



You are accessing the Digital Archive of the Catalan Review Journal.

By accessing and/or using this Digital Archive, you accept and agree to abide by the Terms and Conditions of Use available at http://www.nacs-catalanstudies.org/catalan_review.html

Catalan Review is the premier international scholarly journal devoted to all aspects of Catalan culture. By Catalan culture is understood all manifestations of intellectual and artistic life produced in the Catalan language or in the geographical areas where Catalan is spoken. Catalan Review has been in publication since 1986.

Esteu accedint a l'Arxiu Digital del Catalan Review

A l' accedir i / o utilitzar aquest Arxiu Digital, vostè accepta i es compromet a complir els termes i condicions d'ús disponibles a http://www.nacs-catalanstudies.org/catalan_review.html

Catalan Review és la primera revista internacional dedicada a tots els aspectes de la cultura catalana. Per la cultura catalana s'entén totes les manifestacions de la vida intel·lectual i artística produïda en llengua catalana o en les zones geogràfiques on es parla català. Catalan Review es publica des de 1986.

La veu ex-«traviata» de l'altra dona «è mobile»: la intertextualitat operística a l'òpera/obra de Montserrat Roig
Josep Ignasi Prado i Feliu

Catalan Review, Vol. VII, number 2 (1993), p. 165-176

LA VEU EX-«TRAVIATA» DE L'ALTRA DONA «È MOBILE»: LA INTERTEXTUALITAT OPERÍSTICA A L'ÒPERA/OBRA DE MONTSERRAT ROIG

JOSEP IGNASI PRADO I FELIU

L'obra de Montserrat Roig inclou moltes referències intertextuals a la música clàssica i en concret a l'òpera amb la qual comparteix estructures narratives, personatges i temes. És per això que es pot parlar d'òpera/obra en relació al seu text en conjunt, pletòric de melodies, àries i cors; *L'òpera quotidiana* (1982)¹ és la culminació de la passió de l'autora per l'òpera.

En el segon acte d'aquesta òpera/obra trobem a la senyora Altafulla tancada al seu pis de la part alta de l'Eixample com en una llotja prosцени, es troba immobilitzada entre la galeria, el saló dels miralls barrocs i esperpèntics on les figures de la burgesia donen voltes com en un «carrousel» grotesc, i la cambra-escenari oberta al pati de butaques de vellut vermell i ranci que porta memòries del Liceu de *La febre d'or* de Narcís Oller. El Liceu, teatre decimonònic com a «locus ludicus» de la burgesia «apol·línica» i espai de representació «dionisiaca» per als amants de l'òpera, temple urbà per sempre descentrat des que la bomba de rauxa i anarquia de Santiago Salvador li donés la natura de runa, apareix incomprensiblement perdut en el punt més laci de Barcelona, sorgint de les estretes profunditats de la pecaminosa i proletària ciutat vella. De darrera les tramoies de l'escenari sorgeix la «personae» (màscara de la veu al teatre greco-romà i origen de l'òpera) com la melodia d'una vocalització. La veu surt de l'espai domèstic i femení, la casa/cos de la dona: «la Vella havia muntat el seu petit teatre, clos i privat, en una sola cambra, la que donava a la galeria... com un jardí interior d'un decorat teatral, i la cambra gran era l'escenari on tot hi cabia, on tot era possible» (p. 52).

¹ Montserrat Roig, *L'òpera quotidiana*, Barcelona, Planeta, 1982.

No és sempre una veu melodiosa i dolça com una cavatina de «belcanto» la que se sent en aquest «món de teatre, antic i mentider» (p. 51) on «les passions petites es tornen desmesurades» (p. 182), de vegades esdevé «crit» o «gemec» desesperat, és a dir, també desmesurada. S'aixeca el pesat teló de color daurat i grana del Gran Teatre com les cortines del llarg i inacabable passadís del seu pis i la senyora Altafulla decideix sortir del tancament, moure's, fugir, perdre's en un espai idíl·lic de somnis i d'il·lusions, més enllà dels Pirineus, a l'altra banda del mirall, en un lloc de nom estrany i d'inicial coneguda on pugui oblidar el neguit i les morts de les seves àries, un lloc de ressonàncies verdinianes anomenat Busseto; Busseto o Barcelona. Escoltem, doncs, aquesta ària metaoperística del segon acte de *L'opera quotidiana*: «Vaig dir que pensava anar a tots els indrets on Verdi hagués deixat petjada, que volia veure el teatre de la Fenice de Venècia, tota la regió de Parma i sobretot Busseto. I per què Busseto?, em va preguntar. Doncs, perquè és el lloc on Giuseppe Verdi va estimar la primera dona, Margarita Barezzi, perquè és on va veure morir els seus fills, on va comprendre les millors òperes, més encara, perquè és on estima Giuseppina Strepponi, la seva extraviada... Què vol més?» (p. 180).

Aquesta ària de fugida, anòmalament «fugitada», com les cavatines, els duettos i els recitatius de les veus femenines de l'obra, no seguirà el contrapunt musical dictat pel compositor mascle, pel pare-patró Verdi sinó que trencarà els patrons musicals dictats per la territorialitat i cercarà una nova melodia que fluirà naturalment de la gola de la dona, de dintre del cos, sense seguir les notes marcades a la partitura. La dona, en tot cas, crearà la seva pròpia «particel·la» (part de la partitura corresponent a una sola veu); serà una veu perduda però fèrtil i en contínua mobilitat dins del món de veus mascles de xiscla infecund que l'intentaran fer callar.

L'ària de la soprano «spinto» Catarina Altafulla ens transmet l'essència mateixa del «liebestod» quotidià que viuen les dones de l'obra, amor i mort, la veu romàntica i la dramàtica íntimament lligades en l'expressió més completa de totes les arts, l'òpera com a ideal estètic. Tal com ens diu la nota introductòria de la novel·la

(Manuel Valls i Gorina *Per a entendre la música*) a l'òpera «trobem sempre la dosi exacta i un perfecte equilibri entre els diversos factors relacionats que si individualment ens poden semblar convencionals i, fins i tot, trivials, considerats dins del seu context escènic i articulats els restants components de cada obra adquireixen sentit i relleu» (p. 9). Els amors i les morts de cada dia s'escenifiquen en un escenari aparentment trivial i convencional, la casa, l'espai de mirades interiors i de plaers privats que es converteix en espai elisi i d'il·lusió/el·lisió a l'ésser habitat pel de la dona «ex-traviata», és a dir, descentrada i en contínua mobilitat. L'arquitecta de l'obra, Montserrat Roig, ens dóna el manual de construcció d'aquest espai: «El decorat de la vida te'l pots muntar a casa tu i els teus records» (p. 137). El propi cos de la dona esdevé espai i l'espai és en si mateix mecanisme de visió i caixa de ressonància que transporta el subjecte màquina-de-diseg vers l'«altre» espai, el dels somnis, la il·lusió i el plaer. Més enllà dels límits borrosos de la ciutat grisa «que no es veu», darrera el mirall del tocador jacobí de la Sra. Altafulla o dels vidres de colors de la galeria, trobarem l'espai utòpic de la imaginació i la representació, el Busseto particular de cadascú.

La primera veu que sentim a l'obra és l'obertura a tempo «d'allegro non troppo» de la senyora Miralpeix, una obertura domèstica, quasi com de música de cambra, molt allunyada de la grandiositat de la simfonia «Leningrad» de Shostakovich que obra *L'agulla daurada*. La ciutat de Caterina la Gran i la de la Caterina Altafulla són ben diferents. Aquí tot és petit, provincià i casolà, la nostra és una «mezzo» domèstica, bondadosa i patidora, la que fa el paper de mare tel·lúrica, d'amiga que escolta i fa companyia, de pany de llàgrimes per a l'anti-heroic «primo tenore», l'Horaci, l'home «de l'ull de gos trist». La seva casa serà com un confessionari i ella romandrà tanca-da dins de la cambra amb el fonògraf del qual sortiran les veus de les dives, dones sense cossos, que en aquest cas no seran «veus del seu amo» («His Master's Voice»). Ella escoltarà els secrets i les misèries dels altres i farà seves les veus interioritzant-les i essent testimoni de la tradició oral dins de l'espai melodramàtic, és a dir operístic, que l'envolta. La senyora Miralpeix és la dona que veu («l'ull de gos

trist») i que escolta envoltada de «neguit» i de «mort»: «és clar que he vist tragèdies, tant que n'he vist sense moure'm de Barcelona com aquell qui diu, el suïcidi de la Kati, la malaltia de la meva cunyada, la mort del pobret Pere, les banyes que em feia dur el meu home i la traïció de l'únic home que em va fer cas, en Gonçal»... «la terra és una vall de llàgrimes on hem vingut a patir» (p. 12). Les llàgrimes de la Mari Cruz en picar la seva «damunt una fusta encrostonada», llàgrimeta que mai no li acabava de «relliscar galta avall» a la senyora Tresserras, plor com a catarsi del melodrama, com a punt de fugida de les passions insatisfetes i dels somnis truncats; «pianto» operístic que ens remet a les llàgrimes de gelosia «Piangen cantando» de la Desdemona d'*Otello* anomenada així pel senyor Duc i pel seu «Piangi, fanciulla» (ària del Duc a *Rigoletto*): «La gelosia, senyora Miralpeix, és el voltor que et rosega per dintre "el monstre d'ulls verds que es burla de la carn que l'alimenta" com diu Iago» (p. 64).

L'espai teatral de la casa, com un escenari d'òpera i com una «caixa de Pandora» que conté objectes operístics («joies de bijuteria, màscares, un parell de binocles, ventalls japonesos i vells programes del Liceu», 186) és on les passions, com diu la senyora Altafulla, «es revolten contra la monotonia i la grisor» de la vida quotidiana. És dins una «cambra pròpia», com la del conte «Mar» del *Cant de Joventut* que ens remet al «room of one's own» de la Virginia Woolf, on la veu alliberada i «sempre libera» (*La Traviata*) pot ressonar. La casa, el cos de la dona, passa a ser caixa de ressonància on trobarà la pròpia veu i els seus límits. L'òpera com a art d'excés i d'exhibició de la personalitat, d'exterioritat, passa a desenvolupar-se en un món privat i de plaers domèstics (l'òpera que escoltem al vell fonògraf), un món d'interiors i d'interioritats on la dona roman tancada i aïllada com la «boja de l'àtic del XIX»;² com la Lucia de Donizetti, enclaustrada al castell del pare, l'Ariadna de Strauss a la cova «uterina» de Naxos o l'heroïna de *Werthering Heights* de les germanes

² Aquest tema apareix desenvolupat en obres com *Mad Woman in the Attic* de Sandra Gilbert i Susan Gubar dins el feminisme nordamericà, i *Mad Woman in Romantic Writing* de Philip Martin (Nova York, Saint Martin's Press, 1987).

Brönte esmentada per l'autora (l'òpera de Bernard Herrmann porta el mateix títol). La dona, simbòlicament confinada per la territorialitat patriarcal a tancar-se dins d'un rol i una identitat determinada, trobarà en l'òpera un punt de sortida, una «línia de fuga» (segons G. Deleuze i F. Guattari) i un espai d'alliberament... la gola oberta, les cordes vocals en plena vibració, el cos com a caixa de ressonància de la nota més alta, el xiscle, la veu «sempre libera» de la Violetta Valery a *La Traviata* com a «cos-sense-òrgans» i «màquina de desig».³

Una altra de les dones que recerca la seva veu extraviada és la Maria, «una mica anarquista» segons la senyora Miralpeix. Ella s'allibera del Senyor Duc com a pare-marit (combinació del Rigoletto i el duc de Mantua) i reafirma el seu paper de mare, tancant-se literalment amb clau i pany en la seva cambra amb el seu fill, excloent així al mascle que «s'emportava trossets de mi mateixa» (p. 171) del territori femení i deixant-lo perdut a l'escenari de gelosies de l'*Otello* de Verdi. Aquesta dona com a «cos-sense-òrgans» («com si els cossos fossin milers de partícules que havíem de recompondre amb paciència», p. 129) segons el terme «deleuzià»,⁴ entonarà també les notes de la cabaletta «sempre libera» de *La Traviata* amb una «coloratura» de virtuosisme extrem, cercant sempre el plaer com a màquina de desig que és i en continua mobilitat bo i desfent-se dels traumes que l'immobilitzen: «Amor e palpito / dell' universo intero / misterioso altero / croce e delicia al cor!» (pp. 194-205). En el procés d'alliberament del poder patriarcal arribarà fins al límit: tot fugint per les vies del tren entonarà la cançó de mort tràgica (la màquina de desig atropellada per un tren, màquina de la territorialitat fàl·lica) i, com la

³ Aquests conceptes els trobem desenvolupats als dos estudis de Gilles Deleuze i Félix Guattari *Anti-Oedipe* i *Mille Plateaux* (París, Minuit, 1972, 1980). La dona s'allibera dels òrgans que la mantenen lligada a la «territorialitat» (l'espai fàl·lic) tot produint desig i plaer com a «màquina de desig», tot fugint vers altres espais lluny del centre de poder.

⁴ Aquest terme apareix desenvolupat a l'obra de Gilles Deleuze i Félix Guattari *Anti-Oedipe* (París, Minuit, 1972) a partir d'una idea d'Antonin Artaud: «Le corps est le corps / il est seul / et n'a pas besoin d'organe / le corps n'est jamais un organisme / les organismes sont les ennemis du corps». (p. 9).

Violetta quan s'acomiada de l'amant Alfredo i del pare Germont, esculpirà sang (l'òpera com a metàfora de malaltia, de virus contagiós segons Susan Sontag a *Illness as Metaphor*⁵ la síl·laba «vor» de vortici-vòrtex, de «voraviu» com òrgan de desig (p. 116), de veu que ha aconseguit escapolar-se del silenci castrador.

A l'òpera la veu és sempre una forma d'identitat: dramàtica, «spinto», lírica. Quan escoltem una òpera sentim la història d'un cos, d'un viatge iniciàtic de la veu des de les profunditats de l'ésser, del seu interior on és amagat l'òrgan funcional, la glotis, vers el món exterior i públic de l'escenari. Les òperes sempre exterioritzen els sistemes de plaer sadomasoquista que funcionen a la sexualitat humana i la veu és l'instrument per a expressar-los. A l'òpera/obra de la Roig, la veu cantada així com la mirada, esdevenen un sistema de codis secrets amb els quals aquells cossos-sense-òrgans es comuniquen, mantenint privades unes paraules que, parlades, es farien públiques. L'autora ens presenta les «altres» veus, les dels «castrati», de «falsetto» o la veu potent de la soprano com el furiós «jo» d'un cos que reafirma la seva pròpia identitat i diferència tot establint els límits del seu espai: la casa/teatre.

La Mari Cruz és una altra de les dones representatives de «dona è mobile» que fan d'aquesta mobilitat una tàctica per a evitar de ser copsades pel mascle i la seva màquina de la guerra que fa ús de «la paraula militar, la paraula virilitat» (p. 68). Ella sent parlar de l'home «heroi» i guanyador («els feixistes desfilen triomfants el 39»), l'amant militar de la senyora Altafulla, el senyor Duc, en Pagès com a lluitador de la subversió «repartint octavetes per l'onze de Setembre» i volent esdevenir un heroi, els homes aparentment «valents i coratjosos»; però aviat s'adonà que això són màscares de la territorialitat per mantenir els seus privilegis. Mari Cruz, nom mestís i dual, vida i mort, nom de dona sense arrels, «xarnega» (extraviada en terra

⁵ Susan Sontag *Illness as Metaphor*, Nova York, Vintage, 1979. «The use of metaphors drawn from TB to describe love —the image of a «diseased» love, of a passion that «consumes»— long antedates the Romantic movement. Starting with the romantics, the image was inverted, and TB was conceived as a variant of the disease of love» (p. 20).

estranya) a qui fins i tot li manca el «nom del pare» i porta el cognom «Expósito». La seva història és una contínua fugida, de la infantesa d'òpera «buffa» amb el rossinià oncle barber Baldomero, del col·legi de monges franceses de Gràcia on sent els castrants *Dialogues de Carmélites* («Les monges m'havien posat la por als homes dins del cos», p. 76). L'escena a l'escola dels pares sexualment agressius oferint-li amb lascívia els «xupa-xups» per llepar i més endavant l'escena de la «fellatio» («Agenollada, li vaig començar a llepar el sexe amb la punta de la llengua», p. 117) presenten l'òrgan de la veu (boca-gola) com a orifici («el zero rodó que tenia dins de mi», p. 173) sexual i punt de fugida. Una fugida que segueix en el viatge en tren amb l'holandès errant que li ofereix els «marron-glacé» (p. 42), l'estada al París de *La Bohème* amb el «poeta del fal·lus» (aquell home intel·lectual que afirma: «tots venim d'un phal·lus que Déu havia plantat al mig de la terra... que per això la Bíblia parla de l'arbre del bé i del mal», p. 43) bo i iniciant-la al fals descobriment de la idea masclista-bíblica i fetitxista del «voraviu» com a òrgan propi. Tot són viatges a l'exterior, tot són fugides frustrades. Serà després de veure la seva primera òpera al Liceu, el *Lohengrin* del «pater Wagner» sempre a la recerca del graal fal·lic «Wagner no em feia ni fred ni calor» (p. 81), quan s'adonarà, iniciada per la mà sàvia de la senyora Altafulla, que «els homes són uns éssers que tiraven a infeliços, que no feien mal a ningú i que s'estaven a casa o bé com una ombra o bé com fent visita» (p. 76) i que és ella qui ha de definir la idea de «voraviu» com a òrgan propi, com l'òrgan de la veu: «voraviu dels sentits... una vora que, de tant resistent, no es pot desfilar, i així és allò que sents quan la música t'entra ben endintre, que res no se't pot desfilar i et queda en un racó, perdut dins la memòria i no ho pots transmetre a ningú perquè és ben teu...» (p. 84).

El duet Altafulla-Mari Cruz —soprano-mezzo, mare-filla, senyora-minyona—, iniciarà dins de la casa un altre viatge de descobriment, aquesta vegada vers l'interior, llavis endins, vers la membrana que separa les profunditats del cos de l'exterior: la gola com a òrgan de la veu, com a òrgan sexual femení. La veu serà la finestra com a orifici de sortida obert només ocasionalment per sentir el plaer. Elles

refusaran de convertir-se en model del creador mascle, del Caravaddossi o de l'alter-ego puccinià Scarpia a *Tosca*, deixaran de ser «una joia en brut» per a «l'escultor que pot modelar una obra d'art de la terra primitiva» (p. 67). Elles trencaran la partitura patriarcal deixant de ser objecte de cant, esdevenint cant amb les seves pròpies veus. Aquest viatge iniciàtic i d'introspecció els permetrà fugir cap endavant com al vers de «l'Excelsior» maragallà que surt dels llavis de la Maria: «Fuig-ne de la terra innoble, fuig dels horitzons mesquins... sempre mar endins» (p. 45) com a l'ària «Provenza al mar» de *La Traviata*. Elles, com la Mimí-verge de «La Bohème», seran «civetta», cèrvoles en contínua mobilitat «donde lieta uscì» (ària de Mimí, Acte III) i com la Mimí-puta de la Rambla (tot el carrer «és un gran teatre», p. 74). i que, com la Mari Cruz davant del Cafè de l'Òpera, se situaran sempre a la cantonada, al límit de l'espai fal·locèntric, a les vores i als marges de la banda prohibida, al món de la il·lusió, de l'òpera o del cinema: «A l'acera davant del Liceu el travesti remenava les cuixes amb desmenjament. En veura-la, va fer, avui estic fotuda, la culpa la té la Mimí... demà vine, afegí, que t'explicaré qui era la Gilda, la reina de Hollywood, un dia jo seré la reina de les Rambles» (p. 204). L'òpera de la Mari Cruz no és com la de la senyora Altafulla, una dona tancada a l'escenari de silencis dels seus somnis, parlant amb l'home absent com a *La voix humaine* de Poulenc («comèdia callada, sotmesa, on podies interpretar tots els papers dramàtics menys un, el de l'ésser que pensa i que participa dins de la vida col·lectiva tancada...» (p. 164), sinó que és una òpera oberta i col·lectiva, amb cors i multiplicitat de veus (l'epíleg de la novel·la s'anomena «cor»).

La senyora Altafulla sent el desig d'esdevenir reina, tal com indica Wayne Koestenbaum a *The Queen's Throat: Opera, Homosexuality and the Mystery of Desire*,⁶ desig d'esdevenir «opera queen», diva com

⁶ Wayne Koestenbaum *The Queen's Throat: Opera, Homosexuality and the Mystery of Desire*, Nova York, Poseidon, 1993. Aquest text fonamental dins dels estudis gay nord-americans, desenvolupa alguns dels motius que trobem a la novel·la: el fanàtic d'òpera tancat al seu món de records i melodies («the shut-in fan»), el culte a la «diva» i específicament a Maria Callas i la relació entre l'òrgan de la veu i l'alliberament sexual del cos.

la Melba, la Callas o la Tebaldi, davant «d'un públic que esperava amatent les darreres paraules per aplaudir-la, dir-li bravo!, encore!» (p. 98) encara que sigui dins de l'espai real i quotidià de la casa i a través del simulacre. Reines que desitgen amb passió, que viuen fins al límit tant el plaer com el patiment i que troben en aquest un «modus vivendi» de la seva alliberació, «l'escena culminant del segon acte» (p. 106). Com a l'ària favorita de la senyora Altafulla a *La Traviata*: «Amor e palpito, dell' universo intero, misterioso altero, croce e delicia al cor» és a dir, «creu» i «delícia» alhora, plaer i sofriment inherents a l'experiència amorosa. Serà la senyora-«diva» qui descobrirà a la seva protegida el secret d'aquest art, ella li donarà el secret de la veu melodiosa: «Allò que fascina de l'òpera és que la convenció et fa creure que tot és possible, que tot és versemblant. Els personatges odien, estimen, pateixen, s'enamoren, assassinen, moren d'amor, es vengen dels enemics i nosaltres ho acceptem com si tot el que passa damunt l'escenari fos real» (p. 189).

Les òperes que segons la novel·la «fan possible el somni» porten sempre nom de dona, «Traviata», «Iphigènia», «Lucia» o la *Carmen* de Bizet que va anar a veure la senyora Altafulla quan festejava amb el coronel durant la guerra. Però, fonamentalment, són òperes corals on de vegades les veus anònimes tenen tanta importància com la dels protagonistes. Al diari pòstum de Montserrat Roig *Pensaments de sal, pessics de pebre* (90-91)⁷ trobem un esclaridor text anomenat «El cor del cor del Liceu» on descriu un gargantuèlic dinar a la Ciutat Vella amb Romano Gandolfi, director del cor del Liceu. L'autora ens confessa la seva passió pel bel-canto: «l'òpera ens fa tremolar com un nen al sentir per primer cop un conte de fades» i el seu propi desig d'esdevenir «opera queen», de posar-se la màscara de la veu, el maquillatge de la diva i cantar: «em tallaria una cama per poder cantar l'ària d'Amèlia a *Un ballo in maschera*». Aquesta ària del tercer acte «Morrò, ma prima in grazia» ens presenta la dona atrapada entre dos estereotips d'home, l'amant romàntic (Ricardo) i el marit-

⁷ Montserrat Roig *Pensaments de sal, pessics de pebre*, Barcelona. Ed. 62, 1992. (pp. 178-198).

pare (Renato) i enfrontada davant la seva pròpia condemna a mort. Com les dones de *L'hora violeta* enfrontades a l'home com a ideal romàntic i com la pròpia autora de la novel·la enfrontada amb la seva moralitat en el moment més creatiu de la seva carrera.

L'homenatge d'altra banda és per al protagonista sempre anònim de la representació operística i de la història quotidiana, el cor com a veu del poble, les masses de *Nabucco*; els esclaus d'*Aida* o les primeres corals de treballadors que varen estrenar una tradició arrelada amb institucions com l'Orfeó Català o els Cors Clavé. A la seva novel·la *La veu melodiosa*,⁸ Montserrat Roig també reivindica la veu de la col·lectivitat solidària que ella visqué als seus anys universitaris, els anys seixanta de la Janis Joplin idolatrada per la Mari Cruz (la dona que canta al «cos sense òrgans»: «No tenia cos, ni cara, ni braços, no sentia res, només els crits de la Janis Joplin», p. 174) i que als vuitanta com a «age of greed» de la Barcelona postmoderna sembla ja totalment perduda: «Ens posàvem a parlar alhora, cavalcàvem les idees i les frases sense cap altra intenció que sentir les nostres veus que formaven una melodia» (*La veu melodiosa*, p. 107). Més enllà de l'obertura inicial, de les àries i duets de les sopranos, *L'òpera quotidiana* es podria definir com una obra coral on el cor de veus femenines formen la melodia. Són unes veus que confessen secrets «sotto voce», veus que xisclen una rebel·lió, veus que ploren o que riuen però que sempre participen d'una complicitat «de dona» que mai no permet la cacofonia sinó que ens delecta amb la melodia. És la complicitat de què parla Camille Paglia a *Sex, Art and American Culture* («Sexual Personae: The Cancelled Preface»): «women are in a league with each other, a secret conspiracy of hearts and pheromones».⁹

El llibre és dedicat als amics (Juan Manuel Martín de Blas, Manuel Heras) que li van fer descobrir «les fatals conseqüències» (p. 10) de l'òpera i van fer-li «entendre que el teatre és una fórmula per

⁸ Montserrat Roig *La veu melodiosa*.

⁹ Camille Paglia *Sex, Art, and American Culture*, Nova York, Vintage, 1992, p. 110.

suportar la vida» i que qui com diu la senyora Altafulla «no entendrà mai l'òpera, no entendrà mai la vida» (p. 196); una vida que ella estimava amb la mateixa força i que se li escapava amb la mateixa rapidesa que a la Mimí o a la Violeta però que fins a l'últim moment va reflectir als seus llibres amb honestedat i passió, amb una veu melodiosa però forta que per sempre romandrà amb nosaltres. Montserrat, com l'Alfredo a *La Traviata*, voldriem contestar-te a cor i de cor la teva última ària desesperada, «Diguem que m'estimes encara que sigui mentida»: «Lunge da lei per me non v'ha diletto!»...¹⁰

JOSEP IGNASI PRADO i FELIU
NEW YORK UNIVERSITY

BIBLIOGRAFIA

OBRES

- DELEUZE, Gilles i GUATTARI, Félix. *Anti-Oedipe*, París, Minuit, 1972.
Mille Plateaux, París, Minuit, 1980.
- GAMMOND, Peter. *Opera*, Nova York, Crescent, 1979.
- KOESTENBAUM, Wayne. *The Queen's Throat: Opera, Homosexuality and the Mystery of Desire*, Nova York, Poseidon, 1993.
- MARTIN, Philip. *Mad Woman in Romantic Writing*, Nova York, St. Martin's Press, 1987.
- OLLER, Narcís. *La febre d'or*, Barcelona,
- PAGLIA, Camille. *Sex, Art and American Culture*, Nova York, Vintage, 1992.
- ROIG, Montserrat. *L'òpera quotidiana*, Barcelona, Planeta, 1982.
La veu melodiosa, Barcelona, Ed. 62, 1987.
L'agulla daurada, Barcelona, Planeta, 1986.

¹⁰ «No hi ha plaer a la vida quan tu ets lluny». *La Traviata* (Acte II, escena I).

L'hora violeta, Barcelona, Argos, 1980.

Pensaments de sal, pessics de pebre, Barcelona, Ed. 62, 1987.

- SONTAG, Susan. *Illness as Metaphor*, Nova York, Vintage, 1979.

- WECHSBERG, Joseph. *The Opera*, Nova York, MacMillan, 1972.

ÒPERES

- DONIZETTI, Gaetano (1797-1848).

Lucia de Lammermoor (1835).

- HERMANN, Bernard (1911-1975).

Wuthering Heights (1950).

- PUCCINI, Giacomo (1858-1924).

La Bohème (1896).

Tosca (1900).

- POULENC, Francis (1899-1963).

Les Dialogues des Carmélites (1957).

La voix humaine (1959).

- STRAUSS, Richard (1864-1949).

Ariadne auf Naxos (1916).

- VERDI, Giuseppe (1813-1901).

Nabucco (1842).

Rigoletto (1851).

La Traviata (1853).

Un ballo in maschera (1859).

Aida (1871).

Otello (1887).

- WAGNER, Richard (1813-1883).

Lohengrin (1850).

Parsifal (1882).