

MONTSERRAT PALAU

Universitat Rovira i Virgili

montserrat.palau@urv.cat

DONES I VIOLÈNCIA A CATALUNYA
A FINALS DEL FRANQUISME: *LA TERRORISTA DESARMADA*
D'ANNA VILASECA

Abstract. Montserrat Palau, *Dones i violència a Catalunya a finals del franquisme*: La terrorista desarmada d'Anna Vilaseca [Women and violence in Catalonia in the last years of Franco's dictatorship: *La terrorista desarmada* by Anna Vilaseca], *Studia Romanica Posnaniensia*, Adam Mickiewicz University Press, Poznań, vol. XLII/2: 2015, pp. 67-79. ISBN 978-83-232-2863-9. ISSN 0137-2475. eISSN 2084-4158. DOI: 10.14746/strop.2015.422.005

Spain suffered under the climate of state terrorism from the dictatorship of 1939 until the 1970s, and during the period including the last years of General Franco's life to the first years of the transition to democracy. Within this historical context and during the same period, Catalonia suffered more under state terrorism than under the violence of other armed groups. The result of this was that the literature on this subject is either minimal or was written much later. Moreover, the focus on women terrorists was also scarce. Even at present, in situations of armed conflict, women are still seen as victims or as booty – not as active participants in violence. It is the distance in time and context that marks the narrative discourse of *La terrorista desarmada* (The Unarmed Terrorist) (2002) by Anna Vilaseca. The story is set at the end of the Franco regime and illustrates the pervading binaries defining women as submissive and peace-loving.

Key words: Catalan literature; terrorism; women's studies; Vilaseca, Anna

1. INTRODUCCIÓ

En un clima de terrorisme d'estat i sota una dictadura des de 1939, a partir de la dècada dels 70, en els últims anys de vida del general Franco i els primers de la transició cap a la democràcia a l'Estat Espanyol, apareixen diversos grups terroristes, tant antifranquistes com d'extrema dreta. Pel que fa als primers, cal destacar ETA (1969), el FRAP (1973) i els GRAPO (1975) (v. Muñoz Alonso, 1982; Piñuel, 1986). Altres grups d'activistes polítics, com el català MIL (1971), al qual pertanyia el condemnat a mort Salvador Puig Antich, foren acusats de terrorisme en uns anys de forta repressió en què el *Tribunal de Orden Público* espanyol va actuar de manera indiscriminada contra les llibertats (v. Del Águila, 2001). Aquests grups esmentats comptaven, si més no en els seus inicis, amb molt poques dones militants. De fet, encara en l'actualitat, en el cas de conflictes armats, s'associen més les dones amb els rols de víctima o botí que no pas com a elements actius en l'exercici de la violència.

2. LES DONES «GUERRERES»

En l'imaginari cultural, en el cas de violència i conflictes armats, ha prevalgut més la imatge de les dones com a víctimes i botí o com a «descans del guerrer», que no pas el de les dones guerreres actives. Friedrich Nietzsche (1983: 67), a *Així parlà Zaratustra* (1883-1885), va escriure que l'home havia de ser educat per a la guerra i la dona per al descans del guerrer; i, de fet, en el camp de batalla, han estat sobretot víctimes o explotades. Totes les guerres compten amb episodis i estratègies sobre les violacions, l'esclavitud o l'explotació sexual de les dones com a part de les polítiques nacionals. La violació de les dones per part dels vencedors i conqueridors té moltes referències al llarg de la història. Els creuats violaven les dones en nom de la religió al segle XII i, en la guerra contra Escòcia al segle XVII, els soldats anglesos violaven sistemàticament les dones escoceses. La violació era una arma de terror dels soldats alemanys durant la primera guerra mundial i una arma de venjança de l'exèrcit soviètic durant la segona.

Els exemples de les dones com a botí de guerra, malauradament, són interminables.¹ Les dones són el botí del guerrer i el descans del guerrer. Un «descans» moltes vegades a la força, mitjançant el segrest per servir de prostitutes per a l'exèrcit. Prostitució i exèrcit han anat de la mà al llarg de la història i l'imaginari és ple de la figura de dones que l'exerceixen en diferents reclutaments o enfrontaments. Recordem fins i tot el seu retrat en clau de comèdia en la novel·la *Pantaleón y las visitadoras* (1973) de Mario Vargas Llosa. El capità Pantaleón Pantoja és l'encarregat d'una alta missió de l'exèrcit peruà, la de crear el *Servicio de Visitadoras para Guarniciones, Puestos de Frontera y Afines* (SVGPPFA), un grup de prostitutes que visitarà les casernes i «complaurà» soldats i comandaments. Altres casos, i ben actuals, no són pas cap ficció i posen al descobert l'existència de serveis de «visitadores». Concha Martín, Lola Robles, Idoia Romano i Yolanda Rouiller, del Col·lectiu «Mujeres de negro contra la guerra», van fer un públic un manifest el 8 de març de 2011, «El cuerpo de la mujer y la patria»,² en què criticaven durament que ETA ha

¹ No cal anar gaire lluny en el temps, només repassar informes de les Nacions Unides des de fa un parell de dècades. Quan Iraq va envair Kuwait el 1990, com a mínim van ser violades cinc mil dones d'aquest país. El 1992, es van publicar tot un seguit d'informes sobre violacions i embarassos forçats a Bòsnia i, entre 1994-1995, a Ruanda, on al voltant de cinc-cents mil dones van ser torturades, violades, mutilades i/o assassinades. Aquests mateixos anys, a Algèria, totes les dones d'alguns pobles i viles foren violades i assassinades. El 2009, els diaris de Colòmbia publicaven la notícia que la Fiscalia d'aquell país havia revelat l'existència de 183 processos d'abús sexual a més de 500 dones durant el conflicte armat. O, encara i ben actual, el cas de les 2000 nenes segrestades a Nigèria pel grup gihadista comandat per Boko Haram (2014-2015).

² El manifest va córrer a través dels correus electrònics i les xarxes i encara es pot trobar en el blog d'una de les autores ja que, com diu ella mateixa, en ser un text «incòmode», cap mitjà el publicaria (v. Martín et al., 2011a), i, també, en una web antimilitarista (v. Martín et al., 2011b).

anat proporcionant dones del seu àmbit als presos per tenir relacions sexuals.³ Per molt que aquestes dones ho facin de forma lliure i conscient, les signants del manifest posen en relleu que no es tracta de puritanisme, sinó de posar en evidència un engranatge de violència, perquè es prioritza el conflicte sobre el gènere des del moment en què el cos de la dona es posa al servei de la nació, el patriarcat i el militarisme.

Però tampoc no podem obviar que moltes dones s'han posat lliurement al servei de la nació i/o el militarisme, amb un paper actiu en casos de conflictes i violència armada, les dones que podríem anomenar «guerreres». En moments històrics, culturals i geogràfics ben diferents ens trobem amb dones actives en conflictes armats. Són contextos ben diversos i diferents, però la pauta generalitzada és que aquestes dones han estat silenciades i que la violència resta lligada i supeditada a la masculinitat. Les dones han participat en moltes guerres i conflictes i fent-hi diversos papers: des de les dones benestants i/o relacionades amb líders polítics que organitzaven reunions secretes o amagaven gent a casa seva fins a les que van prendre part en els combats.⁴ La història, però, n'ha oblidat els noms i les guerres han estat narrades només des de la participació activa masculina. Les dones van participar en la Resistència francesa contra l'ocupació nazi, però, en acabar la guerra, del miler i escaig de creus que es van plantar per recordar les víctimes després de l'alliberament, només sis eren de dones. Tot i això, les dones han participat de forma activa en el desenvolupament de les guerres, conflictes o terrorisme armat, però un fet reiteratiu és que, amb les excepcions que confirmen la regla, els seus actes no han estat tinguts en compte o, fins i tot, els han estat recriminats.⁵

Les guerres, per definició, han estat considerades com una activitat masculina i la lluita armada ha estat vedada a les dones en base a una ideologia que les defineix

³ Aquest és un tema conegut en diversos entorns, tot i que silenciats, del qual fins i tot alguns diaris algun cop se n'han fet ressò. El sociòleg basc Javier Elzo va fer unes declaracions dient que calia humanitzar el tracte als presos perquè «segueixen sent homes i ETA els proporciona visitadores per a les seves relacions sexuals» (Gastaminza, 2009). En un altre reportatge, José Luis Barbería (2010) es referia a les «joves simpatitzants de la causa» que tenen relacions amb els presos «als que només coneixen pels diaris per servir de suport anímic i ideològic i d'alleujament sexual del guerrer als vis a vis carceraris». Si no es remet a una obra impresa en català de la bibliografia final, la traducció d'aquests i altres fragments va a càrrec de l'autora de l'article.

⁴ La historiografia i literatura sobre els processos d'independència de les colònies espanyoles d'Amèrica al segle XIX recull nombrosos casos i noms propis de dones que van participar-hi. Com que l'exèrcit colonial no es preocupava de les accions —que ni pressuposava— del que anomenaven «bello género», al qual consideraven apolític, moltes dones van organitzar reunions, van fer de traficants o d'espies i van portar a terme una intensa activitat política (v. Guardia, 2013).

⁵ Així, per exemple, en cessar l'activitat bèl·lica a la França ocupada de la segona guerra mundial, es va culpar les dones de la derrota per incomplir les seves funcions, per la baixa natalitat que va implicar la falta d'efectiu humà masculí per a la guerra. Les dones franceses van ser acusades «d'haver menyspreat la seua tasca natural» de la llar i els fills i el discurs polític es va orientar cap a un reajustament de gènere «erigint la mestressa en patriota» (López, 2010: 9).

com a éssers febles, submisos i pacífics. Per tant, les dones que trenquen aquests esquemes i són «guerreres» són associades a la imatge de la feminitat transgressora, perillosa i temptadora, com les Amazones. El cas de les milicianes a la guerra espanyola del 1936 és ben simptomàtic perquè, malgrat els avenços republicans, trencaven el model, començant pel seu vestuari, masculinitzat. Les milicianes van ser un símbol de mobilització contra el feixisme i en els cartells se les dibuixava com a heroïnes. Durant les primeres setmanes de guerra, van lluitar al front. Però, fins i tot al front, també hi havia una divisió del treball i, habitualment, les dones s'ocupaven de la cuina, la bugada, tasques sanitàries o feien d'enllaços. Quan ja no van ser necessàries, van ser apartades a la rereguarda amb els arguments que no eren gaire efectives o que servirien millor en d'altres tasques de cura de malalts o d'intendència (v. Nash, 1989). I, també, com ja havia fet el bàndol feixista, que acusava les milicianes d'abandonar la seva família i fer tasques gens femenines, se les va associar a la imatge de prostituta —i que transmetien malalties venèries.⁶ Les milicianes van tenir el seu espai en els moments d'agitació i de revolució, però no en l'exèrcit, ni en les seves jerarquies. El model va canviar i les heroïnes van tornar a ser les dones de la rereguarda.

Un cas paral·lel més actual en un altre context és el de les soldats sèrbies que formaven part d'unitats armades, les quals, habitualment, no ocupaven posicions importants dins la jerarquia militar, sinó en d'altres serveis de comunicació, sanitat o administratius. Staša Zajović (1992: 23) destaca que les dones sèrbies que han entrat en la història de la guerra dels Balcans són les que van assumir rols masculins. Ara bé, aquestes dones, quan mataben els enemics eren celebrades com a heroïnes en els mitjans de comunicació, però, quan eren capturades per la part enemiga, eren qualificades de dones monstres. Així també, és ben curiós com a Argentina es qualifica de forma diferent Juana Azurduy, que va participar en les lluites d'emancipació de la colonització espanyola al segle XIX, i Norma Arrostito, que ho féu en les lluites armades contra la dictadura militar del 1976 al 1983, cosa que fa patent com els rols de les dones són significadors de les diferències nacionals i ideològiques. Mentre que se li reconeixen a Juana Azurduy els «serveis prestats a la nació», la dictadura militar, que violava i mutilava les dones i robava nadons perquè fossin formats per «pares patriotes», qualificava Norma Arrostito de «meuca» o «subversiva» i, fins i tot, la considerava «apàtrida» (Staroselsky, 2010: 3).⁷

⁶ Fins i tot el metge anarquista Félix Martí Ibáñez (1936: 4-7), en el seu «Mensaje eugénico a la mujer», afirma que, malgrat que hi ha una minoria «d'obreretes que combaten sense perdre la seva feminitat», la majoria de milicianes deliberadament es dediquen a mercantilitzar el seu cos i que això va en detriment de la causa, ja que «la castedat masculina» és la «font de magnífiques reserves energètiques» i la guerra, en definitiva, «és una cosa d'homes».

⁷ Hi ha també altres casos que responen a tàctiques militaristes, com, per exemple, les imatges de la presó d'Abdu Ghraib de l'Iraq el 2004, en què l'exèrcit dels Estats Units violentava i humiliava presoners. A les fotos es veien dones soldats, mostrant com la violència no responia només a comportaments masculins o masculistes, volent diferenciar, però, «l'enemic» a través de la transposició de gènere. Les

Les dones que participen en política activa en temps de conflictes violents – guerra o guerrilles armades— trastornen l'ordre social de gènere i s'allunyen de la unitat mítica de les comunitats nacionals imaginades. Són doblement «terroristes»: desafien la protecció patriarcal de la nació i, per tant, han de ser castigades, han de rebre un càstig exemplar. Les construccions culturals són processos llargs que es fonamenten en els imaginaris i les representacions dels cossos femenins, una construcció des del discurs i la repetició, com diria Judith Butler. I els cossos femenins han estat violentats com a símbol del cos social, perquè el cos aporta beneficis en un context de relacions de poder. La sexualitat és una organització històricament específica de poder, de discurs, dels cossos i de l'afectivitat, assenyala Butler (2007: 125), que, seguint Foucault, considera produir «sexe» com un context artificial que disfressa les relacions de poder responsables de la seva gènesi.

Encara avui en dia, tot i que ja fa temps que sovintegen aquests atemptats, sobten quan són dones les terroristes suïcides que els cometen. De la mateixa manera que en els anys setanta —els mateixos en què transcorre la novel·la de Vilaseca que tractarem— van causar un fort impacte els actes violents de les diverses faccions de l'Exèrcit roig alemany, també ho fan en ple segle XXI les imatges de dones i nenes kurdes *yezidis* armades, que ocupen més espai als mitjans que no pas les que han estat segrestades o violades pels combatents de l'Estat islàmic (2014).⁸ Les dones «guerreres» que exerceixen la violència, doncs, en el nostre imaginari són més l'excepció que confirma la regla de les dones víctimes. Per una banda, encara es produeix un xoc davant les dones guerreres o terroristes; i, per una altra, producte dels valors que difon aquest discurs, preval la imatge i el constructe binari de les dones no fetes per a la violència. I aquestes contradiccions i valors també són presents en la novel·la *La terrorista desarmada* d'Anna Vilaseca, situada a Catalunya els darrers anys de la dictadura franquista.

3. TERRORISTA, PERÒ DESARMADA

Paral·lelament al context històric dels darrers anys del franquisme i els primers de la transició, a Catalunya fou més violent el terrorisme d'estat que no pas el de grups armats concrets, cosa que també ha provocat que la literatura sobre aquest

dones soldats, blanques, participaven en una humiliació sexual a la qual és sotmès normalment el seu gènere i esdevenien, així, uniformades i sense sexe. Els homes capturats, de pell fosca, són vistos com a efeminats, mentre que les dones blanques esdevenen construccions masculinitzades de l'imperi.

⁸ L'agost de 2014, el representant de l'ONU de la comissió de Violència sexual als conflictes, Zainab Hawa Sra Bangur, enviat a l'Iraq, va denunciar que, en poques setmanes, més de mil cinc-cents menors d'edat havien estat violades i milers de dones i nenes eren segrestades cada dia, forçades a l'esclavitud sexual. Les informacions sobre aquesta violència han estat recollides per multitud de mitjans internacionals.

tema hagi estat minsa o posterior. I, encara més minsa, la focalització en personatges de dones terroristes. La distància temporal i el context marquen el discurs narratiu de *La terrorista desarmada* (2002) d'Anna Vilaseca, centrada en la vida d'una noia que, en una recerca edípica d'un pare catalanista i antifranquista perdut, entra a formar part d'un grup terrorista a inicis dels anys 70, que té moltes concomitàncies amb el Movimiento Ibérico de Liberación (MIL).⁹

La veu d'Aurora Altisent Forcadell ens explica la seva pròpia història i comença a partir de la mort de la seva parella, Marco, el 1974, amb una primera part que ens situa des de la mort del pare, el 1960, fins a aquest any i, amb una segona que ens relata els fets posteriors. La seva vida, com en el cas d'Alice, la protagonista de *The Good Terrorist* (1985) de Doris Lessing, pren més importància que no pas els fets polítics. Però, a diferència d'aquesta altra autora, Anna Vilaseca, opta per la tècnica del monòleg i, per tant, ens presenta un relat en què la protagonista ens condueix des del seu propi i únic punt de vista. En aquest sentit, i no només per la narració en primera persona, la novel·la comparteix i beu de l'estil i dels personatges de Mercè Rodoreda. Com algunes novel·les d'aquesta autora, la d'Anna Vilaseca és un *bildungsroman*, un camí de formació i aprenentatge de la protagonista a través de l'amor i el sexe. I ho fa explicant-se des de la distància, molts anys després dels fets exposats, com Natàlia, la protagonista de *La plaça del Diamant* (1962), la qual cosa, per tant, desdramatitza els episodis més tràgics. També, com alguns personatges de Mercè Rodoreda, Aurora és una dona passiva, que es deixa portar pels homes i pels fets. I que esdevé Victòria en la clandestinitat, un nom imposat pel seu company Marco, tal com Quim imposarà a Natàlia el de Colometa. I, a més, com Cecília Ce, la protagonista d'*El carrer de les Camèlies* (1966), la vida i les actuacions d'Aurora responen a una recerca del pare perdut. La figura del pare és un eix recurrent en el plantejament narratiu i, per extensió, el que explica la insatisfacció i la recerca constant d'Aurora.

Aurora ens relata la seva vida marcada per la desaparició del seu pare, Màrius Altisent, mestre, pedagog, editor i defensor de la llengua i la cultura catalanes, detingut per la policia el 1960. Des dels 10 anys, esdevé una Electra que renega del món de la mare, mentre que s'obsessiona amb el pare perdut. En traslladar-se a Barcelona per cursar el curs preuniversitari, «sense saber massa bé com», es troba en un grup «de cristians que parlaven de l'església dels pobres i de la teologia de l'alliberament» (Vilaseca, 2002: 27) i comença a donar classes de cultura general a les noies de l'Hospitalet, a més d'organitzar un esplai per a la canalla i fer obres de

⁹ Aquest grup, d'ideologia àcrata, defensava la lluita armada contra el capitalisme i, declarant-se situacionistes, rebutjaven el marxisme-leninisme i el trotskisme (v. Tolosa, 1985; Tejuelo, 1977; Escribano, 2001). Com diu la protagonista, en referència a la sentència i execució del militant del MIL Salvador Puig Antich: «Va ser el 4 de març i, per nosaltres, va ser com si ens haguessin mort un germà» (Vilaseca, 2002: 94).

teatre. En entrar a la universitat l'any 1970, canvia els estudis de Pedagogia —en honor al pare— pels d'Història per tal de conèixer els processos i descobrir les contradiccions del «règim» i, per extensió, «el sistema capitalista» que li serviran per «liquidar la dictadura franquista» (Vilaseca, 2002: 29-30). I, per portar-ho a terme, militarà primer en el partit Organització Revolucionària i, poc després, en el grup armat Front Comunista Revolucionari.

Tant el seu adoctrinament com la militància es deuen als amics —no s'esmenta cap dona— i, així, Aurora dedica totes les seves forces al «servei de la causa» perquè té «una fe cega en la bondat del programa» (Vilaseca, 2002: 34). A partir d'aleshores se succeeixen les reunions, els comitès, les assemblees, les octavetes, les manifestacions que acaben corrent davant de la policia nacional, «els grisos», fins a la seva detenció a la comissaria de Via Laietana després d'una manifestació contra la llei d'educació. Delegada del comitè universitari i amb una activitat frenètica editant octavetes i altres manifestos, l'àvia la fa fora de casa seva i, sense altres raonaments, marxa a viure amb un company de l'organització, Marco.

Marco és un personatge fonamental en el seu camí d'iniciació: el seu primer enamorament, la seva primera trobada sexual, el seu comandament en les tasques polítiques, l'ideòleg. És ell, com Quimet a *La plaça del Diamant*, qui li imposa el nou nom de guerra en la clandestinitat, el de Victòria. I, com ella reconeix, és més que un canvi de nom, perquè li «havia canviat la identitat sencera» (Vilaseca, 2002: 27). No és una relació d'igual a igual, sinó que ella el té en un pedestal i es trasbalsa quan ell accepta alguna de les seves propostes, perquè hi manté una relació de total dependència, reconeguda per ella mateixa.

No era capaç de tocar de peus a terra, seguia somiant i la meua dependència d'en Marco cada cop era més gran, mentre que ell cada vegada es mostrava més distant. Fora del llit, jo era una camarada més i si alguna vegada li demanava resposta a l'escalfor que, en els primers dies, jo sentia tothora, ell teoritzava:

– La relació sexual és l'única relació sana entre home i dona. La resta són neuròtiques substitucions d'un Èdip mal resolt. Va ser la burgesia qui va instituir la família per tenir lligada a la dona. (Vilaseca, 2002: 54-55)

Com el jove revolucionari Emili Sandoval que inicia i engresca Natàlia Miralpeix a *El temps de les cireres* (1976), de Montserrat Roig, Marco superposa la revolució a qualsevol altre lligam i els sentiments no importen. I encara més quan el grup revolucionari s'instal·la clandestinament en una masia de la Floresta: Marco pensa i Aurora fa. Ara bé, el seu fer és el de condicionar la casa i encarregar-se de les feines d'intendència. Ella mateixa en fa el símil, esdevé Blancaneus que té «cura de la casa dels nans del bosc mentre ells anaven a treballar a la mina, convertida en taller d'explosius» (Vilaseca, 2002: 76). En aquesta primera part, les funcions de la terrorista s'ajusten a la realitat històrica d'aquell moment.

Aquest paper secundari correspon a fets també històrics i al paper més comú que tenien les dones en els inicis del grups terroristes d'aquella època. En les darreres dècades de la dictadura franquista, diversos foren els grups armats i, obviant els d'extrema dreta i el terrorisme d'estat, poques foren les dones que hi militaven en els seus inicis. Així, per exemple, dels GRAPO, gairebé només es recorda el nom de Josefina «Fina» García Aramburu, com tampoc —com assenyala Miren Alcedo (1997)— hi havia dones en llocs destacats a l'inici d'ETA ni n'hi havia cap entre els seus fundadors. I, tot i que el comando del Front Comunista Revolucionari tingui, en la novel·la, contactes i intercanvis amb ETA,¹⁰ trobem més similituds —en temps, espai i fets— amb el MIL.

En el cas de la història del MIL, també les dones resten en papers secundaris. Hi sobresurten els noms d'Oriol Soler Sugranyes, Santiago Soler Amigó, Josep Lluís Pons Llovet i, sobretot, Salvador Puig Antich, el darrer pres executat a garrot vil a l'Estat espanyol, el 1974. I esdevingut mite ja des del moment de la seva condemna i amb força obres que s'hi refereixen,¹¹ com la popular cançó de Joan Isaac «A Margalida» (1976) i la pel·lícula *Salvador* (2006) dirigida per Manuel Hueriga i basada en el llibre de Francesc Escribano (2001). Aquesta dependència i paper secundari de la protagonista de la novel·la d'Anna Vilaseca podem comparar-lo al de les dones de la pel·lícula *Salvador*, concretament amb les dues parelles de Salvador Puig Antich, Cuca i Margalida, també en papers secundaris i subordinades al protagonista. En uns papers, en definitiva, en «relació a», com diu l'endrega de la cançó esmentada de Joan Isaac, «eternes amants», companyes d'amor més que no pas realment de lluita.¹²

Tanmateix, a diferència d'aquests exemples referits al MIL, Anna Vilaseca no mitifica ni el grup ni les accions comeses. I, a més, Aurora és companya de lluita i no pas l'amor de Marco. En aquest sentit, havent analitzat diverses obres de ficció espanyoles, M. Dolores Alonso Rey (2007: 325-354) assenyala que, habitualment, els protagonistes masculins militants de grups terroristes conviuen amb dos tipus de dones antitètics: la dona absent, que significa l'amor ideal i el futur sacrificat per la

¹⁰ Concretament, el 1973, reben la visita de l'històric dirigent de ETA militar (VI assemblea) Domingo «Txomin» Iturbe Alonso (Mondragon, 1943 – Argel, 1987).

¹¹ Per exemple, la sèrie *L'esperança del condemnat a mort* (1974) que va pintar Joan Miró mentre se succeïen diferents mobilitzacions internacionals per aconseguir el seu indult; l'obra de teatre *La torna* (1977) dels Joglars sobre Heinz Chez, executat a Tarragona al mateix temps que Puig Antich. O altres cançons a més de la de Joan Isaac, com «I si canto trist» (1974) de Lluís Llach; «Salvador Puig Antich» (1974) de Michel Arbatz; «A Salvador Puig Antich» (1975) de Carles Andreu; o «El año que mataron a Salvador» (2005) de Loquillo.

¹² En relació al darrer atracament del MIL (15 de setembre de 1973), efectuat a Bellver de Cerdanya i que portaria finalment a la captura de Puig Antich, les notícies i llibres parlen de les detencions de diversos membres del grup i, en el cas dels homes, indiquen el seu nom (Oriol Solé, Josep Lluís Pons, Santi Soler, Xavier Garriga...) i, en el de les dones, s'hi refereixen com a la «núvia» de Pons.

causa, i la companya de comando, companya de destí i de sexe. Aurora/Victòria no participa en els actes violents —per exemple un atracament al banc o la preparació d'atemptats en diferents comissaries— ni es dedica al treball de fabricació d'explosius. Però, alhora, ella es veu i es vol com l'amor ideal del primer grup. Ella no es dedica com Marco a llegir Ho Chi Minh, sinó a les tasques domèstiques, i somia que és Tania, la companya de Txé Guevara. I, malgrat que els fets els obliguin a intensificar la lluita i ampliar i amplificar els seus objectius —l'atemptat d'ETA sobre el ministre franquista Carrero Blanco el desembre de 1973 i el judici a Salvador Puig Antich el 1974—, mentre que Marco pretén emular Lenin i assaltar el poder tot preparant diverses accions, Aurora/Victòria neteja la cuina i l'espera com cada nit. Fins a la nit que ell no arriba després de portar a terme un atemptat contra un coronel de la base aèria de Saragossa:

En realitat el que havia passat era que en Marco no suportava les derrotes i ja feia massa temps que ens havia conduït a tots a un atzucac. L'única manera de sortir-ne hagués estat tornar enrere i reconèixer el seu fracàs, però no podia o no en sabia. S'havia llançat endavant sense mesurar el risc: si aconseguia matar el coronel i reivindicar aquesta acció per la nostra organització creia que assoliria un espai important en l'espectre polític, com l'ETA després de l'atemptat a Carrero Blanco. Era l'única cosa que l'interessava: trobar el seu lloc com a revolucionari. (Vilaseca, 2002: 137-138)

La veu de la narradora des del present és capaç de jutjar i criticar les accions comeses en el passat, la qual cosa evidencia més el contrast entre la passivitat d'aquells anys de joventut i els judicis posteriors des de la maduresa. I, per tant, també la incoherència i inconsistència personal. I la seva crisi, en un procés d'anul·lació sense Marco, és paral·lela a la del propi grup, que debat la utilització de la violència armada. El buit emocional és paral·lel a la crisi política i històrica. Després d'un bany purificador com el de Mila de *Solitud* (1905), la novel·la de Caterina Albert (Víctor Català), i del pas inspirador en una església —la catedral de Barcelona— com el de Natàlia de *La plaça del Diamant*, Aurora, batejada Victòria per Marco, agafa les regnes i s'atorga ella mateixa uns nous cognoms i una nova personalitat.¹³ Victòria Riudors Saldaña, amb un pentinat a l'estil Cleòpatra i vestits negres cenyits i escotats, esdevé una *femme fatale*. Esdevé una Judit bíblica que farà morir el cabdill amb els seus «llavis seductors» i, així, esclafarà «el seu orgull en mans d'una dona» (Vilaseca, 2002: 184). La terrorista fins aleshores desarmada per Marco s'arma, ella mateixa i per decisió pròpia, però ho fa per agafar el relleu del company perdut i mitjançant els atributs sexuals:

¹³ Un canvi de personalitat que, de nou, ens remet a Cecília Ce de Rodoreda, però, també, a Carola Milà, protagonista de *Feliçment, jo sóc una dona* (1969) de Maria Aurèlia Capmany. Novel·la que, al mateix temps, també recull ginyes estilístics i moments narratius que ens remet a *Solitud* de Víctor Català i *El carrer de les camèlies* de Mercè Rodoreda.

M'havia convertit en la Victòria Ruidors i Saldaña, com deia el meu nou DNI, i la imatge que em tornava el mirall tenia tot l'aire d'una conquistadora. Vaig accelerar. Anava a ocupar el lloc d'en Marco: n'estava tan orgullosa que ni tan sols vaig pensar que en aquesta ocasió estava completament sola, sense ningú que m'apuntés el text, ni cap dels companys del barri per assajar o per escoltar les indicacions del director. En aquell moment, fer-ho sola em donava la força del misticisme i, a més, m'alliberava dels camarades. (Vilaseca, 2002: 197)

I, paradoxalment, també serà el sexe, en aquest cas de nou en la recerca de ser estimada, allò que la tornarà a desarmar. Malgrat el paper actiu, Aurora/Victòria, aïllada de la societat i a la recerca del pare, no deixa de buscar la protecció dels homes. La nova Aurora, amb el nom imposat per Marco i amb uns cognoms i identitat falsos, sedueix Evaristo, un coronel de la base militar de Saragossa —que no és, però, el típic militar franquista, ja que pertany a la Unión Militar Democrática (UDM)—, d'on ella n'ha de robar els plànols perquè l'organització pugui cometre l'atemptat frustrat en què va perdre la vida Marco. Ja no té, doncs, un paper passiu, encara que aquest sigui, però, marcat pel gènere, el d'espia seductora. Ara bé, a més de trobar en Evaristo una figura paternal, se sent estimada i, també, sent desig sexual per ell. De nou uns valors estereotipats d'una feminitat emocional fan trontollar els plantejaments de la protagonista i la desarmen.

I, justament, és la mare odiada qui acaba de reblar el desarmament i la «conversió» de la filla terrorista, quan li revela que no existeix cap pare heroi, víctima de la dictadura, sinó un home covard que va fugir i que porta una altra vida a l'Equador. El dolor de la pèrdua es fa miques quan xoca amb la realitat d'una vida dedicada a una construcció identitària patrilineal, seguint l'ordre del pare mitificat. Aurora-Electra, en descobrir qui era i com era el «seu» Agamèmon, comprèn la mare Clitemnestra i abandona l'ordre patriarcal, que significa no tenir sentiments per, així, conjurar la por de viure (Vilaseca, 2002: 370), i renega de la violència:

Defensaven uns plantejaments tan allunyats dels meus, que no entenia com havia pogut passar tant temps dedicada al comando. Mai no m'havia agradat la violència, ni l'aïllament del nostre moviment, ni el llenguatge radical que no entenia, ni la duresa amb què ens tractàvem. ¿M'havia tornat cega de no escoltar el cor? (Vilaseca, 2002: 371)

I, aleshores, pot fugir del castell on està empresonada, ella mateixa, i, al cap dels anys, explicar, amb propòsit moral, aquesta etapa de la seva vida. Malgrat que diversos estudis demostren que moltes dones militen en grups armats per decisió pròpia, prevalen les visions de dones reclutades o en certa manera manipulades pels homes per treballar amb el grup. Aurora se'ns descriu seguint el nostre imaginari que titlla les dones terroristes com a «desviades, monstres o víctimes que han de ser rescataades» (Jackson, Breen Smyth & Jarvis, 2011: 145), uns estereotips lligats a les estructures de poder i a les conceptualitzacions sobre els gèneres i els àmbits públics i privats. Una imatge repetida en les obres de ficció. Hem esmentat Doris Lessing, però també podríem fer referència —amb més concomitàncies amb l'obra catala-

na— a la novel·la de Jhumpa Lahiri, *The Lowland* (2013), en què una jove terrorista índia, Gauri, també sempre en papers secundaris dins del grup, viu condemnada la resta de la seva existència pels seus actes de vigilància previs a un atemptat comès amb èxit, que va acabar, però, amb l'execució del seu jove marit.

En aquest sentit, no podem encarar una ficció escrita per autors o autores —que han treballat amb més o menys documentació— amb la literatura del «jo» i els relats de memòries, dietaris o autobiografies de dones que van participar activament en moviments armats. Tanmateix, els cossos sexuats són un element que condiciona tant els grups terroristes com la societat sobre la qual actuen, i marquen el paper i l'actuació de les dones que hi participen.

La tesi doctoral de Mireia Ros, *Presoneres del moviment republicà irlandès. Her Majesty's Armagh Prison 1971-1982* (2013), fa un seguiment, amb documentació i testimonis, sobre el paper de les dones en l'IRA i demostra com justament els cossos de les dones foren instruments poderosos de subversió i transgressió, però que els seus actes foren silenciats. I, a més, tot i que sí que van canviar alguns dels plantejaments de gènere dins del grup, les dones terroristes van crear controvèrsia i no van ser acceptades ni pels partidaris de la independència irlandesa ni per les forces d'ocupació. Les dones «guerreres», per tant, seguint també els plantejaments del segon apartat d'aquest article, sempre seran qüestionades, tant pels «enemics» com pels propis companys o compatriotes, siguin homes o dones, en el sentit que no es troben dins dels dogmes de la feminitat tradicional. És aquesta també la visió acceptada en l'obra de ficció catalana.

4. CONCLUSIONS

En el segon apartat hem volgut remarcar que, malgrat la participació de moltes dones al llarg del temps i en condicions i contextos diferents en conflictes armats, ha prevalgut l'imaginari tradicional i binari que vincula els homes amb la violència i les dones amb la pau i la vida. Un model que considera les dones, doncs, com a éssers naturals, no éssers polítics. La violència de les dones no es contempla en les concepcions habituals del que significa ser dona i les narratives en què s'inscriu reforcen la feminitat normativa. Aurora, la protagonista de *La terrorista desarmada*, trenca aquest model, es compromet amb la violència i esdevé un agent actiu. Hi ha diversos motius de revolta contra les injustícies socials i polítiques que la porten a la militància en un grup armat, ara bé, la seva motivació més important és personal i privada, derivada, per tant, de la seva condició femenina, del que significa socialment ser una dona.

Marco esdevé Pigmalión, el mestre iniciàtic en la lluita i en el sexe per a Aurora, el paper de la qual dins el grup, a més, és de tasques d'intendència, de mestressa de casa amatent, com la protagonista de la novel·la esmentada de Doris Lessing. Tor-

nem al mateix model de feminitat que no contempla la violència de les dones, sinó que aquelles que l'exerceixen són considerades monstres, com la Medusa clàssica. La violència de les dones ha estat descrita sempre per separat de la dels homes. I s'ha considerat que les dones violentes són monstres patològics, inhumanes, boges o malvades. I els discursos socials que defineixen les dones terroristes incideixen, a més, en la sexualitat, com és el cas de la militància per seducció. És a dir, es reitera la insistència en la no violència de les dones i, si aquestes l'exerceixen, és perquè són monstres cruels o són ximpletes enamorades (MacDonald, 2001: 16). La primera part de la novel·la, doncs, rebla aquest discurs de la dependència emocional.

Amb la mort de Marco, Aurora, però, esdevé agent activa i amb una missió concreta d'espionatge. Com la mítica Mata-Hari, el seu cos serà la seva arma. La seva nova identitat té la base d'uns atributs totalment sexualitzats, cosificats. Si els discursos socials sobre la feminitat refusen el model de dona violenta, també ho fan amb el model de *femme fatale*, la dona destructora i depredadora, perquè implica poder femení. D'aquí també les relacions que ben sovint s'estableixen de les dones espies amb la prostitució. Tanmateix, en aquest cas, tot i la tria pròpia i de servir-se de la seva sexualitat lliurament, el model es trenca per amor. De nou el binarisme de dones i emocions. Ella mateixa, amb el penediment, es redimeix de la seva transgressió. I aquesta redempció, com es descobreix al final de la novel·la, serà el punt de partida que explica el seu relat.

La novel·la d'Anna Vilaseca, doncs, participa de les concepcions tradicionals —i encara actuals— sobre les relacions entre dones i violència. I hi preval, com comentàvem en el segon apartat que situava aquest imaginari arreu, la imatge i el constructe binari de les dones no fetes per a la violència. És l'ordre patriarcal, com a filla i com a amant, el que arma la terrorista de la novel·la, desposseïda, com alguns personatges de Mercè Rodoreda, d'identitat i carregada d'emocions. I és també el seu sexe i el seu cos de dona els que marquen els seus actes i el seu paper dins l'entrellat conspiratiu. I, a diferència d'altres ficcions, la protagonista accepta els rols d'estereotip de gènere que són els que l'acaben desarmant.

BIBLIOGRAFIA

- ALCEDO, M. (1997). Las mujeres de ETA: construcción del género y militancia política. *Ankulegi. Revista de Antropología social*, 1, 31-35.
- ALONSO REY, M.D. (2007). La imagen del terrorista en la novela actual española. *Lectura y Signo*, 2, 325-335.
- BARBERÍA, J.L. (2010, 10 d'octubre). ETA se rompe en las cárceles. *EL País*. En línia URL: <http://elpais.com/diario/2010/10/10/domingo/1286682753_850215.html> (data de consulta: 11.09.2014).
- BUTLER, J. (2007). *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- CAPMANY, M.A. (1969). *Feliçment, jo sóc una dona*. Barcelona: Nova Terra.

- CATALÀ, V. (1905). *Solitud*. Barcelona: Joventut.
- DEL ÁGUILA, J.J. (2001). *El TOP. La represión de la Libertad*. Barcelona: Planeta.
- ESCRIBANO, F. (2001). *Compte enrere: la història de Salvador Puig Antich*. Barcelona: Edicions 62.
- GASTAMINZA, G. (2009, 20 de desembre). «Hay que humanizar el trato a los presos»: Entrevista a Javier Elzo. *El País*. En línia URL: <http://elpais.com/diario/2009/12/20/paisvasco/1261341614_850215.html> (data de consulta: 11.09.2014).
- GUARDIA, S.B. (ed.) (2013). *Historia de las mujeres en América Latina*. Perú: Centro de Estudios La Mujer en la Historia de América Latina.
- JACKSON, R., BREEN SMYTH, M. & JARVIS, L. (2011). *Terrorism. A Critical Introduction*. Londres: Palgrave Macmillan.
- LAHIRI, J. (2013). *The Lowland*. Londres: Random House.
- LESSING, D. (1985). *The Good Terrorist*. Londres: Jonathan Cape.
- LÓPEZ, M. (2010). Pensar la nació en femení: una introducció. *Anuari de l'Agrupació Borriana de Cultura. Revista de recerca humanística i científica*, XXI, 5-10.
- MACDONALD, E. (2001). *Shoot the Women First*. Nova York: Random House.
- MARTÍ IBÁÑEZ, F. (1936). Mensaje eugénico a la mujer. *Estudios: Revista Ecléctica*, 159, 4-7.
- MARTÍN, C., ROBLES, L., ROMANO, I. & ROULLER, Y. (2011a). El cuerpo de la mujer y la patria. *Fantástikas*. En línia URL: <<http://escritorasfantastikas.blogspot.com.es/2011/04/el-cuerpo-de-la-mujer-y-la-patria.html>> (data de consulta: 11.09.2014).
- (2011b). El cuerpo de la mujer y la patria. *Insumissia*. En línia URL: <<http://www.antimilitaristas.org/spip.php?article4884>> (data de consulta: 11.09.2014).
- MUÑOZ ALONSO, A. (1982). *El terrorismo en España*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- NASH, M. (1989). *Milicianas and homefront heroines: Images of women in revolutionary Spain (1936-1939)*. *History of European Ideas*, 11, 235-244. <[http://dx.doi.org/10.1016/0191-6599\(89\)90212-X](http://dx.doi.org/10.1016/0191-6599(89)90212-X)>.
- NIETZSCHE, F.W. (1983). *Així parlà Zarathustra*, (Trad. de Manuel Carbonell). Barcelona: Edicions 62.
- PIÑUEL, J.L. (1986). *El terrorismo en la transición española (1972-1982)*. Madrid: Fundamentos.
- RODORÉDA, M. (1962). *La plaça del Diamant*. Barcelona: Club Editor.
- (1966). *El carrer de les camèlies*. Barcelona: Club Editor.
- ROIG, M. (1976). *El temps de les cireres*. Barcelona: Edicions 62.
- ROS, M. (2013). *Presoners del moviment republicà irlandès. Her Majesty's Armagh Prison 1971-1982*. Tarragona: Universitat Rovira i Virgili [tesi doctoral]. En línia URL: <<http://www.tdx.cat/handle/10803/132851>> (data de consulta: 17.03.2014).
- STAROSELSKY, E.A. (2010). Ni putas, ni santas, ni apàtridas ni patrióticas, solo mujeres. *Fazendo genero*, 9, 1-9.
- TEJUELO, T. (1977). *El Movimiento Ibérico de Liberación, Salvador Puig Antich y los Grupos de Acción Revolucionaria*. París: Ruedo Ibérico.
- TOLOSA, C. [pseud. col·lectiu] (1985). *La torna de la torna: Salvador Puig Antich i el M.I.L.* (4a ed.). Barcelona: Empúries.
- VARGAS LLOSA, M. (1973). *Pantaleón y las visitadoras*. Barcelona: Seix Barral.
- VILASECA, A. (2002). *La terrorista desarmada*. Barcelona: Edicions 62.
- ZAJOVIĆ, S. (1992). Militarismo y mujeres en Serbia. *En pie de paz*, 27, 21-23.