

Treball Final de Grau
Grau de Filologia Catalana

Facultat de Filosofia i Lletres
Universitat d'Alacant

**DONES DE CARRER: ANÀLISI COMPARATIVA
D'EL CARRER DE LES CAMÈLIES DE M.
RODOREDA I ESMORZAR AL TIFFANY'S DE T.
CAPOTE**

Amparo Sanz Gonzálbez
Tutor: Antoni Mestre Brotons
Curs acadèmic 2017-2018

1. INTRODUCCIÓ
2. METODOLOGIA I ESTAT DE LA QÜESTIÓ
3. LES DONES DE CARRER: UNA PRIMERA APROXIMACIÓ
4. EL NARRADOR: DUES REPRESENTACIONS D'UNA MATEIXA REALITAT
5. ELS ORÍGENS. LA CONSTRUCCIÓ DEL CARÀCTER DE LES PROTAGONISTES
6. LA BARCELONA I LA NOVA YORK DELS ANYS 40
7. ELS HOMES DE CECÍLIA CE I DE HOLLY GOLIGHTLY
8. CONCLUSIÓ
9. BIBLIOGRAFIA

1. INTRODUCCIÓ

El tema d'aquest treball és l'anàlisi de la representació de la prostituta en la literatura a través d'*El carrer de les Camèlies* de Mercè Rodoreda i d'*Esmorzar al Tiffany's* de Truman Capote. Dues obres que tenen de protagonista una prostituta.

Cecília Ce, el personatge de Rodoreda, és una jove obligada per la pobresa a prostituir-se. A través d'un periple pels carrers de la Barcelona de la postguerra, la protagonista baixa als inferns d'un món cruel i injust en el qual les dones només serveixen per a satisfer els desitjos sexuals i agressius dels homes.

Mercè Rodoreda (Barcelona, 1908 – Girona, 1983) és una de les escriptores més llegides i traduïdes de la literatura catalana. En *El carrer de les Camèlies* fa un relat fascinant en primera persona de la infantesa, el descobriment d'un món adult hostil, la crisi d'identitat i la cerca constant dels orígens familiars. La història de Cecília Ce es contraposa a l'abnegació i el sacrifici de Natàlia/Colometa, protagonista de *La plaça del Diamant*, com a mare de família.

Holly Golightly és una atractiva jove que viu de fer d'acompanyant en els clubs i restaurants de moda freqüentats per l'elit de Nova York. Narrada en primera persona pel veí de la protagonista, la novel·la fa un retrat de la vida social de la Nova York dels anys 40 (primers anys de la Segona Guerra Mundial), a través d'una protagonista interessant i carismàtica.

Truman Capote, pseudònim de Truman Streckfus Persons (Nova Orleans, 1924 – Los Angeles, 1984), reflexa en *Esmorzar al Tiffany's* una realitat i una classe social que li eren ben conegudes. L'autor va aconseguir un gran èxit amb la publicació de la novel·la *A sang freda* (1966), amb la que va inaugurar el gènere de no-ficció i va servir de base per al *new journalism*.

Rodoreda i Capote narren, en les dues obres que s'analitzen, la història d'uns personatges complexos i al marge de les convencions socials i de la moral conservadora de l'època. Tant Cecília Ce com Holly Golightly viuen del seu cos, de prostituir-se. Però abans d'aprofundir en l'anàlisi literari de les protagonistes, cal explicar el significat de prostitució.

Els dos diccionaris normatius de la llengua defineixen la prostitució com «Activitat de qui s'avé a mantindre relacions sexuals amb altres persones a canvi de

diners» (DNV); «Pràctica d'avenir-se, d'una manera habitual i professional, a mantenir relacions sexuals amb finalitats de lucre» (DIEC2). Les dues definicions consideren la prostitució com una «activitat» o «pràctica» amb la finalitat de rebre una compensació, generalment econòmica. Per tant, es podria dir que la prostitució és un treball. Però aquestes definicions no tenen en consideració dos aspectes importants. El primer, que és exercida majoritàriament per dones. El segon, que aquestes dones estan, en gran part, en una situació de precarietat.

Cecília Ce i Holly Golightly compleixen les dues característiques: són dones i òrfenes. Són adoptades per altres persones, però senten un desarrelament que les fa fugir, molt joves i sense recursos, de la casa que les acull. En aquesta situació, l'única eixida que troben per a sobreviure és vendre el seu cos als homes.

Aquest treball pretén ser una anàlisi comparativa de les dues obres a través de les seues protagonistes. S'hi intenta explicar en quina mesura el fet de ser dones, joves i pobres contribueix a que exercisquen la prostitució. De manera que el sexe, l'edat, la història familiar i la situació econòmica de Cecília Ce i Holly Golightly juguen un paper determinant en la seua configuració com a dones de carrer. Una configuració que no es pot entendre al marge de la societat patriarcal. I es parla de societat patriarcal perquè aquesta anàlisi té com a base el discurs teòric, polític i social del feminisme radical al voltant de la prostitució; així com les seues conseqüències en dones i xiquetes, i en la societat en general.

Per tant, el treball intenta demostrar com la prostitució de les dues protagonistes respon a diversos factors (sexe, edat, família, economia), i no al desig o la curiositat d'aquestes. Però no es pot entendre la prostitució sense l'home: principal i majoritari client, tant en la prostitució femenina (la majoritària) com en la prostitució masculina. I al llarg de l'anàlisi s'intenta explicar quin és el paper dels homes de Cecília Ce i de Holly Golightly; com la seua relació i comportament amb les protagonistes és un abús de poder i la perpetuació d'un sistema social que col·loca les dones en una situació d'indefensió i de vulnerabilitat.

El treball és, per tant, el resultat de la combinació de l'anàlisi literària comparada i dels pressupòsits del feminisme radical pel que fa a la prostitució. Una combinació molt poc comú perquè, tot i que cada vegada és més habitual la introducció de la perspectiva

feminista en l'àmbit de l'anàlisi artística, la prostitució continua sent un tòpic tractat des de l'òptica masculina.

2. METODOLOGIA I ESTAT DE LA QÜESTIÓ

L'absència d'estudis sobre la prostitució en la literatura catalana ha dificultat l'elaboració del treball. Tot i això, ha sigut de gran ajuda el postfaci de Xavier Pla, «Cecília Ce o l'ocell fora de la gàbia» (Rodoreda 2015), en el qual fa una breu anàlisi del personatge de l'obra posant-lo en relació amb la vida de l'autora, la ciutat de Barcelona i els homes dels que s'envolta. Però són els estudis fets per Carme Arnau els que més informació han aportat al treball. *Introducció a la narrativa de Mercè Rodoreda. El mite de la infantesa* (1993) és una obra essencial, amb un capítol dedicat a *El Carrer de les Camèlies*, que analitza els temes, personatges i símbols més importants que apareixen en la narrativa de l'escriptora catalana. L'altre estudi és *Memòria i ficció en l'obra de Mercè Rodoreda* (2000), també amb un apartat que tracta de la història de Cecília Ce: «*El carrer de les Camèlies*, viatge d'una dona “au bout de la nuit”». D'altra banda, les aportacions de Pilar Aguilar sobre la construcció de la imatge de la prostitució i les prostitutes en el cinema (2010) m'han permès establir paral·lelismes entre el tractament del tòpic en la literatura i en el cinema. A més, l'article de Farley et al. (2003) i de Mau (2016) m'han sigut de gran ajuda per a posar les vivències de Cecília Ce i Holly Golightly en relació amb la realitat de les víctimes i supervivents de la prostitució. També per a analitzar com la literatura converteix una situació real en un tòpic literari; i com la seua representació està quasi sempre allunyada de la realitat. Finalment, l'anàlisi de les dues obres des de la perspectiva del feminisme radical, i per tant abolicionista, no el puc relacionar amb cap estudi concret, ja que és el resultat d'anys d'aprenentatge i busseig a través de les xarxes socials. Plataforma Anti Patriarcat, Humor Radfem, Traductoras por la Abolición de la Prostitución, Tribuna Feminista, Femicidio.net, Prostitution Research and Education, Towanda Rebels o Barbi Japuta són algunes de les pàgines de Facebook, revistes, blogs, canals de Youtube i persones que han ajudat i ajuden en aquest aprenentatge a totes les feministes.

La metodologia emprada per l'elaboració del treball ha sigut l'anàlisi comparativa de les dues novel·les. S'hi han encarat les històries de Cecília Ce i Holly Golightly, en

què s'hi assemblen i en què divergeixen, i de quina manera són tractats els aspectes en comú per cada autor. Es compara, per tant, la representació de la prostitució que fan *El carrer de les Camèlies* i *Esmorzar al Tiffany's* pel que fa al sexe de les protagonistes (dones), les seues circumstàncies personals (òrfenes i pobres), l'espai pel qual es mouen (la ciutat de Barcelona i Nova York) i l'actitud d'aquells que s'aprofiten de la seua situació (els homes).

Els apartats del treball els he establert en funció d'aquets aspectes. El primer, *Les dones de carrer: una primera aproximació*, és un acostament inicial als dos personatges principals de les novel·les, Cecília Ce i Holly Golightly; hi explique què s'entén per prostitució a través de la representació de les dues protagonistes; i quins són, a grans trets, les principals diferències en el tractament literari que fan Mercè Rodoreda i Truman Capote de la prostitució.

El segon apartat se centra en la veu del narrador, des de quina perspectiva està contada la història: des d'un narrador intern, però des de la de la protagonista o des d'un altre personatge de l'obra? I com aquesta perspectiva afecta al coneixement i a la construcció que el lector té i es fa de Cecília Ce i Holly. A més, en *El narrador: dues representacions d'una mateixa realitat*, hi analitze com la veu del narrativa afecta a la diferent representació que es fa de la prostitució en cada novel·la, i com aquesta representació té el seu paral·lelisme en el debat feminista i en altres representacions artístiques.

De la història familiar de les protagonistes (orfandat, infantesa, relació amb les persones que les adopten) i de les circumstàncies personals que les porten a la prostitució (fugida de la casa d'acollida, pobresa) es parla en *Els orígens. La construcció del caràcter de les protagonistes*. Aquest punt intenta donar una resposta als motius que porten a Cecília Ce i Holly Golightly a la prostitució; i explicar com la infantesa juga un paper decisiu en la construcció d'un caràcter que les predestina a ser dones de carrer.

La Barcelona i la Nova York dels anys 40 parla de l'espai i el temps en el qual viuen els dos personatges. En els dos casos, un espai urbà i un temps històric comú. Els primers anys de la postguerra, per a Cecília Ce; els primers anys de la Segona Guerra Mundial, per a Holly Golightly. Aquesta diferència geogràfica és la que marca les diferències entre la relació de Cecília Ce amb Barcelona de la de Holly amb Nova York.

Finalment, *Els homes de Cecília Ce i de Holly Golightly* posa el focus en els personatges masculins de les novel·les, tot estudiant-los per la seua relació amb les protagonistes. La prostitució és la forma més extrema que té la societat patriarcal de relegar les dones a la condició d'esclaves sexuals. Però aquesta condició és imposada i aprofitada pels homes, que se senten en el dret d'usar-les per a satisfer els seus desitjos, ja siguen sexuals o agressius. L'últim apartat és, per tant, una mirada crítica als privilegis masculins dins la prostitució, i com són representats aquests en *El carrer de les Camèlies* i *Esmorzar al Tiffany's*.

3. LES DONES DE CARRER: UNA PRIMERA APROXIMACIÓ

En tot moment es parla de Holly Golightly com una prostituta, tot i que ella no es reconeix com a tal (p. 79)¹:

en total només he tingut onze amants [...]. Creieu que hi ha prou per a considerar-me una puta? [...] Val a dir que jo no tinc res contra les putes. Només això: algunes poden tenir la llengua neta, però totes tenen el cor brut. Vull dir que no està gens bé això tractar-se amb un individu i anar a cobrar els seus xecs, i ni tan sols *intentar* de creure que l'estimes (Capote 2005: 79).

Per tant, cal preguntar-se què s'entén per prostitució, i si Holly Golightly i Cecília Ce són prostitutes o no.

El concepte que dóna Holly d'una prostituta és el més generalitzat en la societat: el d'una dona que ofereix servicis sexuals a canvi de diners. És molt semblant a les definicions que s'ha vist abans que arpleguen els dos diccionaris normatius. Aquest tipus de prostituta és la que es veu tots els estius en la carretera que va d'Oliva a Dénia, on dones, generalment immigrants, passen hores al sol, esperant que el conductor de qualsevol cotxe s'hi ature. És la part més explícita i visual de la prostitució².

De fet, aquesta és la prostitució inicial de Cecília Ce. Empresonat el seu primer amant, Eusebi, i mort el segon, Andrés, la protagonista es veu a soles i sense un sustento econòmic. Intenta obtenir ingressos cosint bruses, «però se n'havien de fer sis cada dia

¹ Citaré a partir d'*Esmorzar al Tiffany's*, Barcelona, Proa (Biblioteca Bàsica d'El Periódico), 2005.

² <https://lamarinaplaza.com/2015/02/02/la-policia-desarticula-un-grupo-criminal-que-explotaba-a-mujeres-en-clubes-de-alterne-de-el-verger-y-en-los-arcenes-de-n-332/>

per a poder menjar» (p. 75)³. Finalment Cecília Ce diu que va «aconseguir de fer quatre bruses cada dia però em moria de gana i no podia caminar de tant mal que em feien els nervis del darrera de les cames i tot el ventre» (p. 75). En una situació tant límit, Cecília Ce busca una eixida ràpida per a aconseguir aliment: «anar a la Rambla a fer senyors» (p. 77).

Cecília Ce és, segons la definició de Holly, una prostituta, una dona que es gita amb homes a canvi d'un xec. Però, se la pot culpar per fer-ho? Cecília Ce no és que tinga «el cor brut», sinó que té fam. Una fam que l'està matant a poc a poc. I troba una eixida ràpida, que no fàcil, alienant-se del seu cos per a donar-lo als homes. És important aquest moment perquè és l'inici d'una Cecília Ce que cada vegada se sent menys identificada pel seu cos. Aquesta sensació d'alienació apareix explícita en la pàgina 168 quan, després de recuperar-se de l'avortament provocat per la pallissa de Marc, es mira a l'espill. «Em vaig llevar i vaig anar a mirar-me una estona en el mirall del lavabo: aquella noia del mirall no era jo» pensa Cecília Ce en no reconèixer-se. El seu cos ja no li pertany, sinó que pertany als homes amb els que està, els quals l'usen com un sac de boxa.

Mercè Rodoreda mostra de manera explícita i sense subtileses quina és la veritable utilitat de les prostitutes: la de servir a les fantasies sexuals violentes dels homes. Tot allò que no farien amb les seues promeses o esposes, ho fan amb les dones que intenten sobreviure com siga (Mau 2016). Es tracta d'una prostitució cruel i violenta que té el seu punt àlgid en els capítols XXXVII i XXXVIII. Perquè la prostitució de Cecília Ce és un món de violacions, avortaments i pallisses.

Aquesta representació de la prostitució contrasta amb la que fa Truman Capote en *Esmorzar al Tiffany's*. Ja s'ha vist que la seua protagonista no es considera una prostituta. Però, per què? La resposta està, de nou, en les seues paraules. Holly no es considera una prostituta perquè diu, respecte als homes amb els que ha estat, que «era com si m'hipnotitzés a mi mateixa fins trobar-los una gràcia o altra, a aquells ratots» (p. 79). Cal entendre, doncs, que com els homes amb els que s'ha gitat en certa manera li agradaven no és una prostituta. Però és important ressaltar el verb «m'hipnotitzés». El personatge de Capote fa un esforç perquè li agraden els homes amb els que està,

³ Citaré a partir d'*El carrer de les Camèlies*, Barcelona, Club Editor Jove, 2015.

s'obliga a trobar-los alguna cosa d'agradosa. Per tant, no parla d'atracció física sinó d'un exercici, un entrenament (p. 22):

A mi els homes no arriben a interessar-me fins que tenen quaranta-dos anys. Tinc una amiga idiota que no para de dir-me que haig d'anar a veure un psicoanalista; diu que tinc un complex de pare. *Merde*, dic jo! Justament vaig *entrenar-me* perquè m'agradessin els homes madurs, i va ser la cosa més intel·ligent que he fet a la vida.

El que no diu, però queda clar al llarg de la novel·la, és que els homes madurs que li agraden tenen una característica en comú: són rics. Els homes de Holly Golightly pertanyen a l'elit de Nova York. La protagonista d'*Esmorzar al Tiffany's* és una jove de dènou anys que es relaciona amb els homes madurs rics de la classe alta de la ciutat. Alguns li paguen perquè els faci d'acompanyant en alguna festa o esdeveniment social. En la novel·la s'utilitza l'expressió «diners per a anar al tocador» com a eufemisme d'aquesta activitat. Possiblement Holly no es considera una prostituta perquè no cobra per gitar-se amb els homes, sinó per fer-los d'acompanyant. Una altra cosa és que, conscient de la riquesa d'aquests, alguns els converteix en els seus amants. Llavors, quins són els límits de la prostitució? Holly no cobra un xec als homes amb els que manté relacions sexuals, però els tria en funció del factor econòmic.

D'altra banda, la prostitució que representa Capote és molt diferent de la de Rodoreda. Si la primera es caracteritza per la seua violència, la segona pel luxe. Mentre Cecília Ce es mou en un món de misèria, Holly ho fa en un espai festiu.

Una altra diferència significativa respecte les dues protagonistes és l'embaràs. Cecília Ce es queda embarassada en quatre ocasions. Holly només una, i de l'home amb el que decideix que vol casar-se. Açò fa pensar que, mentre la primera no té accés a mètodes anticonceptius, la segona sí. És important aquesta diferència perquè l'embaràs i l'avortament és una manera de marcar les protagonistes, de dir-les quin control tenen sobre el seu propi cos. Cecília Ce està a mercè dels homes: ells decideixen embarassar-la i fer-la avortar. Holly Golightly té poder de decisió: es queda embarassada quan vol i el perd involuntàriament en fer un gran esforç.

Tot i això, el poder de decisió de Holly és aparent. Les dues protagonistes depenen dels homes en major o menor grau. Holly és abandonada per tots en produir-se l'escàndol dels narcotràfics i es veu obligada a fugir del país. Cecília Ce es queda al

carrer en morir Andrés, en fugir de la fonda de Cosme o en ser abandonada per Marc. Les seues vides, per tant, estan en mans d'uns homes que els poden donar l'esquena en qualsevol moment.

4. EL NARRADOR: DUES REPRESENTACIONS D'UNA MATEIXA REALITAT

La diferent representació de la prostitució que es veu en *El carrer de les Camèlies* i en *Esmorzar a Tiffany's* es marca a través de la veu del narrador. Si bé en les dos novel·les les protagonistes són elles, en la de Capote la història de Holly es coneix a través del seu veí i no de la pròpia protagonista.

En les dues obres els narradors rememoren el passat en primera persona. En *El carrer de les Camèlies* Cecília Ce fa una reconstrucció del que ha estat la seua vida: des que la van abandonar, acabada de nàixer, a les portes de la casa de la senyora Magdalena i del senyor Jaume, fins que es retroba, anys més tard, amb el vigilant que la va arreplegar. Tota l'obra és un monòleg interior en el qual la protagonista «recorda i explica en primera persona la seva vida passada, fonamentada en la recerca d'un nom propi i, per tant, d'una identitat» (Rodoreda 2015: 221). Cecília Ce parla en primera persona del que ha viscut, però també del seu món interior. La seua veu és potent perquè el lector només arriba a conèixer-la a ella. La resta de personatges són una sèrie de rostres i veus de les que sols es coneix el mateix que coneix Cecília Ce. El lector sap d'ells el mateix que la protagonista, i ho sap a través d'aquesta. Com que no es rep informació externa, el relat moltes vegades permet que els lectors juguen amb la imaginació i la suposició. Mercè Rodoreda crea així un relat subjectiu pel fet de tenir en compte només la veu i els pensaments de Cecília Ce. Arnau explica el subjectivisme de la narració així (1993: 172):

Cecília ho veu tot amb el distanciament propi d'una persona sense arrels, sense família, sense amics, fins i tot sense casa i que per això el seu llarg discurs és profundament reductor; «l'altre» (l'hipotètic personatge) no arriba mai a manifestar-se com és sinó que ho fa a través de Cecília que, en definitiva, «l'explica» amb paraules pròpies.

Però aquesta subjectivitat no fa que la història siga menys tràgica. De fet ajuda a què el lector arribe més fàcilment als sentiments i les sensacions de la protagonista. Al cap i a la fi, és la seua història.

Esmorzar al Tiffany's també està escrita en primera persona, però el narrador no és la protagonista, Holly Golightly, sinó el seu veí. És per això que el que se sap d'ella no són tant els seus pensaments, sinó la seua vida quotidiana. Com fa Cecília Ce, el narrador rememora el passat. Però no es remunta als primers dies de vida de Holly, sinó a quan la va veure per primera vegada. La va conèixer quan ell era un jove escriptor que vivia «cap als volts del carrer Setanta de l'Est [...] on vaig tenir el meu primer apartament a Nova York, durant els primers anys de la guerra» (p. 7). Tot i això, se sap ben poc del narrador, fins el punt que no apareix el seu vertader nom, Buster, fins el final de la novel·la (p. 96). Al llarg de l'obra se'l coneix com Fred gràcies a Holly, qui l'anomena així en record del seu germà absent.

És una mostra de com la història que interessa, la que s'està contant, és la d'ella i no la d'ell. Però el fet que qui conte la història siga un narrador intern en primera persona dificulta arribar al món interior de Holly Golightly, ja que només es té accés als seus pensaments a través de les conversacions que manté amb Fred. Aquesta llunyania del narrador respecte de la protagonista de la novel·la crea una imatge més externa que interna. Com que Fred, que és qui narra la història, no té accés als pensaments de Holly, es crea un relat centrat en la seua activitat diària. És per això que *Esmorzar al Tiffany's* té tant narració com diàleg en estil directe. Fred accedeix al món interior de Holly gràcies a les conversacions que mantenen. I el lector coneix Holly en la mesura que la coneix Fred. Però com ell mateix declara «hi havia temporades en què ens vèiem sovint; però, en conjunt, el record no respon a la realitat» (p. 56).

Fred es converteix en una persona propera a Holly, fins el punt de ser qui l'ajuda a fugir del país. Però no es pot oblidar que Holly és una experta en el tracte amb els homes. Sap com parlar-los, com actuar amb ells i, especialment, què dir-los per atraure'ls. Tot i això, és una persona reservada respecte a la seua vida privada i els seus plans. El narrador descobreix la història personal de Holly perquè es troba amb el seu marit, i no perquè ella li l'haja contada. I esclarida la situació, no torna a mencionar-se més fins que Holly li anuncia que es casarà amb José. La reacció d'aquesta en mencionar-li Fred que ja està casada és la d'amenaçar-lo: «Parleu d'això a qualsevol ànima vivent, amic meu, i us penjaré pels dits grossos dels peus i us escoraré com un vedell» (p. 83).

La narració de Cecília Ce mostra explícitament la crueltat de la prostitució. El fet de tenir accés a tots els pensaments de la protagonista permet conèixer totes les seues misèries sense filtres i de primera mà: les violacions, els embarassos i avortaments, les pallisses... A més, se sap que totes aquestes desgràcies tenen noms, noms d'home. De Holly només se sap que els homes amb els que està són majors i rics, i molts pocs tenen noms. Però hi ha dos escenes soltes amb un cert contingut de violència. En la primera Holly truca a la finestra de l'habitació de Fred i, una vegada aquest li l'obri, li diu: «Tinc a baix un individu esgarrifós. [...] Vull dir que és d'allò més simpàtic quan està serè, però així que comença a trascolar, valga'm Déu, quina fera! Si hi ha alguna cosa que odii, és justament els homes que mosseguen» (p. 21). La segona escena és una conversa entre Holly i Mag Wildwood, companyes de pis en eixe moment, que sent Fred des de la finestra oberta del seu apartament (p. 50):

—Prou. Que mossega?
A la Mag se li va escórrer un punt.
—Si mossega?
—Si et mossega. Al llit.
—I ara, no! Que *hauria* de fer-ho?

Pel que sembla, els homes que «mosseguen» al llit no són estranys. Per tant, cal suposar que també Holly s'ha trobat amb homes que exerceixen violència sexual sobre les dones. Però aquesta violència no és mai qüestionada ni criticada, sinó que es tracta com un fet habitual i normal. Com una característica més d'alguns homes. Si no fora per aquestes dues escenes, es podria pensar que la prostitució de Holly, a diferència de la de Cecília Ce, està exempta de violència.

Però encara hi ha una diferència més significativa respecte els dos narradors. Rodoreda conta la història a través de la seua protagonista, una dona. Capote ho fa a través del veí de la protagonista, un home. Són els narradors un reflex de la visió que tenen els autors de la prostitució? Si és així, cal veure la narració de Rodoreda com una denúncia de la prostitució? I la de Capote, és la representació d'una situació normalitzada, una activitat a la que es dediquen algunes dones joves per a guanyar diners? Cecília Ce diu de manera explícita que se'n va «a fer senyors» perquè es mor de fam. Fred descriu una Holly que es dedica demanar «diners per a anar al tocador» perquè va decidir que no volia triomfar com actriu de Hollywood.

Rodoreda crea un personatge que ho fa per necessitat. Capote mostra una jove que ho fa, aparentment, per voluntat pròpia. Però la representació de Rodoreda és minoritària, tant en la literatura, com en el cinema. Perquè la prostitució en l'art ha estat tractada, majoritàriament, des d'una visió masculina i, per tant, sense una perspectiva feminista. En el cinema, per exemple, hi ha més pel·lícules amb la perspectiva de Capote, que tracten la prostitució com una decisió lliure de les protagonistes (*Belle de jour*, 1967; *Diario de una ninfómana*, 2008; *Young and Beautiful*, 2013), que amb la de Rodoreda, com una imposició per unes circumstàncies personals complexes (*Lilja 4-ever*, 2002).

Els narradors/autors proposen, per tant, dues visions de la prostitució que van més enllà de l'art. Perquè la prostitució és una realitat que la literatura, i últimament el cinema i les sèries, han convertit en tòpic. I la visió que es dona de la prostitució depèn de la intencionalitat de l'autor. És per això que hi ha una responsabilitat a l'hora de tractar-la. En el moment que la prostitució passa de realitat social a tòpic artístic s'està creant un concepte ideològic en la societat que pot ser més o menys fidel a la realitat (Aguilar 2010).

Aquest concepte ideològic està molt present en el debat feminista sobre la legalització o abolicció (que no prohibició) de la prostitució⁴. Les que aposten per la seua legalització, anomenades regulacionistes (feminisme liberal o *libfem*), defensen que la prostitució és com un treball qualsevol. Consideren que les prostitutes són treballadores sexuals i que cal dignificar i legalitzar el seu treball. Són les polítiques aplicades per països com Alemanya o Holanda, amb un èxit dubtós. Les abolicionistes (feminisme radical o *radfem*), en canvi, consideren la prostitució com una de les majors formes d'explotació de dones i xiquetes. Argumenten que per a acabar amb aquesta explotació cal seguir el model de Suècia o Noruega: perseguir i castigar els proxenetes i clients i protegir les víctimes⁵.

Les regulacionistes tenen com a concepte de prostituta les Holly Golightly. Aquelles que ho fan perquè volen, perquè ho han decidit lliurement. Sense qüestionar el concepte de llibertat per a les dones dins la societat patriarcal. Les abolicionistes posen

⁴ En aquest article és fa una breu explicació de les diferents perspectives sobre la prostitució: <http://diariofemenino.com.ar/v2/index.php/2017/11/22/prostitucion-tres-conceptos-basicos-prohibicionismo-regulacionismo-y-abolicionismo/>

⁵ Enllaç a diferents articles sobre el model abolicionista, també conegut com el model nòrdic: <https://traductoraspaaabolicondelaprostitucion.weebly.com/modelo-nordico>

d'exemple les Cecília Ce. Dones que, pels motius que siguen, entren en el món de la prostitució i són objecte de violacions, pallisses, insults, embarassos no desitjats i avortaments continus⁶.

Però, fins quin punt és voluntària la prostitució de Holly? Com s'ha dit, només se sap d'ella el que el narrador sap. I el que el narrador sap és el que Holly vol que sàpia de la seua vida (p. 54):

Perquè la Holly va voler que li expliqués coses de la meua infantesa. Ella també parlà de la seva; però es mostrà evasiva, inconcreta, quant a noms de persones i de llocs, i es pot dir que em dedicà un recital impressionista, encara que la impressió rebuda era contrària a la que hom esperava, perquè la Holly féu un relat gairebé voluptuós de bells estius i alegres nedades, d'arbres de Nadal, de gentils cosins i festes familiars: en resum, d'una infantesa feliç, com la seva, certament, no ho havia estat mai, i, en tot cas, com no podia haver-ho estat la d'una nena que havia fugit de casa.

I aquesta és la sensació que el narrador té en tot moment de Holly, la de no arribar mai a saber quan diu la veritat i quan menteix. Com ell mateix diu, només es té una «impressió». És una sensació contrària a la que produeix el relat de Cecília Ce, de qui se sap tota la seua infantesa perquè és ella qui la conta. Se sap que fugí de casa, joveneta, amb el seu primer amant, perquè és la seua veu qui ho diu: «Una nit vam anar a la barraca, el seu germà havia mort a la guerra, i ja no vaig tornar mai més a casa» (p. 54). Però pel mateix fet de ser la seua veu qui parla, el lector té una sensació de caos. Els pensaments de la protagonista són confusos, la narració sembla voler imitar la rapidesa dels pensaments, moltes vegades inconnexos. Pla descriu la narració de Rodoreda així (Rodoreda 2015: 230): «És un estil que busca la vivacitat i que pretén fer notar que les coses són dites sense cap reflexió prèvia sobre la manera d'expressar les idees». I és per aquest tipus de narració que moltes vegades es té la sensació que Cecília Ce està boja. Fins i tot ella ho pensa en alguna ocasió: «Vaig pensar que em tornaria boja, i pensar que m'hi tornaria potser volia dir que ja m'hi havia tornat» (p. 147). A més, és un personatge amb moltes dèries, la qual cosa accentua aquesta sensació de bogeria (p. 33-34):

Va dir que era una bona nena, però que feia coses estranyes, i la monja li va preguntar quines coses estranyes feia, i ella li ho va dir tot; que jugava amb foc, que encenia papers

⁶ Aquest segon corrent és el defensat per supervivents de la prostitució i activistes feministes com Amelia Tiganus, entrevistada per Jordi Évole en el programa de Salvados dedicat al tràfic de dones *Las invisibles*.

en el fogó quan només hi quedava el caliu i que passejava el foc per tota la casa; que feia paperines amb paper d'escriure cartes i les ficava les unes a dintre de les altres i les feia cremar, i que de vegades calava foc a piles de diaris. [...] Aleshores va explicar que quan jo només tenia tres anys m'havien disfressat de monja i que no m'havien pogut treure el vestit en tot un hivern, perquè si no me'l posaven cridava sense parar que tenia fred als ossos.

5. ELS ORÍGENS: LA CONSTRUCCIÓ DEL CARÀCTER DE LES PROTAGONISTES

Es podria pensar que el caràcter de Cecília Ce ja està prefixat, com si el fet d'haver estat abandonada pels seus pares la destinara a una vida de misèries i tristesses. Però una anàlisi de la seua infantesa pot donar resposta a la seua actitud. Cecília Ce creix aïllada de la resta de xiquets i xiquetes de la seua edat: «El senyor Jaume [...] em va dir que jo no aniria al col·legi, que ell m'ensenyaria tot el que una nena ha de saber, i més» (p. 20). De manera que la seua infantesa es caracteritza per una manca de socialització, la qual cosa pot ser un dels motius de la seua dificultat per a establir relacions adultes sanes.

Però un altre factor són els comentaris que fan la senyora Magdalena i les dones del barri sobre qui podrien ser els seus pares (pp 13-14):

A les tardes, asseguda al primer graó de l'escala de baixar al jardí, si feia bon temps, o darrera de la porta de la cuina, si feia fred, escoltava què deien. [...] Sovint parlaven dels meus pares. Un dia deien que la meua mare devia ser una artista de les que canten caçons [...] i van amb tants d'homes com volen i es troben amb una criatura sense saber qui els l'ha feta. [...] Asseguda al graó anava creixen. Escoltava el que deien totes aquelles senyores que no m'agradaven [...]. Tot d'una sentia el senyor Jaume que deia: me'n vaig a la torratxa. Així que havia sortit es posaven a parlar del meu pare. [...] Elles deien que devia ser un home molt dolent i que jo tenia orelles de criminal amb la medalleta enganxada a la galta.

Cecília Ce creix sentint tota mena de comentaris despectius sobre els seus pares. I aquests comentaris tenen conseqüències en la formació del caràcter de la protagonista. El fet de dir que la xiqueta té «orelles de criminal» fa que aquesta comence a tocar-se-les sense parar: «I em van començar a fer nosa les orelles. Me les tocava» (p. 15). Llavors, les manies i dèries de Cecília Ce es poden explicar pels comentaris que sent en la casa que l'acull. Si diuen del seu pare que devia ser un home «dels que només viuen per cremar-ho tot» (p. 15) ella actua jugant amb foc per tota la casa; si diuen que té «orelles de criminal» ella respon volent-se-les llevar (p. 33):

Que un dia que ella [la senyora Magdalena] tenia visites havia entrat a la cuina a buscar la sucra i m'havia trobat arraconada i quieta com un mort amb la punta d'una paperina encesa a dintre de cada orella. Que quan em va renyar els llavis se m'havien tornat morats i que jo havia dit que em volia cremar les orelles perquè no en volia tenir.

Cecília Ce creix, per tant «solitària en un món en què no acaba d'integrar-se, per ser un univers de persones grans, d'una banda, i pels retrets que li fan constantment dels seus orígens» (Arnau 1993: 169). Però és l'absència del pare, i no la de la mare, la que marca la vida de la protagonista. És per ell que s'escapa de casa: «I que morta i plana mai més no podria anar a buscar el meu pare» (p. 17). Aquest desig de buscar el seu pare podria respondre a un complex d'Electra⁷, o d'Èdip segon Arnau (1993: 169, 2000: 99). La senyora Magdalena i les veïnes, sense voler-ho, amb les seues suposicions sobre l'origen de Cecília Ce, creen en ella una crisi d'identitat que la fa buscar desesperadament el seu pare. «Només té una dèria: fugir per anar a la recerca del pare, desconegut» (Arnau 1993: 169). El busca en un home qualsevol que passava pel carrer en la seua primera fugida de casa (p. 18):

Em va treure de l'encantament una veu de nena que preguntava com se'n deia d'aquell ocell; era una nena rossa, amb tirabuixons, i donava la mà a un senyor. De seguida vaig pensar que era el seu pare. [...] Li vaig agafar la mà sense mirar-lo i vaig haver de tancar els ulls perquè semblava que totes les coses es moguessin. [...] Se'n van anar carrer avall i jo no entenia perquè aquell senyor, en comptes d'anar-se'n amb la nena, no la deixava a mirar l'ocell i no se m'enduia a mi.

Després d'aquesta experiència, Cecília Ce torna a casa i es mira a l'espill per a comparar la seua imatge amb la de la «nena» que anava amb el senyor. És llavors quan confessa que és una xiqueta trista (p. 19):

Tenia els cabell llunts de color de castanya. Vaig fer un salt perquè m'anessin amunt per la cara em va fugir del mirall i no els vaig poder veure. Els veig sentir caure contra el meu coll, estirats i tristos. Tristos com jo. Perquè jo tenia tristeses.

Pla apunta «la importància que pren el mirall en les successives preses de consciència d'identitat de Cecília. És la figura que dona constància de la seva existència i del pas del temps» (Rodoreda 2015: 238). Però també de la tristesa dels seus ulls: el

⁷ Terme encunyat pel psicoanalista Carl Gustav Jung per a fer referència a la contrapartida femenina del complex d'Èdip, plantejat per Sigmund Freud.

pes de tristesa que tenia en els ulls feia esgarriar (p. 168-169). Una tristesa que l'acompanya llarg de la seua vida, mentre busca, entre amant i amant, l'estima d'un pare que no va arribar a conèixer. Perquè Cecília Ce pareix projectar en els homes dels que s'enamora la imatge de l'estima paternal que mai no va rebre. Però aquesta imatge és falsa i efímera, i molt prompte la destrueix una realitat cruel.

Però a banda del seu pare, o millor dit l'absència d'aquest, hi ha un altre personatge que marca el destí de Cecília Ce: Maria-Cinta. La seua presentació sembla una premonició del que serà la vida de la protagonista (Arnau 1993: 173). La protagonista la descriu així (p. 16):

[El senyor Jaume i la senyora Magdalena] Tenien dues cosines que eren germanes bessones i encara que fossin una mica més enllà dels trenta anys eren conquistadores i presumides i tenien els colzes bonics. L'una es deia Maria-Cinta i l'altra es deia Raquel. La que es deia Maria-Cinta tenia un amic molt ric i cotxe, un cotxe negre, de color avellana per dintre i quan hi havia el cotxe parat davant de casa, els veïns, d'amagat, miraven el xofer que es passejava amunt i avall esperant-la. Anava sempre al Liceu.

De fet, en la segona fugida, són Maria-Cinta i el seu amic qui se la troben. I de nou, Cecília Ce busca el contacte masculí en un desconegut: «[l'amic] em va fer asseure a la falda, i mentre el cotxe corria i la llum dels fanals entrava i passava li vaig ficar una mà entre l'americana i l'armilla, ben amunt per sota del braç, i l'hi vaig deixar allà dintre. I la mà i jo estàvem bé» (p. 25).

Des de llavors, Cecília Ce comença a passar més temps en companyia de Maria-Cinta: «Una vegada cada setmana, el divendres, la Maria-Cinta em feia venir a buscar i jo passava el dia casa seva perquè deien que havia de veure món» (p. 35). Però el món que li ensenya Maria-Cinta dista molt del de la senyora Magdalena i el senyor Jaume. Perquè Maria-Cinta gaudeix d'espectacles en el Liceu, cotxe amb xofer, cambrera, un pis en el Passeig de Gràcia i productes de luxe: «La pastilla de sabó era tan grossa que no cabia a la mà i l'ampolla de l'aigua de colònia era d'un litre o més» (p. 36), «va treure aquella creu de brillants d'una capsula vermella i me la va posar» (p. 37).

Són dos nivells de vida que es veuen molt ben diferenciats amb una cosa tan banal com la neteja corporal: «La cambrera m'anava fregant l'esquena amb una esponja groga plena de forats, més fina que el fregall vell amb què la senyora Magdalena em fregava quan em rentava a l'aigüera» (p. 36). A més, hi ha un canvi en l'estat anímic de Cecília Ce. Perquè a diferència de quan és a casa dels senyors que l'han adoptada, amb la

Maria-Cinta es mostra com una xiqueta alegre, que corre, juga i riu: «Després em va empolvar i em va fer córrer amunt i avall perquè caiguessin els pólvors que sobraven. La cambrera reia i jo també, plena de pessigolles del vent del córrer» (p. 37).

Cecília Ce és feliç amb Maria-Cinta i els seus luxes. De manera que creix associant, inconscientment, la felicitat a un nivell de vida al qual s'accedeix venent el seu cos als homes. I l'afirmació «jo em volia assemblar a la Maria-Cinta» (p. 40) confirma que la protagonista té com a model a imitar una prostituta (Arnau 2000: 92). A més, aprèn a normalitzar que qualsevol home, ja siga un desconegut o un familiar, puga accedir al cos de les dones (p. 44):

Tot d'una vaig sentir que el senyor Jaume deia: ¿no tens fred? La pregunta em va semblar estranya perquè feia calor, i em vaig girar per mirar-los i ell li passava una mà pel braç, amunt i avall del puny al colze, a poc a poc. Per no veure'ls més vaig entrar corrent i vaig anar al bany.

Curiosament, seguida d'aquesta escena, hi ha una altra en la Cecília Ce es mira de nou a l'espill (p. 44):

I aleshores, per primera vegada em vaig adonar que era tota diferent. Les cames se m'havien fet amb forma, i abans eren rectes; sota del vestit, els pits, encara de noia, empenyien una mica, però, perquè fessin canaleta, havia d'ajuntar els braços endavant ben ajuntats. Em vaig mirar els ulls i em va semblar que no estava sola. Gairebé sense adonar-me'n em vaig anar acostant a la meva cara i el mirall es va entelar i l'entelament me la va esborrar de mig en avall. Vaig tancar els ulls a poc a poc i els vaig deixar oberts només una esclatxa per veure'm com si estigués morta. I aleshores no sé ben bé què em va passar. M' enamorava de mi. Tenia la sang, i vaig escoltar la vida de la sang, de vegades adormida vermella avall per la seda de la cuixa. Em vaig posar les mans al clatell i vaig tirar tot el pes dels cabell enlaire. La meva pell era tendra i els colzes eren tendres i el que vaig sentir no es pot explicar amb paraules: que jo no era com els altres, que era diferent, perquè sola, voltada de tovalloles i d'olor de sabons, a fora del mirall era el que enamora i a dintre del mirall era l'enamorat.

La protagonista, ja una adolescent («Jo, aleshores, tenia dotze anys, encara que tothom me'n fes quinze», p. 42), descobreix els canvis corporals provocats per l'arribada de la menstruació («la sang»): el seu cos abandona les seues formes de xiqueta per a començar a passar al món dels adults. És ací quan s'enamora per primera vegada, d'ella mateixa, en semblança amb el mite clàssic de Narcís (Rodoreda 2015: 238). Cecília Ce s'adona que no és com la resta («jo no era com els altres, que era

diferent») i pren consciència del «jo» i dels «altres», de la seua singularitat com a persona.

Aquest moment és important perquè és l'inici d'una Cecília Ce que, a poc a poc, descobreix quin és el seu lloc en la societat. Un lloc que ella rebutja en visitar la senyora Rosalia, una esposa infeliç perquè el seu segon marit «la feia servir de bastó per anar tirant amb la vida» (p. 49). En acabant la visita, Cecília Ce pren una decisió: «Tot anant cap a casa vaig pensar que jo no em voldria casar mai» (p. 52). En paraules d'Arnau (1993: 182): «Ja des de la legalitat, ja des de la il·legalitat, les relacions amoroses se'ns presenten com a insostenibles per a la dona».

El pensament de la protagonista és un xicotet acte de rebel·lió contra una societat que imposava a les dones ser esposes, ja siga d'un home o d'un déu, o quedar-s'hi fadrina. Aquelles que rebutjaven el matrimoni però no renunciaven a mantenir relacions sexuals amb homes tenien una altra opció: la prostitució. I aquest és el cas de Cecília Ce. De tota manera, aquest acte de rebel·lió resulta inútil. Si el matrimoni significa per a la dona convertir-se en propietat d'un sol home, la prostitució la converteix en propietat de tots. «Cecília pertany a tots els homes, però en realitat cap li pertany» (Rodoreda 2015: 240).

Els orígens de Holly Golightly són molt semblants als de Cecília Ce. Es queda òrfena molt jove, en morir els pares de tisi. Llavors ella i el seu germà són adoptats per un veterinari de Tulip, Texas, que els descobreix «pis pant llet i ous de polla d'índia» (p. 67) en la seua granja. Els dos germans es troben en un estat deplorable: «Les costelles se'ls marcaven pertot arreu, tenien les cames tan primes que amb prou feines s'aguantaven drets, i les dents tan fluixes que ni podien mastegar» (p. 67).

El doctor Golightly és un home madur («aparentava poc més de cinquanta anys», p. 64), viudo i amb dos fills i dos filles, que s'enamora de Lulamae Barnes (el vertader nom de Holly) i es casa amb ella quan aquesta només té catorze anys. El doctor excusa una clara situació d'abús de menors posant el focus en el caràcter de l'adolescent (p. 66):

Quan jo em vaig casar amb la Lulamae, pel desembre de 1938, ella tenia catorze anys. Potser per a una persona corrent i vulgar, als catorze anys, seria incapaç de raonar. Però la Lulamae era una dona excepcional. Sabia perfectament el que feia quan va prometre ser la meua dona i la mare dels meus fills.

Aquest fragment és important per a entendre el funcionament de la cultura de la violació. Lulamae és una jove de catorze anys, sense familiars ni casa, que sobreviu gràcies a la generositat d'un home adult. En aquesta situació, el doctor s'aprofita de la seua maduresa i de la seua posició de poder per a mantenir relacions sexuals i casar-se amb una menor d'edat que li deu la vida. Però en compte d'assenyalar el reprovable comportament d'ell, es dóna importància al d'ella, perquè a pesar de tenir catorze anys és ben conscient dels seues actes («Sabia perfectament el que feia»).

A més, el doctor fa més adulta Lulamae d'una altra manera. En referir-se a ella com «una dona excepcional» està amagant la seua joventut per a fer-la més major del que és. El patriarcat juga amb els conceptes a l'hora de referir-se a les femelles humanes per a fer-les més infantils (qualificant una dona de xica o xiqueta) o més adultes (qualificant una xica o xiqueta de dona) segons convinga. En la sèrie *The Handmade's Tale*⁸, per exemple, basada en la novel·la homònima de Margaret Atwood, les criades són tractades com criatures menudes, dèbils i ingènues. La seua guardiana, la tia Lydia, es refereix a elles com *girls*⁹. D'aquesta manera les converteix en éssers inofensius que necessiten, com els xiquets, vigilància constant. El cas de Lulamae, al contrari, és un exemple de com s'intenta fer adulta una adolescent de catorze anys. Se la sexualitza, com la Lolita de Nabokov, perquè l'adult pugui accedir al seu cos.

En canvi, hi ha una caracterització del doctor com si fora un xiquet inexpert (p. 67): «Sense més ni més, ja em teniu a mi sortint a collir-li flors. [...] Només de mirar-la ja em venien les llàgrimes als ulls. La nit que m'hi vaig declarar, vaig plorar com una criatura». El fet d'infantilitzar-se li lleva responsabilitat sobre els seues actes, que són vistos com inofensius i tendres.

Igual que Cecília Ce, Lulamae decideix abandonar la casa i la família que l'adopta. Com una mena de bovarisme (Gautier 1892), es deixa portar per allò que llig i veu en les revistes i decideix anar-se'n de casa (p. 68):

⁸ Tant la sèrie com la novel·la representen un futur distòpic en el qual una societat feixista i conservadora classifica les dones en castes: esposes, criades, cuineres i prostitutes. Les criades, dones que poden concebre, són violades mitjançant una cerimònia ritual per l'home al que pertanyen. Però els fills que puguin gestar no seran seus, sinó de l'home i la seua esposa (paral·lelisme amb els ventres de lloguer).

⁹ Vídeo de Mayim Bialik, neurocientífica, actriu i feminista, en el qual explica perquè és masculista referir-se a les dones adultes com *girls* (relatiu anglés al nostre «xica», «xiqueta» o «nena»): <https://www.youtube.com/watch?v=qHH3lhYwqcY>

Potser entraren a casa revistes per valor de cent dòlars, paraula. I això va ser el que la va perdre. Aquelles fotografies que mirava. Aquelles bestieses que llegia. Allò la va induir a sortir carretera avall, a passejar, cada dia. I cada dia anava una mica més lluny: un quilòmetre, i a casa. Dos quilòmetres, i a casa. Un dia, senzillament, continuà caminant.

La història de Holly Golightly es va descobrir a mesura que el narrador, Fred, entra en la vida de la protagonista. Però la informació que li arriba està desordenada. El primer que sap el narrador del passat de Holly és la seua curta carrera com a actriu. O. J. Berman és l'agent teatral que la va descobrir, o això afirma ell (p. 35):

Jo la vaig descobrir. A Santa Anita. La mossa no parava de rondar per aquells volts. Jo que m'hi interesso: professionalment, vull dir. Esbrino que és l'amiga d'un joquei, i que hi viu. Faig avisar el joquei que val més que ho deixi córrer si no vol soroll amb la llei: la nena té quinze anys, compreneu? Tot va de primera i la nena se'n surt. [...] La vam emmotllar d'acord amb el tipus Margaret Sullavan, però la nena tenia condicions físiques pròpies [...]. Llavors, patam! Sona el telèfon. [...] I la nena diu: «Sóc la Holly», i jo dic: «I ara, nena, se't sent com si fossis molt lluny» i ella diu: «Sóc a Nova York», i jo faig: «¿I què dimoni hi fas, a Nova York, si avui som a diumenge i tens la prova demà?», i ella diu: «Sóc a Nova York, perquè no havia estat mai a Nova York». I jo dic: «Agafa de seguida un avió i torna com un coet», i ella diu: «No vull». Jo faig: «Què et proposes, nena?» Ella diu: «És que no vull fer la prova», i jo que li faig: «Doncs què vols, nena?» i ella diu: «Quan ho esbrini, sereu el primer a saber-ho, no patiu».

Holly abandona el doctor amb catorze anys, i un any després es troba a Santa Anita amb un joquei. Si el doctor parla de Holly com una dona per a fer-la adulta, O. J. Berman es refereix a ella com «la nena» per a infantilitzar el seu caràcter.

Aquest fragment relata una nova fugida de la protagonista. Podria pensar-se que el seu comportament es deu a que «està tocada del bolet» (p. 34), com pensa O. J. Berman. Però si es para atenció a la conversa que mantenen Fred i Holly sobre la carrera d'actriu d'aquesta, es pot veure que és una jove intel·ligent i amb ambició: «Jo només volia aprofitar l'ocasió per a aprendre algunes coses útils: sabia prou bé que mai no seria estrella. [...] No vull pas dir que no m'agradi la idea de ser rica i famosa. Justament forma part del meu pla, i un dia o altre intentaré aconseguir-ho» (p. 40). La protagonista utilitza O. J. Berman en benefici seu, ja que en cap moment tenia la intenció de fer carrera d'actriu. Holly, amb quinze anys, ja sap quin és el seu lloc en la societat. Ho sap des de ben menuda, des d'abans de casar-se amb el doctor. Perquè és possible que Holly haja sigut víctima d'abusos sexuals durant la infantesa (a banda dels del doctor): «en

total només he tingut onze amants, sense comptar res del que passà abans dels tretze anys, perquè això, és clar, no compta» (p. 79).

Holly té relacions sexuals des d'abans dels tretze anys. Si es té en compte la seua situació (en l'inici de l'adolescència, sense família, sense casa i sense recursos), no és descabellat pensar que, més que relacions, són abusos. Aquest antecedent és important perquè ajuda a entendre com la protagonista ha normalitzat, des de ben menuda, que els homes (en aquest cas madurs) disposen del seu cos. De fet, moltes víctimes de la prostitució tenen un historial de violència i abusos sexuals en la infantesa (Farley et al. 2003: 42-44).

Uns abusos sexuals que, en el cas de Holly, tenen el seu punt àlgid en la relació amb el doctor. Després d'abandonar-lo, i una vegada a Nova York, es dedica a viure d'oferir, a una societat governada per homes, l'únic que li interessa de les dones. Holly Golightly, com moltes altres víctimes, converteix els abusos sexuals de la seua infantesa en el seu ofici. I com ocorre també amb moltes víctimes, es troba desorientada en un món que no li pertany, que no sent seu. Aquesta desorientació la fa inestable psicològicament (p. 41):

—¿Sabeu aquella mena de dies que tot ho veus vermell?

—Negre, voleu dir?

—No —féu la Holly, lentament—. No, quan tot ho veus negre és quan t'engreixes o quan fa massa dies que plou. Estàs trista i prou. Però quan tot ho veus vermell és terrible. Tens por i sues de mala manera, i no saps de què tens por. Només saps que te n'ha de passar alguna de dolenta, i no saps què. No u hi heu trobat mai, així?

Holly Golightly fuig de casa perquè la seua vida és la cerca constant del seu lloc al món: «Jo no vull posseir res fins que sàpiga que he trobat el lloc que em correspon, allà on jo i les meves coses ens pertanyem mútuament. Encara no sé ben bé on és, aqueix lloc. Però sé com és, això sí. [...] És com a can Tiffany» (p. 40). Un lloc on res no li pot fer mal (p. 41):

Em calma immediatament, aquell silenci, i aquell aspecte luxós que hi té tot; allà no us pot passar res de realment dolent, entre aquells homes tan ben vestits, i aquella olor tan bona de plata i de maletes de pell de cocodril. Si en la vida real podia trobar un lloc on em trobés com a can Tiffany, llavors compraria uns quants mobles i posaria un nom al gat.

Perquè al cap i a la fi, Holly Golightly és una jove de dènou anys que, a més de fama i diners, vol tranquil·litat. Vol trobar, després d'una tràgica infantesa, un lloc en el qual sentir-se segura i en pau.

6. LA BARCELONA I LA NOVA YORK DELS ANYS 40

El sentiment de desarrelament de Holly té la seua expressió, no sols en la fugida de casa del doctor, sinó també en l'espai on viu. El seu apartament és un lloc singular. Fred descriu així la sala principal, en veure-la per primera vegada (p. 31-32):

La sala on ens trobàvem (drets, perquè no hi havia on seure) feia l'efecte que els estadants de l'apartament tot just acabaven d'arribar-hi; gairebé esperaves sentir olor de pintura fresca. Els únics mobles que hi havia eren maletes i cistelles. Les cistelles servien de taula. Damunt una de les cistelles (que eren totes per obrir) hi havia els estris per a fer còctels; en una altra, un llum, un tocadiscos, el gat pèl-roig de la Holly i un centre amb roses grogues. Les llibreries, que cobrien tot un pany de paret, només ostentaven mig prestatge de literatura. M'hi vaig trobar bé de seguida, allà, en aquell ambient tot just embastat.

I més endavant té la mateixa sensació en entrar al dormitori de la seua veïna: «feia joc amb la sala: hi havia la mateixa atmosfera de càmping a punt de plegar les tendes; cistelles i maletes, tot tancat i a punt de marxa, com l'equipatge d'un criminal que se sap perseguit de prop per la llei» (p. 52). Holly viu sense instal·lar-s'hi del tot, preparada per a fugir en qualsevol moment d'un lloc, uns éssers i uns objectes que no acaba de sentir seus. Però quan això passa, quan es veu obligada a abandonar la ciutat i el gat amb el que vivia perquè «Ens vam trobar a la vora del riu, i res més. Tots dos érem independents» (p. 103); quan es veu sola, fent front a una nova fugida, li entra el pànic (p. 104):

—I jo què? —digué, xiuxiuejà; i tornà a estremir-se—. Tinc molta por, sabeu? Sí, a l'últim. Perquè això em pot passar sempre. Això de no saber que una cosa és meva fins que l'hauré llençada. Allò dels dies en què ho veus tot vermell no és res. Allò de la dona grossa tampoc no és res, en comparació. Mireu, ara: tinc la boca tan seca, que ni que m'hi anés la vida no podria escopir.

Tal volta les altres dos fugides, la de casa del doctor i la de Santa Anita, no van ser tant tràgiques perquè se'n va anar per voluntat pròpia. Però en aquest cas és diferent. La fugida de Nova York no és voluntària, sinó que es veu impel·lida per les

circumstàncies. Abandona, a més, una ciutat de la que estava enamorada tot i no sentir-la seua, com li confessa a Fred: «Estimo Nova York, encara que no sigui meu com cal que ho sigui un arbre, o un carrer, o una casa, alguna cosa, tant se val, que em pertanyi perquè jo li pertanyo» (p. 81).

Se'n va d'una ciutat que li agradava, de la que gaudia i en la qual havia trobat certa felicitat. Però ni amb tot això la considerava seua. Per tant, és possible que Holly siga incapaç de sentir-se part de cap lloc, i que la seua vida siga una fugida constant dels problemes, com pensa Fred: «aquella referència fanfarrona que ara hi feia em resultà astoradora i patètica, tan clarament em revelava com era d'incapaç la Holly d'enfrontar-se amb les realitats» (p. 96).

Però en la fugida desesperada de Holly entra en joc un altre factor: l'econòmic. La protagonista té un nivell de vida alt gràcies a la bona publicitat com a companyia per als homes madurs rics. En el moment que la detenen per contraban de drogues aquesta fama desapareix i passa a ser vista com una delinqüent. I Holly n'és ben conscient (p. 98):

El flash de certa publicitat és molt perjudicial per la salut d'una noia com jo. Encara que un jurat en pes em donés per unanimitat el títol de Blanca Ovelleta, aquests verals ja no ofereixen cap esdevenidor per a mi. A tot arreu em mirarien de reüll. I si vós visquéssiu dels mateixos talents i traces de què jo visc, comprendrïeu el volum de la bancarrota que m'espera aquí.

Per tant, decideix fugir a Brasil amb el bitllet d'avió que li havia comprat José Ybarra-Jaeger. Però no sense demanar-li abans a Fred que telefone «al Times o on us plagui, i demaneu una llista dels cinquanta homes més rics del Brasil» (p. 99). Holly vol canviar de ciutat però no d'estil de vida. Un estil de vida que li permet viure en el barri més ric de la ciutat de Nova York: l'Upper East Side. L'apartament de Holly es troba situat en el «carrer Setanta de l'Est» (p. 7), prop de l'Avinguda Lexington («era propietari d'un bar que hi ha a la cantonada amb l'Avinguda Lexington; [...] hi fèiem cap sis o set vegades cada dia», p. 8) i de la Cinquena Avinguda («Després vam anar xano-xano cap a la Cinquena Avinguda, on hi havia una desfilada», p. 53).

Holly es pot permetre viure en la zona més rica de la ciutat gràcies als tipus de clients que té. Uns clients que busca, gairebé totes les nits, en els locals de moda. Si la història fora narrada des de la perspectiva de la protagonista, i no des de la del seu veí,

segurament el lector tindria la sensació que Nova York és una ciutat nocturna. De fet, la primera vegada que el narrador sap de l'existència de la jove és una nit en la qual Holly no troba les claus del portal i desperta un dels veïns perquè li òbriga (p.15):

Una nit, molt més tard de les dotze, em despertà la veu del senyor Yunioshi, que cridava tot anat escales avall. Com que el japonès vivia a dalt del tot, la seva veu travessava tota la casa, exasperada i rude:

—Miss Golightly! Protesto!

La veu que respongué, des del fons de l'ull de l'escala, era jovenívola i lleugerament divertida:

—Oh, estimat Yunioshi, em sap molt de greu! He perdut la maleïda clau!

—No podeu continuar trucant al meu timbre! Us prego, us prego que us feu fer una altra clau.

—És que les perdo totes.—Jo treballo, i haig de dormir—cridà el senyor Yunioshi— I vós sempre truqueu al meu timbre.

Després d'aquest incident, la protagonista decideix trucar a un altre timbre, el de Fred (p. 17): «durant els dies que seguiren començà a trucar al meu timbre, de vegades a les dues de la matinada, o a les tres, o a les quatre». Més endavant Fred torna a fer referència a les eixides nocturnes de Holly (p. 56): «De vegades m'hi deturava una estona i compartia el seu cafè «matinal» mentre ella es vestia per a la nit. Perquè la Holly sortia cada nit».

Però la vida nocturna de Holly no respon, només, a les ganes de gaudir de l'oci nocturn de la ciutat, sinó que és part imprescindible del seu ofici. Com s'ha dit abans, el personatge de Capote no és la prostituta que cobra a canvi de sexe. Holly ofereix companyia a homes madurs amb diners, amb alguns dels quals manté relacions sexuals. En les classes altes l'aparença és molt important. I en la societat patriarcal, els homes usen les dones per a reafirmar el seu estatus d'home exitós, el qual inclou també la seua masculinitat. Holly és, per tant, una dona objecte; una dona que serveix per al gaudi de la visió masculina en els locals de festa.

El Club 21, el Morocco o l'Stork són alguns dels llocs que Holly freqüenta com a dona de companyia. Locals d'oci nocturn on es reuneixen els membres de la *café society* de Nova York. *Café society* és el terme amb el que es coneix el grup de gent que es reunia en els cafés i restaurants més elegants de Nova York, París o Londres a finals

del segle XIX i principis del XX (Blumenthal 2000, Young 2015). Es mou, per tant, en un ambient de luxe i exclusivitat al que té accés de rebot, només com a dona objecte¹⁰.

Però és la joieria Tiffany l'espai de Nova York que més rellevància té per a la protagonista. No sols per l'efecte tranquil·litzador que opera sobre ella quan té un dia «vermell», sinó també perquè simbolitza un ideal: el nivell i l'estil de vida del Holly Golightly vol formar part. Tiffany és l'objectiu de la protagonista, la seua ambició. Tal volta perquè representa el que vol ser-hi («rica i famosa», p. 40) i el que no ha tingut mai (pau, tranquil·litat). Perquè Holly vol una vida fàcil i còmoda, sense preocupacions, una vida com la gent que compra a Tiffany.

La imatge nocturna de Nova York, de locals luxosos i homes de bé, contrasta amb la Barcelona de Cecília Ce: «fosca, oprimida i poc vital» (Arnau 2000: 96); «impersonal, angoixada, grisa i inhòspita» (Rodoreda 2015: 231). Perquè, mentre Nova York festeja la Segona Guerra Mundial (pp. 18-19):

De retorn cap a casa em cridà l'atenció un grup de taxistes aplegat davant la sal de ball de P. J. Clark, atrets evidentment per l'espectacle d'un grup d'oficials de l'exèrcit australià, amb els ulls brillants de whisky, que cantaven Waltzing Matilda. Tot cantant, ballaven per torn rigorós amb una noia, al carrer, sota el tren elevat, i la noia, la senyoreta Golightly, no cal dir-ho, surava en els braços d'ells, giravoltant, lleugera com un xal.

Barcelona sobreviu a la desfeta de la Guerra Civil. «El gruix temporal més important de la novel·la se situa en una postguerra, però imprecisa» (Arnau 2000: 95). Els apartaments de luxe, les festes nocturnes i les joies de Tiffany contrasten amb la misèria dels carrers de Barcelona i dels seus habitants. Una misèria que afecta sobretot les dones, que es veuen privades de molts més drets i llibertats que els seus companys homes, i sobre les que cau tot el pes de la moral catòlica. L'Upper East Side de Nova York contrasta amb les barraques de la Barcelona immigrant, on Cecília Ce se'n va a viure en abandonar la casa del carrer de les Camèlies (p. 56):

La barraca només tenia dues parets de maó; les altres eren fetes amb llaunes, amb fustes velles i amb trossos de sac entaforats per les escletxes. [...] La barraca no tenia finestra. El llit estava arraconat a una paret de llaunes perquè ens venia més bé per encabir la taula i les cadires i una calaixera amb calaixos que costaven molt d'obrir perquè la fusta, amb les

¹⁰ La pel·lícula de Woody Allen, *Café Society* (2016), tot i fer un retrat bastant superficial i romàntic d'aquest estil de vida, pot servir per a fer-se una idea de com eren els locals que aquest grup de gent freqüentava.

humitats, es reinflava. I la paret, i l'alçada del llit, que era un catre, tenia dues llaunes molt mal ajuntades i tapàvem l'escletxa amb draps vells.

En les barraques Cecília Ce descobreix la realitat d'una part de la societat, la dels immigrants castellanoparlants, i expressa els seus prejudicis (i de bona part de la societat de l'època) cap aquesta la població: «Com tots els d'aquelles barraques fora de l'Eusebi i de mi, [Andrés] era xarnego; i això m'empipava una mica» (p. 57). Empresonat Eusebi, primer, i mort Andrés, després, Cecília Ce inicia la seua vida com a dona de carrer. Obligada per la fam, se'n va a les Rambles a prostituir-se, iniciant així un periple pels carrers de Barcelona. Un periple que «remet directament a un dels emblemes de la modernitat: l'acció de vagar sense rumb pels carrers d'una gran ciutat». Com explica Arnau (2000: 113),

la protagonista passeja incansable per la ciutat, per places i per carrers amb noms concrets, com si anés a la recerca de si mateixa, com si busqués a las palpentes una sortida per a una existència que sembla trobar-se en una mena d'atzucac permanent. Erràtica. I gràcies a aquest amena de cartografia urbana, pren cos la ciutat de Barcelona.

Però una vegada dins la prostitució, vol eixir-se'n: «Pensar que hauria de tornar a la Rambla em matava» (p. 88). Però la fam no li ho permet. I a l'hora que millora la seua situació econòmica i d'habitatge (de les barraques d'Eusebi i Andrés passa a la fonda de Cosme, el mig pis de Marc i el pis d'Eladi) augmenta la seua angoixa i l'empresonament (Arnau 1993: 180; 2000: 175). Hi ha ací un contrast entre Holly, que es mou lliurement per la ciutat, i Cecília Ce, a qui els homes li arravaten la llibertat de passejar pels carrers i parcs de Barcelona. Una manca de llibertat que la porta a intentar suïcidar-se en dues ocasions: «L'endemà em vaig tirar escales avall per estabonir-me» (p. 99), «i em vaig tallar una vena del braç amb una fulla d'afaitar» (p. 157).

La desesperació per estar empresonada es simbolitza clarament en l'ascensor: «un dia que vaig provar d'agafar l'ascensor va ser com si em buidessin tot d'una per dintre i amb una mica més em poso a cridar» (p. 116). La sensació de claustrofòbia cal entendre-la com un desig de llibertat de la protagonista, que es veu com un «ocell a la gàbia» (p. 151). Aquesta desesperació desapareix durant el temps que viu amb Paulina en una casa amb jardí situada al Carmel, i especialment durant la primera visita de Marc (p. 106-107):

Vam pujar al cotxe, que era negre amb capota blanca [...]. L'aire em tirava els cabells enrera i em feia tremolar la brusa i jo no sé per on anàvem però tot d'una, després d'haver corregut i corregut per carreteres plenes de pols, tornàvem a entrar a Barcelona. Ho va fer tres o quatre vegades.

Cecília Ce coneix així una Barcelona, i els seus afores, només accessible als pocs privilegiats que es poden permetre un cotxe, producte de luxe durant la postguerra. Però la sensació de llibertat és efímera. S'esvaeix en el moment que Marc se l'emporta a un pis del carrer Mallorca (p. 109). Llavors comença a enyorar la casa de Paulina, «amb tant de cel i amb les muntanyes que es tornaven blaves cap al tard» (p. 109).

L'empresonament de Cecília Ce augmenta en el capítol XXXVI: «Jo vivia nua, i no me n'adonava» (p. 150), «Al cap d'un mes encara no havia sortit al carrer, ni hauria pogut perquè no tenia ni un parell de mitges» (p. 151). I té el seu punt àlgid en el següent, el XXXVII, en el qual es fa un descripció mig onírica, mig real, d'una sèrie d'abusos i violacions. La protagonista ho explica així: «I aleshores va començar el que no he sabut mai si va ser un somni o si va ser una barreja de somni i de veritat» (p. 154). Cecília Ce és ací una dona completament empresonada, indefensa i sense forces per a alliberar-se per culpa de l'alcohol que Eladi li obliga a prendre.

Però Cecília Ce aconsegueix sobreviure a l'infern i renàixer de nou. Llavors tot canvia, la por desapareix. Aconsegueix una casa pròpia gràcies a la humanitat d'Esteve, i «aquell dia va començar la meua bona sort» (p. 180). Un espai ben bé seu: una torre envoltada d'un jardí i d'un torrent d'aigua. Es tanca així un cercle vital, en relacionar l'espai definitiu de la protagonista amb la torratxa, i el seu jardí amb flors, de la infantesa. Lluny queden la foscor i l'empresonament de la fonda i els pisos.

La nova situació de Cecília Ce té paral·lelismes amb la de Holly. Perquè les dues aconsegueixen la seua autonomia en disposar d'un lloc per a elles a soles. La solitud esdevé així una manera de conservar la seua llibertat. Tot i que aquesta no és mai completa, ja que continuen depenent dels seus amants. Un altre paral·lelisme amb el personatge de Capote és l'obsessió de Cecília Ce per anar al Liceu. Tiffany i el Liceu representen per a les dues protagonistes un símbol: la seua ascensió social i econòmica en una societat que les ha marginades. Holly Golightly fuig de Nova York i del país sense veure complit el seu somni, però sense abandonar-lo: «Brasil va ser bestial, però Buenos Aires encara és millor. No arriba a can Tiffany, però gairebé» (p. 105).

En el cas de Cecília Ce, assistir al Liceu a veure l'òpera de Verdi, *Rigoletto* o, en paraules d'ella, la «d'un home geperut que al final passava amb la seva fill morta a dins d'un sac» (p. 195), serà una fita important per la revelació que suposa. El seu somni des de la infantesa és una decepció en adonar-se que «Allà dintre no hi havia res que fos meu i a fora hi havia els carrers i l'aire» (p. 197). Cecília Ce descobreix, com una mena de revelació, que no forma part de tota aquella gent elegant i de classe benestant que assisteix a l'òpera. Assumeix, finalment, que és una dona de carrer.

7. ELS HOMES DE CECÍLIA CE I HOLLY GOLIGHTLY

La casa d'acollida de les protagonistes és un espai, en els dos casos, caracteritzat per la presència del món vegetal i animal. Cecília passa la seua infantesa en una torratxa amb un jardí ple de flors del carrer de les Camèlies. Holly en una granja a prop de Tulip, Texas, entre gallines i cavalls. I en aquest espai és clau la presència dels dos senyors que les adopten. La figura del senyor Jaume ressalta per fer de pare i mestre de la protagonista. Com que no porten Cecília Ce a l'escola, és ell qui s'encarrega de la seua educació, i també d'inculcar-li l'estima i l'amor per les flors. De fet, el primer que fa en trobar-se-la és ensenyar-li les flors: «El senyor va deixar que les dones parlessin, em va agafar, bruta com anava i amb el paper encara enganxat al pit, i em va dur a mirar les flors: mira els clavells, diuen que deïa, mira les roses, mira, mira. Perquè era primavera i tot estava florit» (p. 9).

El doctor també fa de mestre de Holly. Gràcies a viure en la granja aprén a tractar amb els cavalls. De fet, muntar a cavall pel Central Park és una de les seues activitats preferides quan disposa de temps per a ella. I li va «ensenyar a tocar la guitarra» (p. 67). Un plaer que no deixa de banda a Nova York: «Els dies de bon sol, es rentava el cap i s'asseïa amb el gat [...] a l'escala d'incendis, i tocava la guitarra mentre se li eixugaven els cabells». Es tracta d'un moment de gaudi tranquil, íntim i solitari. Però a diferència del senyor Jaume, que actua com un pare per a Cecília Ce, el doctor s'aprofita de la situació d'indefensió de Holly per a casar-se i mantenir relacions sexuals amb ella. Per tant, hi ha una dicotomia entre el senyor Jaume-pare adoptiu i el doctor-espòs.

Tot i això, el senyor Jaume actua com un model masculí que no té cap problema en fer insinuacions de caire sexual a Maria-Cinta, la cosina de la seua esposa, davant la

seua filla adoptiva. Així doncs, Cecília Ce i Holly es crien amb dos homes que aprofiten la seua posició de privilegi per a mantenir relacions sexuals, un com a espòs d'una menor i l'altre com a client d'una prostituta. Les protagonistes normalitzen des de la infantesa unes relacions sexuals que les converteix en oprimides.

En el cas de Holly l'opressió comença abans, i no sols en les relacions sexuals sinó també en l'àmbit domèstic. Perquè en ser l'esposa del doctor es converteix, a més, en la mare dels seus fills: «Sabia perfectament el que feia quan va prometre ser la meua dona i la mare dels meus fills» (p. 66). Però Holly, com Cecília Ce, se sent com un animal empresonat, com l'ocell que vol volar lliure pel cel (p. 72):

No estimeu mai cap animal salvatge [...]. No convé donar el cor a una cosa salvatge; com més l'hi doneu, més forta es torna. Fins que és prou forta per a fugir als boscos. O per a volar a un arbre. Després a un arbre més alt. Després cel amunt. [...] Acabaríeu mirant al cel.

Les protagonistes rebutgen radicalment el matrimoni. Holly perquè el viu en primera persona. Cecília perquè és testimoni mut d'un desgraciat matrimoni en el capítol IX. Però la societat conservadora en la qual viuen relega les dones a dues funcions: esposa o puta. Llavors, només els queda la prostitució.

El primer amant de Cecília és Eusebi. El seu amor de joventut, amb el que fuig de casa per a anar-se'n a viure a les barraques d'immigrants. Però prompte s'enamora d'Andrés, el veí, i provoca la ira, la gelosia i la violència d'Eusebi (p. 68):

Al cap d'una estona va trucar la senyora Matilde tota esverada; clavava cops de punt a la porta i tot tremolava; deia que l'Andrés i l'Eusebi s'estaven matant a la font, que anés a descompartir-los. Vaig dir-li que no podia sortir perquè anava nua i que l'Eusebi m'havia pres tota la roba. Em va dir que m'emboliqués amb un llençol i que hi anés volant, que potser ja no hi seria a temps. I m'hauria mort dreta sense saber cap a quina banda girar-me de tan esverada, si l'Eusebi no hagués entrat com una ventada i no m'hagués dit que havia apallissat l'Andrés, que d'un cop de puny l'havia deixat pla a terra com una arengada i que si el volia veure el trobaria estès a terra al costat de la font.

Aquesta violència física, però, no va adreçada a la protagonista, sinó al mascle contrari, al que li vol furta la seua xicona. Hi ha, per tant, un sentit de la propietat. Cecília Ce pertany a Eusebi i ningú té dret de furta-li-la. I ella, molt menys, a anar-se'n lliurement amb un altre. La possessió és una constant que s'incrementa amb cada nou amant, fins que coneix Esteve. L'única excepció és Andrés. Però la seua mort precipita

la protagonista a fer senyors a les Rambles per a no passar fam. Uns senyors sense nom, desconeguts, que la deixen embarassada. Una de les veïnes de les barraques, la senyora Matilde, la fa avortar.

Decideix abandonar els senyors de les Rambles i anar-se'n amb Cosme, un home que, a diferència d'Eusebi i Andrés no «em va agradar mai. Però jo tenia gana» (p. 97). Si Eusebi es barallava amb els homes que la miraven, Cosme intenta evitar-ho a través de l'aspecte de la protagonista. Perquè Cecília Ce ja no decideix sobre el seu cos, ara pertany al fondista, un home que no la deixa pintar-se («No em volia que em pintés, i de vegades, per culpa d'això, teníem baralles i no em donava ni cinc cèntims», p. 97) ni vestir-se com ella vol (p. 98):

Molt abans de Sant Joan en Cosme va dir que aniríem a divertir-nos per distreure'm de l'avort, que em faria anar mudada, que em portaria a lluir. Em va acompanyar a comprar-me unes sabates de setí negre amb una ferradura de brillants a l'escotat. També em va acompanyar a comprar-me la roba del vestit. Setí negre. La modista me'l va fer tal com en Cosme li va dir que me'l fes: l'escot ran de coll, les mànigues ran de mà. I encara, cada màniga feia punxa i la punxa muntava damunt de la mà fins als nusos dels dits. La faldilla ran de peu. [...] Jo anava negra de cap a peus i, per animar-ho m'havia posat una rosa vermella a dalt del cap sense demanar permís.

De la violència d'Eusebi vers els homes que la miren, passa al control de Cosme sobre la seua roba i maquillatge. És una manera de marcar la protagonista, d'«assenyalar la seva situació, la seva manca d'autonomia» (Arnau 2000: 101). Es queda embarassada de nou, tot i que aquesta vegada l'avortament no és provocat. Desesperada per l'empresonament en la fonda, «Una tarda, amb el que duia a sobre i prou, me'n vaig anar a casa de la Paulina» (p. 103). I llavors coneix Marc, un home que, tot i mostrar-se encantador, li deixa ben clara quina és la seua posició des del primer dia: «Em va agafar el coll amb les dues mans i em va fer un petó a la boca i jo el vaig mossegar amb ràbia i ell em va donar una bufetada. Perquè no hi tornis. I aleshores em va posar un dit en el clotet de la galta. Maca» (p. 108). Marc juga ací amb les paraules i els gestos. El petó a la boca i la floreta («maca») són per a afalagar Cecília Ce. Però les mans al coll d'ella i la bufetada li serveixen per a marcar el seu poder sobre ella (Arnau 1993: 180). La violència ja no és exercida cap als altres homes sinó cap a ella. Comença llavors la vertadera degradació de la protagonista. Es queda embarassada per tercera vegada. Però si ella vol tindrà el fill no importa perquè és Marc qui ho decideix: «va

venir en Marc li vaig dir que ja érem tres. No em va contestar. Va tornar l'endemà, es va treure la cartera i em va donar diners per fer-m'ho perdre. No va caldre perquè vaig avortar aviat» (p. 114-115).

Intenta fugir de la situació d'angoixa que li provoca el mig pis i el comportament de Marc amb el seu amic, Eladi. Però aquest l'empresona, la deixa sense roba i l'obliga a beure copes de conyac fins perdre el coneixement. Llavors, a la violència psicològica de Marc, s'uneix la violència física (Arnau 1993: 181). Sense poder fugir per culpa de la beguda, l'absència de roba i el control d'Eladi, és violada cada nit. «Venien tres vegades, perquè eren tres, i encara que totes fessin el mateix era diferent» (p. 157). I quan es cansen de fer amb ella el que volen, «quan ja no els serveix, l'abandonen, després d'haver-la apallissa, mig morta» (Arnau 2000: 181) en un carrer qualsevol de Barcelona. Per culpa de la pallissa té el quart i últim avortament, segons li expliquen quan recupera el coneixement: «En veu baixa i amb els ulls tristos em va dir que havia tingut un avort molt difícil [...]. També em va dir que no podria tenir fills mai més» (p. 165). En definitiva, els homes de Cecília Ce són «amants gelosos, violents i possessius, homes que porten la protagonista al màxim del seu dolor físic i de despersonalització» (Rodoreda 2015: 240). Al final, els homes, no sols l'empresonen, l'alcoholitzen, la despullen, la violen i l'apallissen, sinó que també li arravaten la possibilitat de tenir fills. Un desig que tindrà més endavant: «em va agafar el deliri de les criatures» (p. 175), però que no podrà fer realitat.

Fins ací la història de Cecília Ce ha sigut, en paraules d'Arnau (1993: 181), la història de «l'opressió de la dona pel mascle». Però tots aquests personatges masculins negatius desapareixen amb l'arribada d'Esteve, «un tipus d'home oposat a l'anterior [...]». A partir d'ara les relacions que la dona manté canvien radicalment» (Arnau 1993: 169). Perquè Esteve és un home bo i atent que s'enamora de Cecília, i ella d'ell, i l'ajuda fins i tot quan ja és fora de la seua vida. Es contraposa a la resta d'homes per la seua humanitat. Una humanitat simbolitzada a través del cor: «jo li mirava el tros de pit on tenia el cor i em venien ganes de tocar-lo» (p. 171); «Li vaig posar la mà damunt del cor» (p. 173). Esteve és el seu salvador, el seu «àngel» (p. 174). Però la felicitat, de nou, és efímera i la realitat (que Esteve és casat) colpeja tràgicament i anguniosa la protagonista (p. 178):

L'endemà, quan em va venir a veure, em van començar els vòmits violents que em mataben. Així que ell entrava on jo era, així que el veia, així que deia el meu nom encara que fos sense acostar-se. Així que travessava el buit de la porta i em mirava amb aquella mena d'ulls de gos que no li havia vist mai. No sé què hauria donat per acabar-ho. Perquè era com si em morís cremada d'amor i vomitant.

La relació de Cecília Ce i Esteve esdevé trista per la impossibilitat de pertànyer l'un a l'altre lliurement i completa, perquè ell ja és d'una altra dona. Una impossibilitat de la que Cecília és ben conscient: «perquè amb ell sempre em va passar el mateix, no el vaig acabar de tenir mai, o potser sí i no m'ho semblava» (p. 172). Tot i això, és gràcies a la seua generositat que aconseguix, per fi, una casa on ser feliç: «i si podia passar-hi dos o tres dies era feliç» (p. 188).

Acabada la relació amb Esteve, Cecília Ce pren una decisió vital: «Havia de viure fins la mort. Una vida són molts dies. Em vaig aixecar tan alta com era i vaig dir a la Cecília del mirall que havia de fer alguna cosa si no volia morir en un llit d'hospital i acabar mal enterrada» (p. 182). Després d'haver sigut utilitzada pels homes, després d'una relació intensa amb un home que l'estimava de debò, Cecília pren la decisió de viure, de «rectificar el seu camí» (Arnau 2000: 95) per a no acabar com Maria-Cinta.

Com Holly, els seus clients seran, a partir d'ara, homes rics: «tant em feia com fossin mentre fossin rics» (p. 185). Tot i això les relacions amb els nebots de la senyora Constància no li són agradoses. El primer, Ignasi, li feia fàstic i s'havia de gitar amb ell beguda: «Abans de ficar-me al llit amb ell havia de beure una mica de licor. De vegades, sense saber per què, m'agafava el fàstic, me n'anava a casa, em tancava un parell d'hores en el bany i em rentava per dintre i per fora» (p. 188). Del segon, Estanislau, diu: «Com més poc venia més contenta estava perquè així em podia estar més temps a la meva torre» (p. 189). L'últim amant del que Cecília parla és Martí, «un home ja gran, amb els cabells grisos, elegant que matava» (p. 192). Un home, en definitiva, com els de Holly Golightly. Però un home, també, com l'amic de la Maria-Cinta. Perquè gràcies a ell la protagonista té un cotxe amb xofer i aconseguix entrar al Liceu. Finalment, i després de moltes penalitats, Cecília assoleix la vida que volia des de menuda. A canvi, ha hagut de renunciar a l'amor, la maternitat i el seu cos.

Tot i això, l'obra no acaba amb un amant, ni amb la veu de la protagonista, sinó amb les paraules del vigilant del carrer de les Camèlies: «que a la matinada, al costat d'unes camèlies, havia trobat una nena com un gatet que es diria Cecília» (p. 218).

Cecília Ce, de sobte, té la necessitat de buscar-lo per a recuperar el seu passat i trobar les respostes a tantes preguntes. El vigilant, ja vell, li conta què s'ha fet dels seus pares adoptius i de la torratxa on s'havia criat. Li confessa que va ser ell qui se la va trobar: «em va dir que m'havia canviat de casa, que m'havien deixat damunt del graó de casa de la senyora Rius» (p. 206), i també que (p. 217)

el nom me l'havia posat ell. Que quan era petit estimava molt una nena veïna que es deia Cecília. Sempre estava malalta i es va morir. El dia que se la van endur per enterrar-la, la seva mare va sortir al carrer desesperada amb els ulls vermells de plorar, va estirar els braços i va cridar dues vegades: ¡Cecília, Cecília! Mentre em canviava de graó va pensar que m'haurien de posar un nom i que seria bonic que em digués Cecília Cecília. [...] Va escriure una vegada Cecília i quan ho anava a tornar a escriure van obrir una finestra d'una revolada i es va espantar. Li va caure el llapis i no va poder trobar-lo.

Amb les paraules del vigilant, Cecília Ce retorna als seus inicis i descobreix per fi, el misteri del seu nom incomplet; i aquell qui li'l va posar i que s'havia passat tota la vida buscant. Es tanca així el llarg viatge de la protagonista, que comença i acaba en el dia que la van abandonar al carrer de les Camèlies. De manera que la «seva recerca, l'objectiu principal del viatge, és la voluntat de trobar el pare desconegut [...]. I el final d'*El carrer de les Camèlies* demostra, justament, que la recerca d'un nom i, sobretot, d'un cognom propi, ha presidit tot el períple de Cecília Ce» (Arnau 2000: 99).

D'altra banda, els personatges masculins d'*Esmorzar a Tiffany's* estan encara més desdibuixats que els d'*El carrer de les Camèlies*, almenys psicològicament. A més, tot i que s'intueix la trafegosa vida de Holly, se sap ben poc de com es jerarquitzen les seues relacions amb els homes. Però si abans es parlava d'Esteve com l'àngel de Cecília, en el cas de Holly aquest és Fred, el seu veí i veu de la narració. A diferència de Cecília i Esteve, la relació entre Fred i Holly està lliure de tota connotació sexual, perquè no hi ha entre ells cap tipus de sentiment romàntic. La seua és, per tant, una relació d'afecte i amistat (p. 73-74):

Perquè ho *estava*, d'enamorat d'ella. Enamorat de la mateixa manera que en altre temps ho havia estat de la vella cuinera negra de la meua mare, i d'un carter que em permetia d'acompanyar-lo en les seves rondes, i de tota una família que es deia Me Kendrick. També aquesta categoria d'amor engendra la gelosia.

Fred estima Holly com una amiga que té por de perdre i per això no vol que se'n vaja de Nova York. Però el dia que aquesta li demana que l'ajude a fugir del país, ell

anteposa els seus desitjos egoistes a les necessitats de la seua amiga. Perquè dies abans va ser capaç d'«estimar[-la] prou per a deixa de pensar en mi mateix, en la meua desesperada autocompassió, i per a alegrar-me de tot allò que ella esperava que fos la seva felicitat» (p. 84). Fred, per tant, com Esteve, actua com l'àngel que salva la protagonista del carrer. Però Holly, anteriorment, havia salvat Fred de morir per culpa d'un cavall desbocat. De manera que s'estableix una relació d'igual a igual entre els dos personatges.

Holly, per tant, no li deu res a Fred perquè ella ja li havia salvat la vida, una salvació que li provoca l'avortament del fill que anava a tenir de José. Però també perquè entre els dos hi ha una profunda estima que es materialitza en la petició que li fa Holly al seu veí: «escorcolleu el meu apartament a fons fins que trobeu aquella medalla que em va regalar» (p. 99). Parla de la medalleta de Tiffany que ell li va regalar en Nadal. Una medalleta de la que no es vol desprendre: «La necessito per al viatge» (p. 99). I així, amb un acte aparentment tan insignificant, Holly demostra al seu amic com d'important és per a ella el regal que li havia fet.

El regal de Nadal de Holly per a Fred va ser la gàbia d'ocells de l'antiquari de la Tercera Avinguda que tant li agradava. Un regal que li va costar «Unes quantes anades extra al tocador de senyores» (p. 59). A través d'un detall tan material, els dos personatges mostren una relació en la que tenen present els desitjos més insignificants de l'altre. Una relació que s'estableix en termes d'igualtat segurament per la manca d'atracció sexual. Són nombroses les ocasions en què Holly apareix nua o quasi nua davant del narrador, sense que aquest expresse cap mena d'interès físic. De manera que és amb l'eliminació del component sexual, i per tant econòmic, que Holly estableix una relació d'afecte sincer.

D'altra banda, amb Rusty, un dels principals amants, la protagonista manté una relació edípica. La descripció que fa el narrador de Rusty és ben curiosa (p. 37):

Era un ésser de mitjana edat que no havia aconseguit desfer-se dels seus greixets de criatura de pit [...]. En tot el seu cos no hi havia ni una sospita d'ossos; la seva cara, un zero ocupat per unes faccions petites i delicades, tenia una qualitat excepcionalment virginal: era com si després de néixer s'hagués desenrotllat sense que la pell perdés la forma de globus inflat i conservant la boqueta de pinyó, apta, però, per a les més sonores plorades i rabioles.

L'amant de Holly és, físicament i psicològica, una criatura que s'ha quedat en la infantesa. Igual que la protagonista, va perdre els seus pares molt jove, als cinc anys. Però a diferència d'ella va rebre una gran fortuna en herència que després, en l'edat adulta, en què Holly li faça de la mare que va perdre. Perquè sembla que Rusty s'excita amb la figura d'una dona que li faça de mainadera (p. 42):

—No m'estimes —es queixà, com si estiguessin sols.

—Ningú no estima un beneitó desobedient.

Evidentment, la Holly havia dit el que ell volia sentir; aquelles paraules, pel que semblà, l'excitaven i el relaxaven alhora.

Rusty utilitza Holly per aconseguir el seu complex d'Èdip; i Holly a Rusty per a obtenir beneficis sense patir per la seua integritat física: «el tinc a les meves mans; i me n'alegro, perquè és completament inofensiu; es pensa que les noies som nines, literalment» (p. 43). Així, Holly manté una relació en la que s'han invertit la posició de dominació i submissió, en convertir la dona en la figura de poder i l'home en la criatura indefensa.

L'altre personatge masculí amb una estreta relació amb Holly és José Ibarra-Jaeger. Un polític brasiler amb el que vol casar-se i tenir nou fills. No se sap gran cosa d'aquesta relació, llevat que la protagonista canvia radicalment de vida. De dona d'acompanyant d'homes rics decideix voler convertir-se en una bona esposa i mare. Intenta aprendre a cuinar i a parlar portugués. Sense èxit en cap cas. Però és ben revelador el monòleg que manté amb Fred, quan li anuncia que està embarassada de José i que vol casar-se amb ell: «Perquè, deixant de banda el doctor, en José és el meu primer amor que no és un ratot. Tampoc no us penseu que és el meu ideal perfecte. [...]. Si jo fos lliure per a escollir el qui em plagués, si em bastés fer petar els dits i dir: «Vine aquí», no triaria pas en José» (p. 80). Per tant, Holly estima José no perquè li agrade, sinó perquè el veu bona persona («no és un ratot»). Però encara hi ha una cosa més important, i és que Holly no és lliure d'estar amb l'home que li agrade, ja que són ells els que la trien a ella. Aquesta absència de llibertat és fa més explícita al final de la novel·la, quan José l'abandona amb una carta per l'escàndol del narcotràfic. Holly es queda sola i sense diners. I només aconsegueix recuperar-se econòmicament oferint els seus servicis als homes rics d'un altre país.

En definitiva, tant Holly com Cecília estan sempre en mans dels desitjos dels homes. Uns desitjos volubles i, moltes vegades, perillosos tant per a la seua integritat física com psicològica. En el moment que un amant les abandona necessiten substituir-lo per un altre. Si no és així, es veurien sense ingressos i abocades, com diu Cecília, a fer senyors al carrer, ja siguen les Rambles de Barcelona o els «barris baixos» (p. 99) de Nova York.

8. CONCLUSIÓ

Mercè Rodoreda i Truman Capote han creat dos protagonistes amb característiques semblants: dones, òrfenes, solitàries i prostitutes. Però, tot i les semblances, són representades de manera de diferent pels seus creadors. Rodoreda exposa sense cap mena de subtileza la crueltat a la que es veuen sotmeses les dones dins la prostitució. Capote l'amaga darrere del luxe i les festes, i només s'hi intueix la violència per les pistes que dona Holly a través de les seues paraules.

La veu escollida per a la narració, Fred, ajuda a allunyar el lector de les parts més íntimes d'aquest món. De manera que es té una imatge desdibuixada de les relacions que Holly estableix amb els seus clients. Holly és representada com una dona amb poder de decisió i amb influència dins les relacions que hi manté. Però aquesta imatge no correspon al final de l'obra. Perquè Holly, al final, és abandonada per tots els homes importants i rics que, aparentment, li anaven al darrere. Per tant, la influència i el domini de Holly és només superficial. Tot i això el relat de Capote és molt més dinàmic i viu que el de Rodoreda. La història de Holly manca de dramatisme, precisament, per allunyar la narració de la veu interior de la protagonista i focalitzar-la en un altre personatge, el seu veí. Així, els sentiments i pensaments de Holly es fan explícits només a través de les seues paraules. I moltes vegades el sentit pràctic i les il·lusions de la protagonista se superposen a la tragèdia de la situació. Nova York apareix ací com una ciutat viva, festiva i plena de personatges peculiars. Però també com una ciutat sense contrastos, perquè l'acció se situa en el barri més ric de Nova York. Es tracta, per tant, d'una representació parcial, tant de la prostitució com de la ciutat.

Rodoreda, en canvi, crea una ciutat de matisos. Les barraques de la Barcelona immigrant contrasten amb la classe burgesa que assisteix al Liceu, les prostitutes de les

Rambles amb les amants dels homes rics amb pisos al passeig de Gràcia. El contrast entre pobres i rics és evident. Però també entre homes i dones dins la mateixa classe social. Mentre el seu primer amant, Eusebi, és oprimat per pobre, Cecília Ce ho és, a més, per dona i prostituta. De manera que la novel·la descriu un teixit social en el qual entren en funcionament diversos factors que s'interrelacionen, i que funcionen per a dividir la societat en opressors (homes) i oprimides (dones). Dins d'aquest teixit social, la prostitució representa la perpetuació dels privilegis masculins sobre els cossos de les dones. En el moment que Cecília Ce reconeix la seua identitat de prostituta i, per tant, el seu lloc en la societat, en el moment que accepta que el seu cos i la seua sexualitat pertanyen als homes, obté l'estatus social que desitjava des de menuda.

9. BIBLIOGRAFIA

Acadèmia Valenciana de la Llengua, *Diccionari Normatiu Valencià*, consulta en línia <http://www.avl.gva.es/lexicval/>

AGUILAR, Pilar (2010): «La prostitución en el cine: una historia de agitación y propaganda» en *Prostitución. Ataque directo a los derechos humanos*, Comisión de Violencia del CELEM, Madrid: Coordinadora Española para el Lobby Europeo de Mujeres, p. 9-30.

ARNAU, Carme (1993): Introducció a la narrativa de Mercè Rodoreda. El mite de la infantesa, Barcelona, Edicions 62.

ARNAU, Carme (2000): *Memòria i Ficció en l'obra de Mercè Rodoreda*, Barcelona, Fundació Mercè Rodoreda, FP, Institut d'Estudis Catalans.

BLUMENTHAL, Ralph (2000): *Stork Club: America's Most Famous Nightspot and the Lost World of Café Society*, Estats Units, Little Brown & Company.

CAPOTE, Truman (2005): *Esmorzar al Tiffany's*, Barcelona, Proa (Biblioteca Bàsica d'El Periódico).

FARLEY et al. (2003): «Prostitution and Trafficking in Nine Countries: An Update on Violence an Post-Traumatic Stress Disorder», en *Journal of Trauma Practice* 2 (3/4):

33-74, consulta en línia <http://prostitutionresearch.com/2003/03/17/prostitution-trafficking-in-nine-countries-an-update-on-violence-and-post-traumatic-stress-disorder/>

FLAUBERT, Gustave (1999): *Madame Bovary*, Barcelona, Ed. Folio i Ed. Proa (Grans Obres de la Literatura Universal).

GAULTIER, Jules (2007): *Le Bovarysme. La psychologie dans l'œuvre de Flaubert*, París, Éditions du Sandre.

Institut d'Estudis Catalans, *Diccionari de la llengua catalana*, consulta en línia <https://dlc.iec.cat/>

MAU, Huschke (2016): *El putero. Porqué los Hombres buscant mujeres prostituidas y qué piensan de ellas* [trad. Adriana Zaborskyj], consulta en línia <https://traductorasparaaboliciondelaprostitucion.weebly.com/blog/el-putero>

NABOKOV, Vladimir (2018): *Lolita*, Barcelona, Anagrama, (Colección Compactos).

RODOREDA, Mercè (2015): *El carrer de les Camèlies*, Barcelona, Club Editor Jove.

SÓFOCLES (2010): *Edipo rey*, Madrid, Cátedra.

YOUNG, Antony (2015): *New York Café Society: The Elite Meet to See and Be Seen, 1920s-1940s*, Estats Units, Mc Farland & Company Inc.