

MERCÈ OTERO VIDAL

"Aquí també, com allà dalt, me miren..."

El títol ja es veu que és un bon decasíllab i l'he triat per encapçalar una xerrada sobre el teatre català de dones perquè és un vers del començament del monòleg de *La Infanticida* de Caterina Albert *Víctor Català*. Quan el vaig llegir, em va semblar adient per parlar del teatre com a espectacle on es tracta de dones que miren i de dones que, sobretot, són mirades. Em va evocar, de manera més general, la idea que les dones socialment sempre som objecte d'observació, sempre se'ns vigila, se'ns analitza, se'ns controla, en una paraula, se'ns mira *aquí també com allà dalt* de l'escenari.

Quan em vàreu convidar a parlar en aquest programa de conferències que porta el títol global de *Subjectivitats de dones*, vaig pensar que el tema del teatre de dones hi esqueia i això és fàcil de justificar perquè es tracta de parlar del que passa quan unes dones «creades» per autores i «representades» per actrius són «mirades i escoltades» per altres dones espectadores i «valorades» per crítiques dones. Dificilment ens podem trobar en un altre context més dones subjectes, construint i deconstruint subjectivitats.

L'objectivitat i la subjectivitat en el teatre van creant un teixit subtil de relacions. Es comença per les autores que superen el silenci imposat pel patriarcat i fan sentir la seva pròpia veu, subjectiva, emmascarada per la veu objectiva d'una altra dona, l'actriu, que interpreta subjectivament un personatge femení que arriba objectivament a la dona espectadora

que el rep subjectivament, tancant el cercle.

També cal tenir present que el teatre té, genera, molta força com tot fenomen que només és possible col·lectivament i que es viu col·lectivament com a suma de subjectivitats que coincideixen en la posada en escena. Les dones hem aprofitat, a vegades, aquesta força aglutinant, per una banda, i alliberadora, per una altra i l'hem utilitzat en els grups d'autoconeixement i de consciència, en formes properes al psicodrama.

Des d'una perspectiva més «externa», el fet teatral, pel que fa a les dones, s'ha d'analitzar per veure en quines condicions hi participen i quina consideració i valoració reben.

Ja al principi de la ginecocrítica, com totes nosaltres podem recordar, en *Una cambrà pròpia*, la pionera de tantes coses que fou Virginia Woolf, especula sobre l'existència d'una germana de Shakespeare i diu : *Imaginem-nos, vista l'escassetat de dades, que Shakespeare hagués tingut una germana de molt de talent, que s'anomenés Judith, per posar-li un nom. (...) Tenia un do, una predisposició semblant a la del seu germà per la música de les paraules. Com a ell, li agradava molt el teatre. Es deturà davant l'entrada dels actors : volia actuar, digué. Els homes se'n burlaren. L'empresari -un home gras i comunicatiu- esclafi la gran riallassa. Bramulà qui sap què sobre els gossets que ballen i les dones que fan teatre, les dones no poden ser actrius, digué. Insinuà ... ja podeu comptar què.*

La ginecocrítica ha avançat d'aleshores ençà, però pel que fa al teatre encara és llarg el camí que li falta recórrer. L'escena és obscura, són encara pocs els estudis que il·luminen el teatre de dones, falta l'enfoc de la crítica feminista sobre aquest producte i realització literàries. Una crítica feminista que, de manera globalitzadora, estudiï aspectes antropològics, històrics, literaris, psicològics...

Les diferents etapes que han seguit els estudis de crítica literària feminista també, amb les concrecions pròpies del gènere, poden aplicar-

se al teatre. Així es pot dir que els estudis realitzats en una primera època es varen dedicar més aviat a l'estudi de les figures femenines en el teatre «reconegut», és a dir en el teatre produït pels homes autors valorats segons els canons dominants. En una segona fase, es passa a la tasca arqueològica de recuperació del teatre escrit per dones, desconegut per la sistemàtica ocultació de la producció femenina al llarg de la història, per tal de conèixer-lo i reconèixer-lo al marge de la valoració que se'n pugui fer seguint els criteris dominants. I finalment es tracta d'estudiar el teatre de dones i veure quines són les seves característiques de forma i contingut, i quina valoració se'n pot fer aplicant altres criteris que no siguin els androcèntrics.

Aquest treball que us presento se situa entre la segona i tercera fase de la ginecocrítica. Per una banda, encara té molt d'arqueològic, de recerca i recuperació d'unes autores que per dones i per escriure en català han estat doblement oblidades. I per una altra banda, en el limitat marge de temps i espai d'aquesta aportació, he procurat encetar una crítica i valoració d'aquestes obres, sobretot pel que fa als temes i a les figures femenines que hi surten, procurant lligar amb el tema genèric d'aquest cicle de conferències i intentar de detectar fins a quin punt es reflecteix o hi ha voluntat que es reflecteixi, en les protagonistes dramàtiques, la subjectivitat de les autores. Tot i així, encara no estic en condicions de generalitzar o de poder treure'n conclusions, per la qual cosa potser resulti una exposició excessivament descriptiva, però això ve forçat per les dificultats que suposa parlar d'autores i d'obres desgraciadament molt poc conegudes.

Abans de començar pròpiament encara hi hauria altres qüestions prèvies. El teatre, de sempre en la nostra cultura, ha estat un camp vedat a les dones. El teatre ha estat una transgressió per a les dones, en tots els aspectes : pel que fa a la creació del text teatral, a la representació i interpretació i a la recepció com a públic. Com que hi ha la tendència a estudiar el teatre sempre des de la perspectiva literària, donant prioritat al text, el meu propòsit ja he dit que és parlar una mica de les autores de teatre català. Però de tota manera, a partir del text de Virginia Woolf que he citat abans, no puc deixar de plantejar l'altre gran tema que és el de

les actrius. Un altre dia haurem de parlar de quin ha estat el paper de les actrius al llarg dels segles. Necessitariem molta estona per fer l'anàlisi de les causes i efectes de la prohibició, la condemna i la utilització, per part de les instàncies patriarcal, de les dones que s'han dedicat a l'activitat teatral, sobretot des de dalt de l'escenari en qualsevol tipus d'espectacle; em refereixo a les dones fatals i lliures que són alhora desitjades i rebutjades pel patriarcat. Com en altres camps de l'art, les dones actrius ho són, durant molt de temps, per tradició familiar i són actrius i no directores. Però com que ja he dit que no vull seguir per aquí, per ara només cito amb devoció els noms de Margarida Xirgú, Sara Bernhardt, Eleonora Duse, exemples excepcionals darrera els quals reivindico la tasca i la personalitat de totes les actrius en la universalitat del temps i de l'espai.

També seria interessant veure per què, malgrat les prohibicions, les dones hem estat sempre grans receptores de teatre. El públic de teatre es majoritàriament femení actualment i ja des de l'antiguitat les dones s'han escapat de casa per veure espectacles. Dels meus estudis del món clàssic recordo amb emoció les dues dones, Gorgó i Praxinoa de l'*Idil·li XV* de Teòcrit, titulat *Les Siracusanes*, que assisteixen a un espectacle d'amagat dels marits.

No cal repetir, els problemes que sempre han tingut les dones artistes per fer arribar les seves creacions al públic. Però, pel que fa als diferents gèneres literaris, és pot establir una clara gradació de dificultats. Coneixem nombrosos casos d'obres, d'escrits de dones que han quedat en els calaixos íntims i que només casualment s'han recuperat. Però en el cas del teatre, això és més greu, no perquè es quedi en un calaix, no perquè no es pugui recuperar i fins i tot editar i llegir, sinó perquè el veritable teatre, el que fa que el teatre sigui teatre, és la representació pública i requereix una infraestructura, els mitjans de posar en escena, artistes, direcció, espai i públic, etc. i això estava, i encara està, molt lluny de les possibilitats de les dones.

Fins aquí unes consideracions prèvies sobre el teatre i més concretament sobre el teatre de dones. Però encara falten unes consideracions

prèvies sobre el teatre català.

En el segle XIX, el teatre català havia agafat una gran embranzida amb l'obra de Frederic Soler *Pitarra* i Àngel Guimerà. El teatre era potser el gènere literari més viu a nivell popular i que més fàcilment s'havia recuperat a partir de la Renaixença. En aquest teatre de base romàntica, s'entén que els temes d'ambientació rural junt amb els històrics fossin dominants. L'alta comèdia burgesa hi és menys representada, en principi, i el drama més psicològic i de denúncia social és un model, en un primer moment, encara allunyat i estranger. El teatre en vers té molt bona acollida i aquesta forma, fins i tot, serà la preferida pels primers autors i autores.

Em sembla que es pot dir que Dolors Monserdà (1845-1919) va ser l'autora pionera en el conreu del teatre com en el d'altres gèneres literaris. Va començar escrivint teatre en castellà, *Sembrad i cojeréis* i després va estrenar en català, *Teresa o un jorn de prova* i *Amor mana*. M'ha resultat difícil localitzar aquestes obres que són importants perquè la seva existència marca l'inici de la genealogia del teatre de dones en català. Al l'Ateneu Barcelonès es troben els dos quaderns manuscrits de *Teresa*, comèdia en dos actes estrenada en el teatre Romea la nit del 24 de febrer de 1876, amb la dedicatòria que *Na Dolors Moncerdà de Macià* fa a la seva mare en aquests termes: *A ma benvolguda i amorosa mare. L'exemple constant de tes virtuts i entranyable amor, inspirà esta producció, que en feble tribut d'ardent carinyo t'ofereix ta filla Dolors*.

És una obra que cal valorar pel que representa en el conjunt del teatre català de l'època i perquè permet una anàlisi de la figura femenina protagonista interessant quant a la seva condició definitòria i definitiva com a mare.

Teresa és una dona forta que, després d'un desgraciat casament, es queda vídua amb un fill i s'escarrassa treballant per salvar la hisenda i educar el seu fill. El tema del treball de les dones serà constant en l'obra de Dolors Monserdà, només cal recordar la protagonista modèlica de *La fabricant* i les seves preocupacions socials i polítiques per les dones

treballadores, creant organitzacions a mig camí entre la reivindicació i la beneficència. Des de la seva posició privilegiada, Dolors Monserdà ha d'encaixar les acusacions de «paternalisme» pròpies del proteccionisme i del conservadurisme de la seva classe social, però el cert és que el feminisme català, amb etiquetes restrictives o sense etiquetes, comença amb ella.

El tema principal de l'obra, tal com diu ella en la dedicatòria a la seva mare, és justament la força de l'amor maternal. La maternitat serà un tema constant en el teatre de dones i tindrà formes i plantejaments diversos, des del més tradicional fins al més agosarat : la mare sacrificada per amor al seu fill, la infanticida, l'enfrontament dramàtic entre mare i filla o entre l'amor de mare i l'amor de dona ...

Com que es tracta d'una obra inèdita, de difícil accés, em permeto de fer-ne una lectura més o menys comentada dels fragments que em semblen més significatius. En un altre ordre de coses, és interessant fixar-se en el nivell de llengua i en la versificació que utilitza Dolors Monserdà en aquesta, pràcticament la seva primera, obra en català. Només he regularitzat l'ortografia i la puntuació, respectant-ne la morfosintaxi i el lèxic.

Teresa, la protagonista, la mare treballadora, és descrita, abans que aparegui en escena, per Andreu, un mosso de la casa :

*...mes en Quim, que en dormir és l'últim
i el primer de matinar
me deia ahir que en parlàvem:
Com la Tresa no n'hi ha cap!
És en va que m'entretenga
ni que al llit me'n vagi tard,
que sempre tinc que deixar-la
afanyada treballant...
I si acàs un mal de ventre
més dematí em fa llevar,
ja tinc segur de trobar-la*

*cosint o trafiquejant
 amb l'ordi o amb les olives
 o amb los raïms o amb lo blat
 Jo ,vamos, no puc entendre
 que no puga parar mai...
 ...Ni un home la guanyaria!
 Si ella per tot dona cap.
 Si vols fer una mica l'orni
 o fer petar algun badall,
 quan te penses que és a casa
 te la trobes al davant.*

Teresa explicita ella mateixa el perquè de tanta feina. Ella no se'n sent víctima i no vol ser considerada una víctima pels altres. Està orgullosa d'haver-ho aconseguit tot ella sola i poder oferir-ho al seu fill. Així li ho diu a Quim, el mosso de confiança :

*Que us erreu molt (Interrompent)
 creient-vos que he patit tant.
 És prou cert que he passat penes,
 que alenada he treballat,
 mes jo puc dir al meu fill :(Satisfeta)
 Viuda i pobra vaig quedar
 sola amb tu, i quant has volgut
 tot ta mare t'ho ha donat!
 Mireu, Quim, Déu em perdoni,
 mes sento un orgull tan gran
 quan penso, que sens ajuda
 jo sola amb lo meu treball
 he fet ditxós el meu fill
 que...*

Teresa té un pretendent que és l'Anton, un veí propietari també vidu, que precisament valora aquesta activitat de Teresa i la compara a la de la seva dona que només resava i cosia i, segons ell, no col.laborava en l'economia domèstica :

*Com que jo tot ho sabia
li deia a la dona : aixís
voldria jo que tu fossis!
Que em descansessis a mi;
mes ni tan sols m'escoltava
sempre resant o cosint
perquè em governés les feines
mai me'n vaig poguer servir.*

Teresa fa valer, davant les pressions del pretendent, la seva independència que li permet poder decidir lliurement amb quin home vol compartir la vida. Les seves paraules són senzilles i clares :

*Anton, jo lliure com l'aire
puc dir-vos que no o que sí,
que de mes accions lo compte
sols dec a Déu i al meu fill.
Mes com sento fins orgull
en poder-vos dir el motiu,
vos diré que d'anys enrera
ja tinc altre compromís.*

La reacció d'Anton és contundent, no pot suportar el sentir-se rebutjat i, amb ràbia, per insultar Teresa, insulta genèricament totes les dones. Però, en aquest cas, Teresa és la mestressa i pot treure'l de casa seva. De tota manera, l'home marxa amb l'amenaça a la boca, com a avís o recordatori que el poder real és seu, dels homes. Teatralment parlant aquest és el plantejament del drama.

Anton :
*Bé, bé; me deixeu parat!
Sí les dones!... És a dir
que jo us tenia per santa
i esteu plena d'embolics!*

Teresa : (Indignada)

*Anton sou lo primer home
que el front m'ha fet enrogir
(Senyalant-li la porta amb to imperiós)
Sortiu! que fins les parets
tinc por que tróin per mi!*

Anton :
Me'n vaig : mes teniu compte... (Amenaçant)

Teresa :
*Res haig d'escoltar. Sortiu!
Que viva em cou la ferida
i entrar podria el meu fill.*

(Teresa es queda senyalant-li la porta amb la mà fins que el perd de vista)

En Rafel és l'estimat de Teresa de tota la vida, que ja va haver de renunciar a ella de jove quan la van casar i que, després per problemes econòmics, va haver d'emigrar i que ara ha tornat ric per casar-s'hi. Per part de Teresa no hi ha cap problema, només potser com dir-ho al fill. En Rafel protesta i Teresa explica com estima els dos. Aquesta dualitat igual i paral·lela, d'entrada, entre l'amor de parella i l'amor maternal deixa entreveure una sospita i les paraules d'en Rafel tenen tota la força dramàtica de la premonició.

Teresa :
*Vols entristir-me! Gelós!
Pensa sempre lo mateix
que si en los cors l'amor creix
jo per amar, ne tinc dos!
Del que bat per en Narcís
no en trec per tu ni una mica!
D'allí on lo teu hi radica
(Senyalant la punta del dit)
no hi trec per ell ni aixís.*

Rafel : (*Amb recel*)

*Doncs, sent tan iguals, si un dia
per atzar a triar fos ...*

Quan Narcís, el fill, planteja el seu enamorament de la filla d'Anton, Teresa, per amor al seu fill, ha de parlar amb Anton i aleshores és quan aquest pot complir la seva amenaça : consentirà en el casament dels fills a condició que es casin també ells. Teresa prova d'argumentar la impossibilitat d'aquest casament d'ella i l'Anton per falta d'amor, però aleshores, en les paraules d'Anton, és on es veu clarament la concepció del matrimoni com a contracte on l'amor no fa cap falta mentre es compleixin els tractes. El contrast entre el matrimoni per amor dels joves, defensat per Teresa, i el matrimoni per «interessos» dels grans és molt fort i, em sembla, que s'ha veure com a una veritable denúncia del matrimoni «contractual».

Teresa :

*... A mi no em pertany lo cor
que dins mon pit sento batre,
no és meu lo viu pensament
que dins ma pensa s'exalta,
no és meva la voluntat
que dins lo meu cor batalla:
és d'un home generós
que fiat en ma paraula
sens dubtar de ma promesa
deixa sa terra, sa pàtria (...)*

Anton :

*De tot lo que heu dit, a mi
me té sens cap mica d'ansia.
Sé que sou dona de bé
i lo demás poc m'espanta.*

Teresa ha de vèncer una lluita interior, però ja es veu a venir que el seu amor de mare no pot suportar la desgràcia del fill i acaba renunciant al

seu amor de dona :

*I jo sóc la que ho veig
(Amb emoció creixent)
I dubto? I jo, jo sóc mare!!
Narcís, ves a dintre, prompte
i contesta a ta estimada
que una mare tot ho venç
quan de los seus fills se tracta!
Vès (Amb to imperiós)*

El moment irreversible és teatralment el de la resposta que Teresa dóna al fidel Quim que pregunta :

Teresa, què has fet? (Amb pena)

*Teresa : (Que durant un instant ha estat abatuda amb solemnitat)
Ser mare!!*

Tot i així, encara hi ha en Rafel que intenta defensar el seu amor a la manera mascla : barallar-se a mort amb l'Anton o explicar-li-ho tot a en Narcís, que no s'ha enterat del sacrifici de la seva mare. Quan Teresa s'assabenta d'aquesta reacció, exclama :

*¡Vil infàmia!
Ell, ell m'estima! I a mi
a mi m'ha cregut capaç
de veure plorar el meu fill,
contemplar sa pena amarga,(Esgarrifada)
i jo amb ell ser ditxosa!
¡Com lo dolor l'ubriaga! (Molt commoguda)
Digueu-li, que mala esposa
fora, no sent bona mare.
I puix sols medis indignes
ventura poden donar-me
no la vull!... m'estimo més (Plorat)*

ser per sempre desdixada!

Rafel encara pensa en el suïcidi, però finalment tria la Trapa i l'obra s'acaba així :

Teresa : (Que durant aqueixa escena ha estat posant-se maquinalment la mantellina sense adonar-se de res diu a Quim que ha permanescut al mig del prosceni amb lo cap baix. Amb gran sentiment)

*És una vanitat darrera,
sols ella em dóna forces ara.*

*Quan per donar-me la ditxa,
me donga Déu la mortalla,*

*Quim, conteu a lo meu fill
fins on arriba una mare!*

L'obra fou un èxit, perquè estèticament i pel contingut estava en sintonia amb el seu públic, però, segons explica l'autor anònim que fa la semblança de Dolors Monserdà en el primer volum antològic de *Lectura popular, Biblioteca d'autors catalans*, publicat per la «Il·lustració Catalana» : l'èxit de sa comèdia ***Teresa o un jorn de prova*** (...) li semblà massa gros per a una dona com ella, en qui les aficions literàries no han llevat res de la seva exquisida feminitat, ans potser l'han augmentada, i renuncià d'una manera resolta als triomfs escènics. Em sembla que no cal afegir res a l'eloquència d'aquest comentari. Aquest és un bon exemple de la por a l'èxit que tenim les dones, sempre i quan, s'entèn, les pressions socials són tan fortes que ens obliguen a renunciar-hi.

Gairebé vint anys després d'aquests fets, el 1898, Caterina Albert (1869-1966) decideix presentar-se als Jocs Florals d'Olot amb el monòleg teatral de *La Infanticida*. Té trenta-dos anys i tria aquesta obra per entrar en l'esfera pública d'un món tan hostil per a les dones com és el de la literatura on es troba, per una banda, la misogínia i, per l'altra, la idealització tant o més destructora i destructiva per a les dones i on impera la competitivitat, la incomprensió i la crítica ferotges i injustes. L'obra era tan excepcionalment bona que fou premiada, però, en saber el Jurat que l'autora era una dona, immediatament es va veure clar que

l'obra no era representable, no se'n podia recomanar la representació.

Caterina Albert, conscientment o inconscient, va voler posar a prova la societat literària del seu moment i va ser massa optimista, va creure que si era bona la seva creació, si l'obra d'art era bona no hi havia cap altre criteri per valorar-la, no importava que fos d'un home o d'una dona, no importava la «moralitat» o la «immoralitat» de l'obra. Aquesta independència de criteri artístic la va tenir claríssima tota la seva vida i encara en les últimes entrevistes o cartes, quan ja havien passat molts anys d'aquests fets, ho deia.

L'obsenitat del text de Caterina Albert és evident, en el sentit etimològic de la paraula, es tracta de posar en escena una veritat, una realitat despullada, sense concessions, i fer veure justament el contrasentit, la perillositat, la injustícia de les convencions, valors i usos socials per a les persones, sobretot per a les dones que no hem participat ni participem del poder que regeix i controla tot aquest sistema. La doble moral institucionalitzada porta a la marginalitat i a la bogeria a les dones que no poden viure la seva vida i els seus sentiments lliurement i que es troben totalment indefenses front a la pressió social que les anul·la. Aquest és el cas de Nela, la protagonista de *La infanticida*. Al seu voltant només hi ha figures masculines: Primer, el pare, els germans, els mossos i els homes que freqüenten el molí, l'amant i l'amo i, després, darrera de la porta del manicomi, els metges i els policies que pregunten, indaguen, miren i no entenen res.

Cada vegada m'agrada més situar-me en els límits de la interpretació i, en el cas de *La infanticida* de Caterina Albert, identificar l'autora amb el seu personatge. En la figura de Nela hi veig l'autora, enamorada apassionadament de l'art, que dona a llum una obra que estima i que no pot mostrar al món perquè sap que no serà acceptada, perquè ja ha estat amenaçada prèviament sobre la seva actuació al marge de la convenció i de les formes socials que no permeten que una dona engendri lliurement, creï lliurement la seva obra en un món dominat pels homes. Tampoc no és casual que Nela pareixi una nena, una obra femenina. Abans de donar la seva obra als homes, la destrueix. Així, Caterina

Albert, a partir d'aquesta primera experiència, reprimirà la seva producció, la seva creació, ja no tornarà a escriure res més, no li mataran cap més nena, com diu Nela al final : *que no vull ... que m'esclafi ... cap més ... nena*. A partir d'aquest moment, serà una entitat amb nom masculí, *Víctor Català*, la que escriurà una obra impressionant, clàssica i universal, de la qual *Solitud* n'és la mostra més perfecta.

Ara, quan llegim o quan veiem representada *La Infanticida* podem imaginar-nos la sorpresa dels prohoms de la literatura catalana de l'època en llegir una obra com aquesta. Els va agafar desprevinguts, no hi havia paràmetres en la literatura masculina per mesurar-la, per això, en aquest cas, el millor és fer el que varen fer, premiar-la i oblidar-la. Quan una obra és qualificada d'excepcional, queda invalidada per entrar en la història de la producció normal i això ha passat moltes vegades amb les obres de creació de les dones artistes al llarg de la història

Encara ara els programes de mà de l'actual representació de *La Infanticida* parlen del monòleg com d'un gènere teatral menor, obra feta d'encàrrec i posada al servei del lluíment personal i de la compensació econòmica dels actors i de les actrius. No és aquest el comentari que mereix *La Infanticida* de Caterina Albert

La força del text fa esgarriar, el verisme és total i sembla que estem sentint l'autèntica confessió personal i intransferible d'una dona emboïgada per la por i el dolor. ¿Com Caterina Albert, senyoreta de casa bé de L'Escala, fou capaç de plantejar, amb total versemblança i realisme intern i extern, un personatge i una situació tan dramàtica, tan marginal i tan universal alhora? Només hi ha una resposta : era una dona amb una consciència plena del que significava i significa ser dona en aquella i en aquesta societat i fou capaç de donar forma literària a un tema universal que concentra tota la por i el dolor de les dones sota el poder del patriarcat. En aquesta obra, com en altres, el feminisme de Caterina Albert no s'ha de demostrar, hi és.

Caterina Albert en la presentació del personatge ho deixa molt clar :

Tingui's en compte que la Nela no és un ésser pervers, sinó una dona encegada per una passió; que obrà, no per sa lliure voluntat, sinó empesa per les circumstàncies i amb l'esperit empresonat entre dues paral·leles inflexibles: L'amor a Reiner i l'amenaça de son pare; aquell, empenyent-la cap a la culpa, l'altre, mostrant-li el càstig; les dues, de concert, duent-la a la follia.

El teatre de Caterina Albert, no tan sols *La Infanticida* sinó les altres obres: *Les Cartes*, *Germana Pau*, *La tieta*, *Pere Màrtir*, *La Vepa*, *Verbagàlia* i *L'alcajota*, mereix un estudi en profunditat que encara no està fet, jo, ara i aquí, només volia subratllar-ne el valor a partir de la presentació del seu monòleg més conegut i no em puc allargar gaire més, però m'agradaria, abans de passar a una altra autora, citar-vos encara un fragment de *La Infanticida* que considero interessant per fer-ne un comentari sobre la construcció de la subjectivitat femenina dins del patriarcat, per veure com i què ensenyen els homes a les dones per tal de fer-les a la seva mida i com les dones agraeixen aquesta mediació del saber sota el xantatge de l'amor i la por de no agradar. Nela explica la seva relació amb el fill de l'amo, destacant la diferència de classe i de formació entre ambdós i diu:

*I tornava a aquest món ... no sé a quina hora ...
quan Déu volia o quan ... volia l'altre ...
... perquè jo no era jo ... feia sos gustos,
puix era amo de mi ... Si jo el volia
més que a tot lo del món! ... Que abans de veure'l
semblava una bèstia salvatgina.
Escopia a tothom, tirava coces,
vivía entre els garrins, en les estables,
i no sabia enraonar ... Mon pare, ...
poc ne feia cabal, de la mossota;
altra feina tenia amb molí i terres!
i ell ... m'ho va ensenyar tot ... Primer, de modos,
després, de ser endregada i curiosa ...
que, en dos mesos només, va capgirar-me
que la gent del veïnat no em coneixia.*

I encar no ho sé, com vaig poder agradar-li!

No sé si amb aquesta petita mostra del teatre de Caterina Albert us he pogut fer veure la profunditat i grandesa de l'autora i el meu entusiasme per la seva obra.

Cal dir que, segons sembla, part de l'obra dramàtica d'aquesta autora encara resta inèdita. El 1901 es varen publicar *Quatre monòlegs* i el 1967, sota el títol de *Teatre inèdit*, quatre peces més que també foren estrenades la nit del 14 de març al Palau de la Música Catalana. Caterina Albert havia mort l'any abans.

Palmira Ventós (1858-1916) va tenir més sort i sí que va poder veure l'estrena de la seva obra. Encara que és més gran que Caterina Albert, fa la seva aparició al món literari una mica més tard, però d'una manera molt paral·lela en gustos i maneres i això potser fa més evident la distància qualitativa entre ambdues a favor de Caterina Albert, sens dubte. Tot i així, val la pena recordar el seu recull de contes *Asprors de la vida* (1904) i la seva novel·la *La caiguda* (1907). Pel que fa al teatre, Palmira Ventós que també signava amb el pseudònim masculí de *Felip Palma*, va aconseguir estrenar les seves obres: *L'enrenou del poble*, quadre de costums en un acte (1909) i els drames *Isolats* (1909) i *La força del passat* (1911). També es conserva en manuscrit una peça còmica en un acte, *De rebot* (1933) que no sé si fou estrenada.

L'obra que va tenir més anomenada en el seu moment tot i que va ser considerada escandalosa, com és natural, és *Isolats*. Porta la qualificació de drama de família en tres actes i fou estrenada al Teatre Català (Romea) la nit del 20 de març de 1909.

Segons explica Francesc Curet en la *Història del teatre català: el drama* ***Isolats*** va cridar poderosament l'atenció tant per l'audàcia de l'assumpte, que molts consideraren excessivament atrevit, quasi escabrós, com per l'empenta dramàtica que dominava en totes les situacions i la mestria amb què era desenrotllada la trama escènica, condicions que feien pressentir l'aparició d'un dramaturg de gran força. Dissortadament per

al Teatre Català, l'autora no va produir cap més obra tan ambiciosa com la susdita

Aquest tipus de crítica és típica, en la valoració de les obres d'art produïdes per dones : si és bona, *fa pressentir* i, és clar, a partir d'aquí, l'expectativa és tan forta que *dissortadament* després es produeix la frustració.

L'argument d'*Isolats* es basa en el triangle entre dues germanes, Siseta i Cristina, i Albert, el marit de Cristina. Encara que Albert i Siseta sempre han estat enamorats, al moment del casament, Albert es va decidir per Cristina perquè era la pubilla a qui el pare havia deixat tota l'herència. La crítica sobre aquest procediment d'herència la fa el mestre, personatge que té una intervenció important en l'obra com a veu assenyada i conservadora: *És un error que no té perdó. Se n'ha d'aprendre també a ser pare*. La manca d'independència econòmica, produïda pel procediment d'herència, obliga Siseta a viure a la casa pairal que ara és de la seva germana o a casar-se per sortir-ne. La vida de les filles solteres a la casa pairal era un veritable drama.

Comença l'obra amb Siseta, que és la protagonista, sota la pressió sentimental del cunyat i de Quimet que és el pretendent. La proposta prudent i pràctica del mestre és que es casi amb en Quimet, però la tensió emocional de Siseta és molt forta : *El que em fa dubtar és una mena de cosa que ni jo mateixa em dono compte del que és. Voldria sortir de la situació en què em trobo, i no sé, no em puc decidir. També em fa por per després això que em proposes*.

El mestre veu clara la solució del matrimoni i afirma lúcidament, cosa que no vol dir críticament : *Sí, perquè no tens més remei. Els homes, amb les lleis a favor seu, vos han tallat les ales*.

Aquesta conversa de Siseta i el mestre ja es veu que és molt interessant i més encara quan Siseta continua dient : *Vés si en podia néixer jo, d'home!* I el mestre contesta : *En fa moltes errades així la naturalesa*.

La consciència de la protagonista sobre la seva situació com a dona és fa explícita quan diu : *A mi em sembla que estic presonera o que la terra no és més gran que allò que em volta. I ho veig més petit i mesquí! Ah! Si tingués llibertat com l'aprofitaria!*

El mestre insisteix : *Empara't amb la creació de la família, que és la cosa que Déu ha posat de més noble i consolador. Així encara pots aconseguir alguna cosa : si ho deixes passar no faràs la felicitat de ningú, i, el que és pitjor, ni la teva.*

Aquestes paraules del mestre són la quinta essència dels arguments naturals, religiosos, conservadors respecte a la família de la societat del moment. També ens recorden que la funció de les dones és vetllar i procurar per la felicitat dels altres i que només així aconseguiran la seva pròpia. Tots aquests arguments estan molt ben recollits per Palmira Ventós en plantejar el drama en el primer acte i és necessari tenir-los presents per veure el pes i la força dramàtica del final de l'obra quan el conflicte es resol de manera escandalosa, segons l'opinió del públic que segurament estava acostumat a trobar-se un final feliç, amb un casament amb amor o sense.

Palmira Ventós, com altres dones en les seves obres de creació, es fa ressó del tema de la soledat, de la solitud i el títol del drama, *Isolats*, ja és prou clar en aquest sentit. Albert, quan veu l'error de la seva decisió de casar-se amb Cristina i a sobre s'està tornant cec, diu a Siseta : *¿Per què no la podem revivre, ja que tant isolats estem d'estimació?*

Però hi ha una altra soledat, la veritablement important que és la pròpia de les dones, la de Siseta, que és viscuda com a negativa, feta de manca i dependència mentre està lligada i pressionada pels altres i així mateix ho diu : *Perquè em trobo sola, molt sola, massa sola i no tinc a ningú més que tu. (...) La soledat, quan tothom es diverteix, dóna un fred a l'ànima! És tant trista, tant trista en diades assenyalades, l'alegria dels altres! Fa pensar i desitjar tantes coses!*

Siseta finalment, enfront les acusacions, tensions i malentesos que no

la deixen viure, pren una decisió, la decisió que pren tota dona que vol ser lliure, una decisió que comporta una renúncia, però que és compensada àmpliament: la soledat, ja present al començar el drama, però que ara és assumida amb llibertat. I així s'acaba l'obra, quan Siseta deixa la família i diu: *(enardint-se altre cop)* No, mai! Aparta't! No puc ser més per a tu lo que he sigut fins ara! Lo que t'he dit ens deslliga per sempre! Avui jo reprenc la meua vida! La que entre tots m'havíeu traçat: la d'estar sola. *(Al veure que la Cristina aixeca cuidadosament l'Albert i se l'endú cap a la porta, estén amb desesperació els braços envers ells i repeteix)* Sola!

Això és el que provoca que l'obra sigui qualificada d'escandalosa. De fet, és el mateix que passa amb la Mila de *Solitud* de Caterina Albert. Aquesta sortida, aquesta proposta és dura per a les dones: deixar el matrimoni, deixar la família. No és fàcil i només s'hi arriba després de tot un camí de patiment i de descoberta interior, per dir-ho altrament, es tracta d'una iniciació o un nou naixement. Desgraciadament encara està lluny la possibilitat de plantejar la solidaritat, la relació, l'amistat, entre dones com a sortida possible i positiva. En aquesta obra la germana i les veïnes, en comptes de ser el suport, l'ajuda, són els elements de discòrdia, envejoses i rivals, que malparlen i difamen, per això la soledat no és solidària amb les altres dones i és viscuda de manera desesperada, malgrat ser una mostra del reconeixement de la dignitat i capacitat com a dona de viure la pròpia vida.

Les reivindicacions sufragistes, feministes anaven arribant a les dones del país i els arguments, situacions i discursos més explícitament feministes en teatre els trobem, com era d'esperar, en l'obra d'una dona que, segons diu F. Curet, *exercia a Catalunya l'apostolat del moviment feminista*. Es tracta de Carme Karr (1865-1943) que, potser per l'origen estranger de la família i per l'educació, tenia una visió més cosmopolita, crítica i agosarada de la problemàtica de les dones. Sembla que el feminisme burgès de Dolors Monserdà i altres dones d'*Orí Granai Feminal* li venia estret, però com era l'únic possible aleshores en els límits de l'acceptació social, va col·laborar-hi plenament, pel que sembla fins i tot rebaixant els seus plantejaments, si calia. Va escriure sota el pseudònim

de *L'Escardot* que sona molt dur i punxegut però que dóna idea de com ella es veia, a la defensiva i a l'atac enfront del conjunt social.

Amb els articles periodístics, les narracions aplegades en dos volums, *Bolves i Clixés*, i conferències omple la seva vida literària d'un estil àgil que retrata la societat barcelonina d'aleshores amb els seus contrastos i contradiccions. També, tenint en compte el poder del teatre en aquells moments com a mitjà de comunicació de masses, no renuncia a fer una aportació militant en aquest gènere; no es pot dir que es tracti de teatre de denúncia i menys d'agitació, però, en la línia de provocar polèmica, s'ha de llegir i entendre una petita obra, classificada com a comèdia en un acte i en prosa, titulada *Els ídols* que va tenir l'oportunitat de ser estrenada amb èxit la nit del 10 de maig de 1911 en el teatre Romea. El títol és molt significatiu i valent ja que fa referència a les figures patriarcals del pare i del marit tal com es fa explícit al llarg del diàleg entre mare i filla.

Cal fer notar que hi ha hagut un canvi en el tipus de teatre, es tracta d'un teatre d'ambient urbà, amb dones de ciutat i de classe benestant; com sempre passa en les obres de les dones, és difícil d'etiquetar, estaria entre l'alta comèdia burgesa i el drama psicològic i de denúncia. La trama, l'argument és senzill però ben construït. Es tracta d'una filla que va visitar la seva mare per explicar-li que el marit l'enganya i demanar-li suport i consell i es troba que la mare li explica la seva pròpia història d'esposa enganyada i com ha perdonat i continua vivint amb el seu pare.

Quan Joana, la filla, diu: *¡Que baix ha caigut el meu ídol!*, Donya Maria, la mare, contesta: *¡Ah! ¡L'ídol! ¡Vet aquí l'ídol! ¡Tu també! ¡És clar! Ens parlen tant de la superioritat de l'home sobre nosaltres des de petites que acabem per creure-hi com en un article de fe. I quan nostre cor es desvetlla al sentir una paraula d'amor, no sabem fer altra cosa que agrair a n'aquell ser tant gran, l'haver-se dignat fixar-se en nostra insignificància. ¡D'això neixen després tants desenganys, tants dolors! ¡tants dramets amagats! ¿Te'n recordes, Joana, d'aquells llibres d'estudi que parlen d'un ídol d'or que tenia els peus d'argila? Vella com sóc no l'he oblidada mai la llegenda. ¡N'he vist tants, jo, d'ídols brillants apoiar-se*

en la vida sobre peus de fang!

Donya Maria amb un to irònic, desenganyat, segurament fent-se ressó del pensament de l'autora, té una filosofia pràctica feta de resignació, lucidesa i distanciament dels sentiments que és difícil de valorar i que, per moments, sembla contradictòriament negativa pel que fa a la vida i la conducta de les dones. Però cal no perdre de vista tota la contextualització petit burgesa, classe mitja que correspon tant a les protagonistes com a les espectadores d'aquest tipus de teatre. Imperdonable per a nosaltres aquesta conducta, però també admirable per la força i el control de les situacions per part de les dones que lluiten per no sentir-se víctimes, per no viure com a víctimes.

Donya Maria arriba a dir coses com aquesta : *Quantes vegades he pensat que en lloc de tantes coses inútils com aprenem en els col·legis, ens l'haurien d'inculcar aquesta ciència de comprendre l'home, en tots els estats nostres : com a filles, com a germanes, com a esposes, com a mares ...*

Aquest joc de dir *amb trista ironia* (acotació de l'autora) és dur i intel·ligent. Així, com si res, van sortir temes tan essencials i importants com l'oposició dona/mare que és recurrent en el teatre de dones de l'època (ho veurem també en parlar de *L'Abisme* de Carme Montoriol) i en altres manifestacions literàries. Exclama Donya Maria : *¡Les mares venim obligades tan sovint a oblidar que som dones!*

Sobre la valoració dels sentiments no s'equivoca ni Carme Karr ni el seu personatge, Donya Maria, i tampoc vol que nosaltres, les espectadores, ens equivoquem. Així, quan parla de les *hazañas* dels homes i de les *enrabiadetes* de les dones diu : *(Tristament) Perquè ells, els homes, generalment no volen admetre que lo que, per a ells fou goig, hagi pogut trossejar-nos el cor ... i en solen dir ... enrabiadetes, de nostres dolors més íntims.*

Carme Karr feia el difícil joc d'intentar posar en contacte el feminisme més avançat que sentia amb el que possiblement el seu públic podia

acceptar i això es va veient amb els alts i baixos de les afirmacions com a dones de les seves protagonistes. Joana reclama una actuació més contundent, la separació, el divorci, mentre que la seva mare la frena amb les excuses i les trampes de la dona forta que controla els sentiments, però que alhora coneix perfectament els límits del poder. Fixem-nos en una rèplica de Donya Maria tan significativa com aquesta: *(Amb fermesa) Però ets dona. I a les dones (Amb ironia) com que no som ídols més que en els versos dels poetes i en els somnis dels enamorats, no ens és permès, tenir els peus de fang, vet-ho-aquí.*

Quan al final, arriba el pare, el marit de Donya Maria, Joana prefereix no trobar-se'l, no vol haver-li de fer un petó i la seva mare, en canvi, acaba l'obra dient: *Anem, anem a fer acatament a l'ídol.*

Hem de saber valorar exactament la ironia que traspua aquesta obra de Carme Karr, com pot ser de dramàtica i dolorosa en el que té de control i de límit de sentiments. Confiem que la seva crítica respectuosa i intel·ligent va arribar al seu públic. No es pot negar que ja es prou desmitificador parlar del patriarcat i dels patriarques com a ídols amb peus de fang.

Entre les múltiples qualificacions i classificacions que s'han fet del teatre, es troben les específiques de *teatre femení* i *teatre infantil*. De la realitat del *teatre femení*, tinc poca cosa a dir pel que té l'etiqueta de discriminatòria, restrictiva i coactiva pels suposats valors morals que controlaven la vida privada i pública de les dones. L'església és la institució que monopolitzava òbviament aquest tipus de teatre i així és comprensible que l'autoria de les obres del dit *teatre femení* i les col·leccions específiques estiguessin sobretot en mans del clero.

El tema del *teatre infantil*, en canvi, és una altra cosa. Primer, caldria saber si es defineix com a *teatre infantil* perquè el personatge protagonista és infantil o perquè va dirigit a un públic infantil o ambdues coses alhora. Després m'interessa especialment perquè, encara que en l'àmbit escolar i catequètic, estigués també en mans de l'església, hi havia (i hi ha) altres persones interessades en aquest gènere, sobretot

dones. Ja sabem que en l'anomenada literatura infantil i juvenil les autores tenen una representació especial.

Com a exemple d'aquestes autores dedicades específicament al *teatre infantil*, m'agradaria parlar de Sara Llorens (1881-1954) que, després d'estudiar a la Normal, Conservatori, Escola de Belles Arts i Escola d'Institutius, es va dedicar a l'estudi del folklore i al recull de la rondallística i també va escriure, entre altres coses, uns *Monòlegs per a infants*. No he pogut saber si aquests monòlegs es varen arribar a representar. Es tracta d'una forma teatral ben estranya perquè és difícil d'imaginar una criatura de cinc, sis, set anys sola a escena amb un text memoritzat, etc. Quan s'ha escenificat una obra amb protagonista infantil (penso en alguna posada en escena actualment) ha estat representada per una persona adulta. De tota manera, deixant de banda les condicions de representabilitat d'aquest tipus de teatre, el text dels monòlegs infantils de Sara Llorens és prou viu i versemblant com per parlar-ne. Aquesta autora va escriure almenys tres monòlegs (*La nena que s'està sola*, *L'ase d'en Mora que de tot s'enamora* i *Al perdre la confiança*), un dels quals, *La nena que s'està sola*, és especialment significatiu, des del punt de vista feminista, perquè tracta d'una nena de cinc anys que s'està sola a casa mentre sa mare és a treballar. Aquest fet es presenta com un veritable drama que transcendeix l'àmbit privat i anecdòtic i es converteix en un plantejament genèric de problemàtica i de reivindicació social. Aquesta és una curiosa manera d'introduir el tema del treball de les dones fora de casa i el problema de tenir cura de les criatures petites, de fer-se'n ressó, crear un estat d'opinió i discutir el conflicte de la manera més didàctica possible.

Les meditacions de la nena van en el sentit de ... *Que deu ser això d'«anar a treballar», que sigui una cosa tan llarga que mai s'acabi! ... Cada dia ... cada dia! De bon matí a hora de dinar i d'en haver dinat al vespre! ... Ai, que llarg que deu ser el treballar! ... (Decidint-se i amb enuig). Quan seré gran no ho voldré fer, doncs, de treballar, ah! ... Massa llarg i massa lleig, ah!*

La diferència de classes aplicada a la condició femenina, amb paraules

de la nena, sona així : *I doncs ... què fan les senyores mentre la mama els hi fa els vestits?... Potser s'estan a casa, amb les seves nenes. (Sobtada de la revelació) Ah, sí? Ah, sí?... Potser s'estan a casa amb les seves nenes, i els hi fan foc, i les posen a la falda, i les hi fan petons ... (Engelosida, cridant i cloent els punys). Doncs, que se'ls facin els vestits! que llavors la mama podrà quedar-se aquí a casa; i també em posarà a la falda, i em farà petons, i encendrà el foc, i no tindrè fred! ...*

Aquí queda el text a l'espera de la crítica feminista que mereix. Confesso que no puc aprofundir en la meua aportació perquè, segons com, encara estic sota els efectes de la sorpresa d'haver trobat un document d'aquest tipus.

És interessant veure que es tracta de la filla d'una família monoparental, la mare i la nena soles, sense cap referència a figures masculines de cap tipus. Fins i tot, quan parla del que fa a la tarda, la nena diu : ... *havent dinat rai que em porta a ca la Paula*. Aquí ja es començaria a veure una solidaritat entre dones que funciona almenys a l'hora de tenir cura de les criatures petites.

El joc infantil ocupa part del monòleg, i és curiós de veure com els personatges de fantasia evocats per la nena són altres nenes. De fet, es tracta de les cadires convertides en nenes, però el pes de la necessitat i de la misèria s'imposa de tal manera que no deixa lloc a viure la fantasia com a realitat, més cal que les cadires continuïn sent cadires : ... *Però calla! Si tinguéssiu boca hauríeu de menjar! I com ho faria per donar-vos-en si fem una olla de sopes que només n'hi caben dos plats? Sí, sí! és petita aixís ... Guaiteu-la: (Va a un armari i treu una olleta) Eh, que és petita? Només hi cap sopa per a la mama i per a mi ...*

En la línia que m'he proposat d'oferir-vos diferents mostres de teatre de dones, ara em tocar parlar de la producció que ha quedat guardada als calaixos secrets i que no ha arribat mai al públic, perquè o bé es tractava de textos epistolars íntims o diaris i dietaris, memòries que no foren pensats per a la publicació i que servien (he de dir serveixen) de consol, d'entreteniment o bé perquè quedaren inacabats per motius diversos o

irremeiablement per la mort.

M'agradaria posar Maria Pi Sunyer (1884-1912) com a exemple d'autora morta molt jove que havia començat la seva carrera literària precisament al costat de Carme Karr a *Feminal* i que compartia amb ella un especial feminisme radical també vinculat a l'estranger. Maria Pi Sunyer era de formació espiritual marcadament francesa i va mantenir relacions amb dones intel·lectuals italianes de clara tendència feminista. Va publicar articles i petits contes a la premsa periòdica amb el pseudònim de *Roser de Lacosta* i, quan va morir tenia, entre altres projectes, pràcticament enllestides una novel·la *La volada* i una obra de teatre *El retorn*.

Els títols de les obres són prou significatius, segons explica el seu germà, Carles Pi Sunyer : *La concepció i l'escena de l'obra que deixà més escrita, La volada es forjaren davant la mar, davant d'aquests camins d'evasió en què sentia l'estímul de volar. Però sabent que aquests vols imaginaris haurien d'anar seguits -el tema i el títol d'una altra obra seva- del retorn.*

Aquesta oposició, més aparent que real, entre l'afany de volar i fugir, per una banda, i la idea de retorn i refugi, per l'altra, és prou coneguda per les dones i potser seria millor interpretar-la com a una complementarietat, especialment en el cas d'una dona jove com Maria, que, vídua als 22 anys amb dues criatures, viu intensament i creativament la seva curta vida.

Maria i la seva família anava al teatre amb les entrades de favor que aconseguia per conducte de *Feminal*, això ho explica Carles Pi Sunyer en el llibre que dedica a la seva germana, i també diu al final, quan fa recensió de la seva obra, que *l'abundant, i a estones encertat, ús del diàleg a les novel·les, fa pensar si en la Maria hi hauria hagut, sobretot, una escriptora per al teatre*. De fet, Maria havia escrit una obra de teatre, *Retorn*, que va deixar inacabada. Al tractar-se d'una obra inèdita, no he tingut oportunitat de llegir-la i m'he de refiar del que en diu Carles Pi Sunyer : *Retorn havia de ser un drama en tres actes, del qual resten força troços: algunes escenes gairebé completes i part d'altres. Amb tot*

això és possible de suposar l'ordre en què devien estar posades les escenes i la trama de l'obra. En els fragments escrits, hi surten quatre personatges: Raquel; donya Lluïsa, la seva mare; Robert, el seu espòs, arquitecte; i Claudi, pintor.

El tema aquí és també un triangle, però, en aquest cas, Raquel es considera ben casada amb Robert i no ha sentit mai ni el desencant ni les baixeses del matrimoni, però, tot i així, està immensament enamorada de Claudi. Raquel discuteix la situació amb la seva mare, dubta i dubta, parla amb Claudi i amb Robert i es queda amb el marit, després d'haver-li-ho explicat tot. Em sembla que en aquesta trama seria destacable l'actuació assenyada i civilitzada de tots els personatges. De fet, si tot es pot explicar, no hi ha drama perquè *el retorn és d'un pecat que no s'ha comès i d'un viatge que no s'ha començat.*

No sé si he dit que, en l'espai i el temps amb què compto, només puc fer un mostrari del teatre de dones anterior a la Guerra Civil. Per això, l'última autora que comentaré és Carme Montoriol (1893-1966).

El trauma que va suposar la guerra i les seves conseqüències van canviar totalment, no cal dir-ho, la vida i les expectatives de les dones del nostre poble. En la postguerra, cal interpretar, moltes vegades, el silenci de les dones escriptores com a una forma de resistència. Això, però, ens va fer perdre a les dones de les generacions posteriors els models immediats i tot just ara els anem recuperant, quan desgraciadament ja és massa tard i el diàleg amb aquestes dones només pot ser mitjançant la seva obra.

El meu entusiasme per l'obra de Carme Montoriol fou total i definitiu des del primer moment que la vaig llegir. No entenc que les companyies de teatre oficials i no oficials del país encara no hagin posat en escena alguna obra de Carme Montoriol, ja comença a ser sorprenent quan els Guimerà, Segarra i Rusiñol són reposats periòdicament amb qualsevol excusa.

Tres són les obres de teatre de Carme Montoriol junt amb una opereta

(*L'Abisme, L'Huracà, Avarícia i Tempesta esvaïda*). Encara que totes tenen encerts i en totes elles les figures femenines tenen un protagonisme evident, triar per triar, m'agradaria parlar de *L'Abisme* perquè és la que va més enllà en el tema de la maternitat, la rivalitat entre mare i filla i la reivindicació de l'amistat. Fou estrenada la nit del 20 de gener de 1930 al teatre Novetats. Havien passat ja més de cinquanta anys de l'estrena de *Teresa* de Dolors Monserdà i es pot veure que el camí recorregut per les dones en el teatre ha estat fecund; s'ha produït una evolució i els canvis de forma i de contingut han estat radicals.

Maria, la mare, conscient del distanciament amb la seva filla Isabel, s'expressa explicant el títol de l'obra : *Jo tampoc ho sé, Isabel; i, amb tot, sento que em fuges ... sento que cada dia ets més lluny de mi ... em fa l'efecte que un abisme es va obrint entre nosaltres.*

La filla tira en cara a sa mare el que hagi propiciat la separació entre elles fent que s'eduqués en un ambient diferent del seu. Maria es defensa : *Per què el vaig acceptar sinó perquè em creia que treballava així, per la teva felicitat futura? Perquè em vaig pensar fer-te independent, forta d'esperit, lliure de prejudicis? Que no hauria sofert per poder-te ben armar pel combat de la vida! Què no hauria fet perquè no et trobessis mai, tu, desamparada, perduda com m'havia trobat jo!*

El distanciament és, en realitat, una manifestació de la rivalitat entre les dues dones, sentida per Isabel que és ben conscient de la seva gelosia i de com aquest sentiment ha anat creixent des de la infantesa : *Primerament, la meua gelosia va ser deguda a un excés d'amor ... T'hauria volgut meua, només ... bella i amorosa per a mi sola.* Després la gelosia va prenent la forma de competència entre ambdues en el joc de la seducció : *Cada vegada que, per joc, només, encenia el desig d'algú, veia com aquest desig volava cap a tu, així que eres davant. Tu, la realitat d'allò que jo prometia ser.* I finalment quan l'enfrontament es concreta en la lluita per aconseguir un home, Ramon, Isabel esgrimeix la seva possible maternitat contra la maternitat ja impossible de la seva mare : *(Amb una crueltat creixent) Quina altra arma no tinc encara, mamà! Tinc una esperança per a ell: una esperança per a més tard ...*

l'esperança de ser capaç de dar-li un fill, un fill que sigui sang de la seva sang, un fill que tu no has sabut ... o no li has volgut donar!

Maria desesperada contesta : Un fill! Un fill, has dit! I goses invocar, desitjar un fill només que per anihilar-me? I no et fa por pensar que un dia aquest fill pot aixecar-se també contra teu? Pot esdevenir, com tu ara, l'enemic més implacable i més cruel de la seva mare?

Una vegada més renuncio, per causa major, al comentari de l'obra que pels fragments us podeu fer una idea de la força dramàtica que té i com el tema incideix plenament en un conflicte universal de competència, d'insolidaritat femenina a l'origen : el complex d'Electra, l'assassinat de la mare.

Però a *L'Abisme*, per tal de contrarestar l'enfrontament entre mare i filla, surt un personatge femení molt entranyable i important que és el de Rosa, l'amiga de Maria. Tot just al començar, Ramon, l'amant de Maria, davant l'estat d'ànim decaïgut d'aquesta comenta: *A veure si l'arribada de la Rosa t'animarà una mica.* I quan surt a escena Rosa, la pròpia Maria diu : *Tenia unes ganes que vinguessis! una necessitat tan gran de poder obrir el meu cor a algú! I ja saps que no tinc ningú, llevat de tu.* Rosa, amb l'excusa que a la nena li seria molt bo un mes de muntanya, ha deixat el seu marit per anar al costat de la seva amiga. Les paraules de Rosa, clares i definitòries de la seva amistat, es van repetint : *Així que jo puc quedar-me amb tota tranquil·litat, una mesada, si creus que la meua companyia pot fer-te un bé (. . .) Saps que sóc per a tu una germana; que sempre ho he estat; que ja a pensió ens ho confiàvem tot; que no hem tingut mai cap secret (. . .) Em tens al teu costat, i saps que pots disposar de mi, com sempre; que el meu cor és obert a tota comprensió, a tot amor...* La força d'aquesta amistat és prou forta com perquè en Ramon digui : *Rosa, creu que més d'una vegada he estat gelós de tu. Hi ha racons de la seva ànima (assenyalant Maria) que estic segur que coneixes millor que no jo mateix. I això no t'ho perdono.* La resposta de Rosa no deixa lloc a dubte, està segura del poder de la seva amistat, del seu amor. És precisament la paraula «amor» la que ja ha fet servir abans i farà servir ara : ... *És que jo cerco, quan crec que se m'amaga alguna*

cosa; cerco amb amor ... És l'única manera.

Rosa és el testimoni de tot el drama i, un personatge no tan secundari com sembla a primera vista, sempre està on ha d'estar. És ella la que davant un Ramon vacil·lant diu : (*Imperiosament*) *T'has de dominar, Ramon. Esforça-t'hi. No et deixis endur d'aquesta manera per la passió. Pensa que ets un home.* La resposta de Ramon : (*Amb to amarg*) *Un home! De què en dius homes!*

I quan al final Maria se'n va desesperada, deixant la seva filla, exclama: *Rosa, amiga meva, vetlla per ella!*

M'agradaria acabar aquí la meva xerrada, amb aquesta figura d'amiga fidel, amb aquesta reivindicació de l'amistat entre dones com a alternativa positiva i compensadora, amb la sospita certa que aquesta era la voluntat de Carme Montoriol que, a més a més, també dedica significativament aquesta obra: *A la meva estimada germana Lina.*

De la mateixa manera, jo faig la meva dedicatòria a totes vosaltres, amigues i germanes en el teatre de la vida.

notes:

Com que es tracta del text d'una conferència, no hi ha notes, sinó la BIBLIOGRAFIA UTILITZADA

ALBERT, Caterina/Víctor Català, *La Infanticida i altres textos*. laSal edicions de les dones. Barcelona, 1984.

AUSTIN, Gayle, *Feminist Theories for Dramatic Criticism*. The University of Michigan Press, 1990.

Cicle de teatre clàssic català. Temporada 1991-1992. Departament de cultura. Generalitat de Catalunya. Barcelona, 1992

CURET, Francesc, *Història del teatre català*. Enciclopèdia catalana Aedos. Barcelona, 1967.

«Estreno». Cuadernos del teatro español contemporáneo. Vol. X, n.2. (monogràfic sobre autors de teatre contemporanis a Espanya) University of Cincinnati, 1984.

Lectura Popular. Biblioteca d'autors catalans. Vol. I. Il·lustració Catalana. Barcelona, s.d.

LLORENS de Serra, Sara, *Monolechs*. Lectura Popular Biblioteca d'autors catalans. Il·lustració Catalana. Barcelona, s.d.

MONSERDÀ, Dolors, *Teresa*. Comèdia en dos actes i en vers. 1876, 2 fols. mss. Barcelona : Ateneu. 73-IV-C.2.

MONTORIOL, Carme, *L'Abisme; L'Huracà*. laSal edicions de les dones. Barcelona, 1983.

PI SUNYER, Carles, *Maria Pi Sunyer i el seu temps*. Ed. Pòrtic. Barcelona, 1968.

RAGUÉ ARIAS, M. Josep, *Els personatges femenins de la tragèdia grega en el teatre català del segle XX*. Ed. AUSA, Sabadell, s.d.

SIMON PALMER, Ma. del Carmen, *Escritoras españolas del siglo XIX. Manual bio-bibliográfico*. Ed. Castalia. Madrid, 1991.

VENTÓS, Palmira/Felip Palma, *Isolats*. Ed. Avenç. Barcelona, 1909.

WOOLF, Virginia, *Una cambra pròpia*. Ed. Grijalbo. Barcelona, 1989.