents descobriments científics, Michelet afirma en *L'Amour* (sense data: 56-57):

La setmana que precedeix a la de la crisi ja sent trastorns. I durant els vuit o deu dies que segueixen a aqueixa setmana dolorosa, sent una llangor, una debilitat que abans no se sabia definir. Però ara ja se sap. És la cicatrizació d'una ferida interior, que en el fons produeix tot aquest drama. De manera que, en realitat, quinze o vint dies dels vint-i-vuit (i podria dir-se quasi sempre) la dona no és tan sols una malalta, sinó un ser ferit.

Aquest mite de la debilitat, de la fragilitat física i psíquica de la dona, que ja existia a l'època, però que confirma i difon Michelet, porta directament a dues conseqüències.

La primera és que cal curar i protegir aquest ser malalt per naturalesa, però de qui

depén no obstant la perpetuació de l'espècie. Arribem per tant a la rotunda afirmació de Michelet (1981: 84): «la dona no pot viure sense l'home». Però matisem. De cap de les maneres defensa Michelet que la dona necessite l'home en l'aspecte sexual, sinó que allò que pretén defensar és que, per la seua debilitat, la dona necessita una llar, un home que la protegezca i que cure d'ella, que vetle per la seua salut i que controle la correcta perpetuació de l'espècie. En *L'Amour*, i molt especialment en *La Femme*, el propòsit de Michelet és fer acceptar universalment el matrimoni com destí de la dona, circumscriure-la a la família, destinant-la únicament a l'espai domèstic, sotmesa a l'ascendent tendre però al mateix temps autoritari del marit, «obeint-lo, i gaudint d'aquesta obediència que, quan hom estima, és voluptuositat» (Michelet, 1981: 204).

Perquè per a Michelet, si la dona és «matriu», l'home, ans al contrari, és «el cervell». La creació intel·lectual, el treball, el pensament, l'art o l'acció, són aspectes per als quals no és dotada la dona. En comparar les característiques segons ell «naturals» de l'home i de la dona (sense considerar factors socio-històrics), el nostre autor arriba a les següents conclusions (1981: 264):

Difícilment pot accedir a la política perquè cal un esperit generador i molt baronívol. Però té sentit de l'ordre i administra amb molta netedat [...] Fins ara ha estat incapaç de realitzar grans creacions artístiques. Qualsevol obra important en la civilització és fruit del geni de l'home [...] ella ha de respectar l'home, que tot ho crea per a ella, perquè no té ni tan sols un aliment, ni una alegria, ni una riquesa que no li vinga d'ell [...] Ell ha d'adorar, de respectar la dona que ha fet l'home, que fa el plaer de l'home.

En una paraula: l'home és un creador, «un treballador, un productor, i la dona és una harmonia» (Michelet, 1981: 263). I aquesta mateixa idea es troba al llarg de tota la producció literària del segle. Per a Balzac, per exemple,

l'home té la força i l'exercici del seu poder; ell actua, hi va, se n'ocupa, pensa, abraça l'esdevenidor i hi troba consol [...] però la dona roman a la llar [...] sentir, estimar, patir, sacrificar-se pels seus serà sempre el text de la vida de les dones.

Això diu el novel·lista en *Eugénie Grandet* (1964: 129).

Resta així configurada la imatge que la societat burgesa del segle XIX es farà de la dona, percebuda exclusivament com adorable esposa i mare. Serà d'ací precisament, de la seua reducció a la funció procreadora, i de la seua circumscripció a l'espai familiar en el qual l'home representa el Dret i la productivitat, i ella l'obediència i la fertilitat, d'on naixeran les representacions o millor els cànons estètics que imperaran al llarg del segle.

En primer lloc el canon de la bellesa física. El cos de la dona, nascuda per procrear, és creat d'acord amb allò per a la qual cosa la natura la destina: la maternitat. Es posaran aleshores de moda com a ideal de bellesa femenina els cossos rodanxons, amb malucs amples, cintura marcada i pits carnosos, mostres de que la dona està plenament capacitada per desenvolupar la funció primordial que li és assignada: la de tenir fills. L'atractiu de la dona desitjable «és inconcebible sense rodoneses», afirma Balzac en la seua *Théorie de la démarche*, i el doctor Adolphe Bertillon -per citar només alguns exemples- afirma que «una de les belleses femenines que més commou els nostres sentits és l'ampli desenvolupament dels malucs i dels pits» (Perrot, 1984: 170). Tota la literatura del segle

s'extasia amb els encanteris d'un cos femení alhora adipós i àgil, sinuós, constituït tot ell per corbes seductores i ondulacions: pell blanca i transparent, coll flexible, pits opulents, malucs amples, cintura esvelta i fina, braços rodons i carnosos, mans petites i rodanxones però amb dits fins i delicats, cames sòlides, però peus petits i estrets, són parts fonamentals de la bellesa de la dona d'aquesta època. En *La cousine Bette* de Balzac (1963: 183), la seductora Valérie llueix

un pit blanc comprimit per un guipur [...] belles i a l'ensems esveltes carns [...] braços bonics i rodanxons [...] [tota ella] semblava una d'aqueixes apetitoses fruites coquetament col·locades en un fruiter i que produeixen formigues a l'acer del ganivet.

La senyora d'Aiglemont, en *La femme de trente ans* de Balzac (1963: 182-183), té

una pell d'una finor prodigiosa [...] el coll potser una mica llarg, però aquest tipus de coll és el més elegant [...] el cosset, per bé que fóra molt discret, no podia amagar l'elegància de la seua cintura.

Quan Frédéric Moreau, en *L'éducation sentimentale* de Flaubert (1969: 41), coneix la senyora Arnoux, la primera cosa que atreu la seua atenció és la «seductora esveltesa de la seua cintura i aqueixos dits tan fins que semblava que la llum pasara a través». La bella senyora Forestier de la novel·la *Bel-Ami* de Maupassant (1988: 24) se li apareix al protagonista «vestida amb un vestit de catxemira blau clar que feia ressaltar meravellosament la seua cintura esvelta i els seus pits abundosos». Rodoneses, corbes i sinuositats constitueixen d'aquesta manera el canon de la bellesa femenina al segle XIX, dona formosa i «farcideta» el cos de la qual concorda amb la seua funció natural. (Canon de bellesa que, si bé desapareixerà amb el segle en ser substituït per un tipus de dona relativament «filiforme», subsisteix encara actualment, no tan sols en molts àmbits populars, sinó també en els fantasmes hollywoodencs de vedettes rodanxones).

És clar que no totes les dones poden acomplir aquests requisits de rodanxones sinuositats que la societat els imposa. Què fer si no es tenen els pits opulents i els malucs amples que exigeix l'estètica del moment? Com sempre, la moda ajuda la dona per tal d'esmenar -amb major o menor èxit- les deficiències d'un físic que no està d'acord amb els cànons, o per tal de ressaltar encara més les qualitats dels qui aconsegueixen la norma. Des del punt de vista de la moda, el segle XIX és un dels més durs per a la dona: és el segle del cosset que estrangula amb major o menor força la cintura de la població femenina, alhora que alça i posa de relleu els pits. I a aquest cosset s'ajusta el mirinyac, que dona amplària als malucs, i sobre el qual se superposen una sèrie de faldes fins aconseguir l'abellida rodonesa. La dona resta així embotida, comprimida, partida en dos per la cintura, embolicada en pesades faldes i sinagües que impedeixen que es moga amb agilitat, i molt menys ajupir-se o doblar-se. Les balenes, armadures i farciments del vestit no solament van mutilant-la de mica en mica, sinó que la redueixen a una passivitat, a una fragilitat que li impedeixen qualsevol moviment.

I per als casos desesperats de dones «primes, ossudes, sense pits, ni malucs, ni res» hom inventa cossets trucats, que substitueixen l'absència de les abel·lidores rodoneses femenines. El segle XIX tenia ja les seues variants del «wonder-bra»! Un anunci publicitari

de l'època anuncia un cosset màgic per a les primes amb els termes següents (Perrot, 1984: 171):

Cosset anomenat «Venus de Milo». Pot motllurar-ho tot, donat que res no existeix, i aconseguix abastar la perfecció més absoluta. Pits de goma perfumada i que bateguen mitjançant un petit moll situat darrere de la cintura. Si un braç carinyós refrega la cintura, comença immediatament la palpitació i no s'atura fins que no desapareix la pressió. L'espalla, igualment de goma, és arrodonida amb gràcia. Els malucs, amples i rodons, posen de relleu l'estretor de la cintura. Uns guants alts reomplits complementen aquest abillament.

De tot allò que hem anat veient fins ara es desprén una conclusió evident: la dona, al segle XIX, per a la societat burgesa liberal conservadora, que és la classe dominant, és únicament i exclusiva mare i esposa. Tot en ella -cos, bellesa, vestimenta i actituds- concorda amb la seua funció natural, que és la procreació, i amb la seua funció social, que és la d'estar integrada en una família i sotmesa al marit. D'ací que totes les representacions de les dones que no concorden amb aquesta finalitat i amb aquest destí -fadrines, adúlteres, infèrtils i climatèriques- siguin totes en major o menor grau negatives. Ho veurem a través de la literatura.

Assenyallem en primer lloc que la dona «vella», és a dir, major de setanta anys, encara que no siga infreqüent a les novel·les, sempre aconsegueix un paper episòdic i secundari. Són dolces i respectables àvies o, ans al contrari, sogres insuportables que apareixen en algun moment de la narració, però en cap cas adquireixen un paper prou significatiu per a que pague la pena aturar-se en elles.

Ben al contrari, sí que apareix freqüentment, i com a protagonista, la dona que rondeva aproximadament entre els trenta-vuit i els cinquanta anys. Aquest protagonisme de la dona madura, que pot semblar normal en l'actualitat, suposa una de les majors innovacions de la novel·la realista del segle XIX. Perquè fins aleshores, la protagonista habitual de la novel·la era la jove maridable, pertanyent generalment a la classe aristocràtica, l'amant separada per tota una classe d'obstacles del jove al qual estima, i la novel·la s'acabava amb la felicitat i unió dels dos amants. Amb l'adveniment de la societat burgesa i de la novel·la realista, apareix en primer plànol i amb relativa freqüència, per primera vegada en la literatura, el tipus de la dona madura, de la dona perllongada fins a una edat en la que, generalment, sortia de la literatura. Es tracta d'una dona socialment inscrita en la societat burgesa, allunyada de la seua joventut però que conserva intactes en molts casos els seus desitjos. Per a la jove protagonista de la novel·la tradicional només existeix futur, mentre que per a aquesta dona de quaranta anys la vida és passat, però també obertura i promesa. D'ací precisament que, en aquests tipus de novel·les, no compte solament la intriga i l'aventura, sinó també el qüestionament i l'anàlisi. Les reaccions, il·lusions i desitjos d'aquestes dones, com veurem a continuació, s'expliquen i es comprenen normalment en relació amb experiències, il·lusions o fracassos anteriors.

Començarem pel tipus més convencional, i per tant menys interessant per a la nostra anàlisi, per bé que significatiu des del punt de vista social: allò que podríem anomenar «perfecta casada». És una dona d'uns cinquanta anys, mare amatíssima i, sobretot, esposa obedient i sotmesa al marit, que se sacrifica per ell i que pateix en silenci -amb admirable resignació i dignitat- les crueltats, injustícies o infidelitats del *pater familias*. Aquest és

el cas de la senyora Grandet (Balzac, 1964: 34), dòcil i submissa esposa de l'avar i autoritari Grandet, dona lletja i envellida,

seca i prima, groga com un codony, feixuga i lenta, [amb] ossos grans, nas gran, front gran, ulls grans, i que a primera vista tenia una certa semblança amb aqueixes fruites estopenques que ja no tenen sabor ni suc.

No obstant, la seua bellesa interior, la seua abnegació i bondat van transformant el seu aspecte físic i, a mesura que passa el temps, el semblant d'aquest àngel de bondat apareix més resplendent cada dia. Com sempre, en Balzac tot va unit: allò físic, allò moral, i inclús allò polític. La perfecció personal de la senyora Grandet com a esposa i mare, la seua santa resignació, transfiguren la seua aparença. El físic es converteix en expressió material de l'ànima: «la seua lletgesa desapareixia de dia en dia, dissipada per les qualitats morals que apareixien flòrides al seu semblant» (Balzac, 1964: 145).

Una altra resignada, abnegada i perfecta mare -i sobretot esposa- és la senyora Hulot de *La cousine Bette*. Però aquesta vegada ens trobem amb una dona d'extraordinària bellesa que, malgrat els seus quasi cinquanta anys, segueix tenint un atractiu que encara provoca no sols admiració, sinó desitjos. És ben cert que Balzac (1963: 38) considera la bellesa, a aquesta edat -que l'autor anomena metafòricament «posta de sol»-, com una cosa poc freqüent:

I, en efecte, als quaranta-set anys complits, els afeccionats a les postes de sol podien haver preferit la baronessa abans que la seua filla; perquè, per un d'aqueixos estranys fenòmens que de vegades ocorren, no havia perdut, com diuen les dones, cap dels seus encants.

No obstant, i malgrat la seua bellesa, la senyora Hulot, casada als setze anys, només aconseguí ser «*la prima donna assoluta*» del seu espós durant els dotze primers anys del seu matrimoni (1963: 35). A partir d'aquell moment ha de resignar-se, en silenci, a compartir el seu marit amb actrius, cantants, coquetes, dones més o menys del món, que han anat acabant de mica en mica amb la fortuna de la família. El seu paper es limita al de «dolça i virtuosa companya que [...] tanca els ulls i es tapa les orelles, i ignora la conducta del seu marit fora de casa» (1963: 35). És la dona sublim, «la més noble i santa criatura del seu sexe» (1963: 36), perfecta esposa que ha renunciat al desig i a la sensualitat, per dedicar-se abnegadament a les dolces tasques de mare i de venerada però abandonada esposa. En ambdós casos, tant en el de la senyora Grandet com en el de la senyora Hulot, la dona, una vegada arriba a certa edat, hi apareix sense sensualitat, o sense sexualitat. En certa manera, deixa de ser dona -objecte del desig- i només compta com a mare i perfecta mestressa de casa.

Però una cosa ben diferent és quan aquesta dona, encara bella i amb atractius, segueix tenint desitjos i no es resigna a sufocar-los. Ens hi trobem aleshores amb un segon tipus de dona, vídua en alguns casos, casada en altres, que no ha gaudit ni de la vida ni de l'amor, i que -a mesura que s'allunya de la joventut- sent la necessitat de viure experiències que no ha tingut o de perllongar tot el possible un tipus de vida i d'activitats que la societat comença a negar-li. Segons escriu la novel·lista George Sand (1986: 201), és la dona que entra en «l'estiuet de sant Martí», quan, «després de les primeres pluges de la tardor, hom

veu renàixer uns dies càlids i lluents». Es tracta, diu Balzac (1966: 73), d'una

edat terrible, en la qual la dona comença a enyorar els formosos dies passats, en la qual veu com es mustien les seues roses, en la qual tornen a renàixer els desitjos d'amor i li abelleix perllongar els darrers somriures de la joventut.

Totes aquestes madures seductores, encara belles, comencen a notar ja al seu cos signes de la decadència física que s'apropa, i els novel·listes insisteixen, amb freqüència a través de metàfores vegetals i florals, en els primers estigmes de la maduresa. Dones rodanxones -com ho exigeix el canon de la bellesa al segle XIX- que són «com aquestes darreres roses de fi de temporada, que gaudim de mirar, però els pètals de les quals tenen no sé quina fredor, i el perfum de les quals es debilita» (Balzac, 1964: 38). Arrugues, ulleres, cabells blancs més o menys dissimulats o aparents i pèrdua de color i lluentor a les galtes, són els primers i més constants símptomes de l'envelliment (Balzac, 1966: 79): «el seu front ja arrugat era perfectament emmarcat per una massa de cabell blanc; [...] les ulleres anacrades [...] i les galtes una mica masegades i amb alguns grans [...]». Però és precisament, i no casualment, una dona, la cèlebre George Sand, qui millor descriu aquest procés d'envelliment. Mentre els altres novel·listes del segle s'acontenten assenyalant els símptomes de la maduresa, G. Sand, a través de la seua protagonista Metella, ens presenta no tan sols les marques de l'envelliment, sinó també l'actitud de la dona front a aquells primers avisos de la vellesa que s'acosta. George Sand (1986: 182, 189) insisteix en el sentiment d'angoixat horror de la dona obsessionada davant l'espill, tot observant minuciosament la transformació que va produint-se en ella, i comprovant amb angoixa de quina manera, d'un dia a un altre, el temps va deixant petits però irreparables estralls al seu cos:

Lady Mowbray s'havia mantingut miraculosament bella més enllà de l'edat assenyalada per al declivi de les dones. Però, des de feia un any, el temps inexorable semblava que es resquitava novament [...] Sovint, de matí, en mirar-se a l'espill, Metella feia un crit d'horror en veure una petita arruga que havia aparegut durant la nit, a la cara o al coll. Encara era capaç de vèncer la temptació de posar-se coloret, com feien les dones de la seua edat; però les seues galtes es cobrien ja amb tonalitats apagades, i un reflex blavós vorejava els seus ulls negres [...] Ai!, va dir Metella, ja no em sent tan flexible com abans; la meua manera de caminar ja no és tan àgil; i sembla que cada dia sóc una mica més baixa.

Però totes aquestes dones encara belles malgrat l'edat i encara no disposades a renunciar a l'amor, o al plaer, no solen conquistar homes de la mateixa edat, sinó que viuen els seus darrers amors amb jovenets ambiciosos que les seduiran i les abandonaran per conveniència. Més o menys inconscientment, la bellesa i la joventut de l'amant és per a elles una compensació de la ufanor i de la joventut que han perdut, i es fan la il·lusió de recuperar la joventut en la de l'amant.

Són amors desproporcionats i antinatural, ens diuen els novel·listes de l'època, que deixen en ridícul la dona i posen en perill les estructures socials («es deia que era una bojeria estimar un jove de vint-i-un anys») (Balzac, 1966: 82), encara que la natura s'encarrega molt prompte de que les coses tornen a la normalitat. El desenllaç de totes les novel·les és sempre el mateix: cansat de la relació, generalment quan ha aconseguit el

poder econòmic i social que pretenia, o atret en altres casos per una jove de la seua edat (Sand, 1986: 189), el seductor abandona la madura Mesalina, la qual, després de la ruptura, renuncia a seguir fingint una edat que ja no té i es veu obligada a assumir la realitat de la vellesa. La senyora Walter, després de la ruptura amb Bel-Ami (Maupassant, 1988: 351, 355) «semblava totalment una vella; el cabell se li havia tornat completament blanc [...] s'havia quedat molt prima. El cabell blanc feia que la cara apareguera encara més descolorida i enfonsada». Només aleshores, en acceptar plenament l'envelliment (és clar que més per força que per gust), la dona pot recobrar dignitat i bellesa (Sand, 1986: 233):

Quan [Metella] va acceptar francament la vellesa, quan ja no va amagar els seus formosos cabells blancs, quan el plor i l'insomni van deixar de marcar al seu front arrugues anticipades [...] aleshores van aparèixer les línies de la seua imperible bellesa.

De totes les novel·les que tracten el tema de la dona madura, la més interessant és sens dubte *Bel-Ami* de Maupassant, història de l'ascensió social d'un jove ambiciós que s'aprofita de la seua capacitat de seducció amb les dones (el seu bigotet ros, sobretot, causa entusiasme en l'àmbit femení) per tal d'arribar al cim del poder econòmic i social. Primerament és la vídua d'un amic, després la dona del seu superior, i finalment la filla d'aquest últim, sense oblidar una jove amant, apassionada i tolerant, que segueix conservant al llarg de tota la novel·la. Ens interessa la segona dona, la senyora Walter, esposa del propietari del periòdic on treballa Bel-Ami, una dona encara bella, seriosa i molt religiosa, a la qual decideix conquistar el protagonista, una mica com a repte personal, per tal de demostrar-se a ell mateix el poder de la seua capacitat de seducció, i una mica també per complex social -res millor que poder seduir, ell, un assalariat, la dona del totpoderós superior-. No entrarem ací dins del detall de les estratègies -d'altra banda prou vulgars- de seducció (promeses d'amor pur i etern, devoció i respecte absolut per la dona estimada, plors, sospirs, mirades de reüll, etc.). Caldrà dir només que, després d'un assetjament relativament curt, la pobra dona es rendeix, sufoca el remordiment i s'entrega en cos i ànima a un amant amb el qual descobreix per primera vegada en la seua vida la sensualitat i el plaer. La que fins aleshores havia estat devota i submisa esposa i mare, «que fins aquell moment havia estat completament honesta, verge de cor, aliena a tota sensualitat», es desenfrena i, enardida «pels besos del bell jove que li ha fet bullir la sang», la casta esposa es torna insaciable Mesalina àvida en tot moment de besos i de carícies, que «empresona» el seu amant amb una «passió desenfrenada, tot perseguint-lo amb la seua tendresa». «Volia veure'l tots els dies, el cridava a qualsevol hora amb telegrams, per tal de fixarcontres ràpids al cantó de qualsevol carrer, en una tenda o al jardí públic» (Maupassant, 1988: 270-271).

L'apassionada disbauxa d'aquesta dona insaciable no tan sols resulta perillós des del punt de vista social per al protagonista, i fastigós des del punt de vista físic, sinó que, encara pitjor, ho percep ben aviat com a ridícul, i per tant insuportable. Una vegada ha estat rendida la que semblava conquesta inexpugnable, la dona deixa de tenir atractius per ella mateixa, i Du Roy comença a sentir cansament envers aquella dona «madura i dramàtica», però sobretot repugnància i irritació per la manca de tacte i les grotesques situacions que adopta amb ell, «tot intentant seduir-lo amb gràcies puerils i criaturades

amoroses ridícules a una edat com la seua». Per a aquesta dona decent i sensata (Maupassant, 1988: 270),

verge de cor [...], amb quaranta anys tranquils que semblaven una tardor pàlida després d'un fred estiu, [el descobriment de la sensualitat] havia estat una espècie de primavera marcida, plena de floretes mal brollades i de gemes avortades, un estrany esclafit d'amor d'adolescent, amor tardà, ardent i infantil, ple d'impulsos inesperats, i cridòries de noia de quinze anys, d'afalacs embarrassosos, de gràcies envellides i que no havien estat mai joves.

La quarantina senyora Walter ja no sap estimar. És massa tard per a ella. Descobreix, a la maduresa, el que havia d'haver viscut a la joventut. Amb els seus botets, les seues carasses i els seus besets, actua amb una imprudència i inconsciència d'adolescent que la tornen grotesca i insuportable, quan el que hom esperava d'ella era que (Maupassant, 1988: 271),

en ser una dona madura, mare de família, amb classe, devia entregar-se amb seriositat, amb una espècie de rauxa continguda, severa, potser amb llàgrimes, però amb llàgrimes de Dido, no de Julieta.

L'«estiu de sant Martí» de les dones només és un fals estiu. Les roses, quan floreixen a la tardor, només són roses deslluïdes i sense olor, que es mustien a la mínima bufada del vent: és això el que, d'una o d'altra manera, ens diuen totes les novel·les on apareix l'erotisme de la dona madura. No és temps ja per a les efusions eròtico-sentimentals. El que la dona ha d'acceptar a aquesta edat és que ha passat ja el moment de la fertilitat, i per tant de la sensualitat i de l'erotisme. Li resta el digne paper de casta esposa i mare sacrificada. La pretensió de voler perllongar allò que la natura li ha negat és només vana il·lusió -que la vida s'encarrega aviat d'esmenar (com es veu a totes les novel·les, on aquestes relacions «antinaturals» acaben per desfer-se)- i un perill públic, moral i social. Novament coincideix ací la literatura amb els discursos religiosos i mèdics de l'època, que no paren de cridar l'atenció sobre el perill que suposa l'erotisme «contra natura» de les dones menopàusiques. Terrible malbaratament del preat semen masculí, en un segle en el qual la medicina s'obsessiona per reglamentar el nombre d'ejaculacions que un home pot tolerar sense posar en perill la seua salut (dues o tres a la setmana per als joves; una cada tres setmanes al voltant dels quaranta anys i, a partir dels seixanta, abstinència completa) (Corbin, 1991: 239-240). I en la seua obra *Dels fraus en el compliment de les funcions generadores*, el doctor Bergeret denuncia i condemna, amb la mateixa virulència que els «fraus conjugals» (maniobres voluptuoses «fraudulentes» que procuren plaer sense que hi haja perill d'embaràs), la copulació amb l'esposa estèril o amb la dona menopàusica. Són dones inútils però a l'ensem excessives i insaciabls, «que es lliuren a coits desenfrenats que poden arribar a posar en perill la salut de la seua parella (Corbin, 1991: 238). Així doncs, una vegada ha arribat a aquesta edat, la dona eròtica es converteix, tant al discurs literari com als altres discursos, en un perill públic i social. El seu erotisme és percebut com quelcom de perillós, inclús monstruós, perquè no aconsegueix la funció social, productiva, que li ha estat assignada. En ultrapassar els quaranta, la dona esdevé inútil, i l'únic paper que se li permet executar amb dignitat és el de serena i reposada mare i mestressa de casa.

Semblants cocepcions ens permeten preveure ja de quina manera es valorarà la dona fadrina, no tan sols en la literatura, sinó també en la societat en general. Perquè si el deure i la tasca natural de la dona és ser esposa i mare, resulta evident que la fadrina és percebuda no tan sols com quelcom d'inútil, sinó també com quelcom que va contra les lleis de la natura. Fins i tot els termes emprats per tal de designar aquestes dones són per ells mateixos significatius: «fadrina vella» en català; «solterona» en castellà; «vieille-fille» en francès; «redundant woman» en anglès. El llenguatge i les paraules no mai són innocents, i trobem en aquest cas un magnífic exemple de les connotacions afectives, sociològiques i psicològiques que les paraules tenen. L'antítesi francesa «vieille-fille» posa de manifest explícitament la incongruència d'aquesta reunió de contraris. Una jove-vella (i alhora una verge-vella) és una cosa en certa manera monstruosa, tot entenent per monstruos allò que va contra les lleis naturals («La Virginitat, escriu Balzac a *La cousine Bette*, és una monstruositat») (1963: 117). I el terme anglès és igualment significatiu. «Redundant woman», és a dir, dona «supèrflua», «redundant»; si no és mare i esposa, la dona sobra. I l'augmentatiu pejoratiu de «solterona» posa de manifest igualment l'actitud de menyspreu de la societat envers aquest tipus de dones.

Són nombroses les novel·les del segle XIX en les quals apareix aquest personatge, i en totes es troba reflectit aquest rebuig i menyspreu social cap a la dona supèrflua. Però on més matisadament és analitzat aquest tipus és en dues novel·les de Balzac: *La cousine Bette* i *La Vieille-fille*, en les quals figuren com a protagonistes dues fadrines madures, oposades en més d'un aspecte però que tenen trets comuns que permeten al lector la configuració d'allò que podríem anomenar un «estereotip» de la fadrina vella.

Diu el refranyer castellà que «la mujer cuarentona, o se amojama, o se ajamona». Totes les dones madures que apareixen a les novel·les, qualsevol que siga el seu estat civil, tenen una tendència o l'altra, unes són primes i altres grosses, per bé que, segons el canon de bellesa del segle, la «dona eròtica» ha d'estar farcideta. La prima no sedueix. Però sembla que, en el cas de les fadrines, la tendència a engrossir o a perdre pes s'exacerbe fins al paroxisme. Les dues protagonistes de Balzac representen els dos pols opostos del cos de la dona madura: d'una banda, la tràgica i venjativa Lisbeth, que Balzac descriu (1963: 39) amb aquests termes:

prima, bruna, amb el cabell negre i lluent, les celles poblades i juntes, els braços llargs i forts, peus amples i algunes berrugues en una cara llarga i simiesca, tal és el concís retrat d'aquesta verge.

D'altra banda, la panxuda senyoreta Cormon, que ha anat engrossint de tal manera en envellir que ja no hi ha cosset que pugui controlar les seues carns (1978: 89):

Però amb els anys la grassor havia anat repartint-se tan malament pel seu cos, que havia destruït les proporcions primitives. No hi havia ja cap cosset capaç d'aconseguir que la pobra dona semblara tenir quelcom de cintura. Tota ella semblava estar feta d'una sola peça. La jove harmonia del pit havia desaparegut, i l'excessiva grandària que ara tenien els pits feia témer, quand s'ajupia, que fóra arrossegada per aquelles masses superiors de carns («que s'assemblaven bastant a dos timbals d'un regiment», p. 113); però la natura l'havia dotada d'un contrapés natural que feia inútil l'ús del mirinyac. No hi havia en ella res de mentida. En triplicar-se, la barba havia amainat la llargària del coll [...] Rosa no tenia arrugues, sinó plecs;

i els graciosos deien que, per tal de no tenir picors, s'empolsegava les articulacions, com hom fa amb els nens petits.

Grosses o primes, ambdues són, com totes les fadrines velles, metòdiques, maniàtiques de l'ordre i meticuloses. Tenen coses rares, són intransigents amb qualsevol que vulga canviar el ritme monoton de la seua vida i dels seus costums, i, en mancar de veritables ocupacions, aboquen tota la seua energia en ocupacions absurdes, i la seua afectivitat en substituïts que compensen la manca de fills: Rosa Cormon

anava tornant-se difícil, reganyosa, menys per caràcter que per necessitat d'emprar la seua activitat. En no poder ocupar-se d'un marit, d'uns fills i de les dedicacions que exigeixen, es dedicava a minúcies. Parlava de ximpleries hores senceres, per exemple d'una dotzena de tovalloles marcades amb la Z i que trobava col·locades abans de la O (Balzac, 1978: 100).

Però mentre que Lisbeth ja s'ha resignat a la seua solteria, Rosa Cormon està obsessionada per casar-se. I Balzac, amb humor i sarcasme, presenta al lector un dels retrats més matisats del segle XIX de la dona quarantina i encara verge. Perquè el problema de la senyoreta Cormon és que «no suporta la idea de morir verge» (p. 199). Necessita trobar un marit com siga, i, en haver passat dels quaranta anys, els símptomes d'envelliment i de la imminent menopàusia van fent-se cada vegada més evidents:

La seua pell blanca anava agafant una coloració groguenca que anunciava la maduresa. El llauger borrisó que cobria les commissures del seu llavi superior començava a créixer i dibuixava com un fumet negre. Les temples anaven agafant una tonalitat argentada (p.90).

Fins i tot «la sang ha començat ja a turmentar-la», i pateix sufocacions freqüents que pal·lia amb «banys de peus i refrigeracions». Tanmateix, malgrat haver arribat a l'edat crítica, la pobra dona segueix tenint desitjos, molt més forts encara, donat que es tracta d'una verge. Amb discret humor, Balzac narra de quina manera passa les nits la pobra senyoreta, tot fantasiant i somniant amb un suposat marit, deixant, en alçar-se, el llit tot desfet (p. 93), i de quina manera intenta calmar el desig amb flagel·lacions i maceracions, pràctiques aberrants que, diu el novel·lista, aconseguen l'efecte contrari del que hom pretenia. Finalment, dels dos pretendents que se li presenten, ambdós madurs, i ambdós ambiciosos, Rosa Cormon es refia d'alguns remors que corren sobre el seu passat i tria aquell que li sembla tenir «més experiència sexual pràctica». I és que, com diu irònicament Balzac, quan s'és una dona honrada i decidida a no «infringir mai la fidelitat conjugal» interessa casar-se amb un home expert en qüestions d'amor (p. 93). Però Rosa Cormon es confon, perquè tria justament a l'inrevés. Du Bousquier, el seu marit, és impotent, i el seu matrimoni serà «essencialment negatiu». Deu anys després, la senyora Du Bousquier, anteriorment senyoreta Rosa Cormon, segueix sent verge, encara que casada i sotmesa a un marit dominant, fatu i soberbi, en el qual la piadosa senyora veu «un instrument de la còlera celestial» per tal de castigar-la «del pecat d'haver tingut tan gran desig de casar-se» (p. 194).

Aquest recorregut, forçosament ràpid, per la novel·la realista francesa del XIX permet comprovar com, en aquest segle, i malgrat les transformacions revolucionàries i l'adveniment de la democràcia, la representació de la dona i el paper que li és assignat

apareixen dotats d'una formidable rigidesa. Constantment, i podríem dir quasi obsessivament, tots els discursos -literari, polític, jurídic, mèdic- coincideixen a circumscriure la dona dins l'espai domèstic i familiar, i a reduir la seua funció a la de reproductora de l'espècie. Això explica que la dona acompleisca, en el camp literari i de la ficció, un paper generalment secundari, supeditat sempre al de l'home. I explica igualment el que tota aquella dona que no s'adapte a la funció i a la tasca de mare i d'esposa que la societat li ha encomanat siga objecte, explícitament, de la reprovació dels diferents novel·listes, els quals, al llarg de tot el segle, semblen estar d'acord en que fora del matrimoni la dona no té salvació ni justificació.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- BALZAC, H. (1963): *La cousine Bette*, París, Gallimard.
 — (1963): *La femme de trente ans*, París, Gallimard.
 — (1964): *Eugénie Grandet*, París, Garnier-Flammarion.
 — (1966): *Les illusions perdues*, Garnier-Flammarion, París.
 — (1978): *La Vieille-fille*, París, Gallimard.
- BERGERET D'ARBOIS, L. F. (1968): *Des fraudes dans l'accomplissement des fonctions génératrices*, París, J. B. Baillière.
- CORBIN, A. (1991): «La Petite Bible des jeunes époux», en DUBY, G., *Amour et sexualité en Occident*, París, Seuil.
- FLAUBERT, G. (1969): *L'éducation sentimentale*, París, Flammarion.
- FRAISSE, G I M. PERROT (1984): *Le corps féminin*, París, Seuil.
- MICHELET, J. (1959-76): *Journal*, II, París, Gallimard.
 — (1981): *La Femme*, París, Gallimard.
 — (s.d.): *L'Amour*, París, Calmann-Lévy.
- MAUPASSANT, G. DE (1988): *Bel-Ami*, París, Garnier.
- SAND, G. (1986): *Metella*, París, Des femmes.