

IV Seminari de Teatre

**Clàssiques.
Per una relectura de
les autores dramàtiques
patrimonials**

dos mil vint-i-tres



Quaderns Divulgatius. Núm. 71

IV Seminari de Teatre

**Clàssiques.
Per una relectura de
les autores dramàtiques
patrimoniales**

Barcelona, 23 de maig de 2022

Quaderns Divulgatius. Núm. 71

Presentació	
<i>Sebastià Portell</i>	5

**Ponències sobre el teatre de Víctor Català
i Rosa Maria Arquimbau**

Amb Julià Guillamon i Lluïsa Julià.

<i>Moderà Andreu Gomila</i>	9
---------------------------------------	---

Rosa Maria Arquimbau

<i>Julià Guillamon.</i>	11
-----------------------------------	----

Caterina Albert / Víctor Català, dramaturga

<i>Lluïsa Julià.</i>	19
--------------------------------	----

**Ponències sobre el teatre
de Maria Aurèlia Capmany i Mercè Rodoreda**

Amb Montserrat Palau i Anna Maria Saludes

<i>Moderà Marta Nadal</i>	29
-------------------------------------	----

Maria Aurèlia Capmany i el teatre

<i>Montserrat Palau Vergés</i>	31
--	----

Sobre el teatre de Mercè Rodoreda

<i>Anna Maria Saludes i Amat</i>	49
--	----

**Taula rodona: Autores dramàtiques
patrimonials als Països Catalans**

Amb Mercè Ibarz, Isabel Marcillas-Piquer i

Antoni Nadal. Modera Elisenda Guiu 65

Autores dramàtiques patrimonials

Mercè Ibarz 67

**Teatre d'autora en la primera meitat
del segle XX al País Valencià**

Isabel Marcillas-Piquer 71

La literatura dramàtica d'autores balears

Antoni Nadal 83

Presentació

Sebastià Portell

Si bé totes les cultures tenen el deure –i el plaer– de rellegir-se i reinterpretar-se de manera continuada, en el cas de les cultures minoritzades aquest deure esdevé gairebé una urgència. La literatura catalana, prohibida, perseguida i menystinguda al llarg de la història, és un exemple clar de com moltes vegades les interferències d'altres sistemes culturals i la minorització d'una llengua i la literatura que en sorgeix aboquen els seus membres a un estadi constant de redescoberta i reivindicació de referents. Si a això hi afegim un altre component de minorització, com és el del gènere, i les particularitats que implica la literatura dramàtica o l'escriptura teatral, convindrem que la «recerca de les mares literàries», que al llarg del segle XX defensaren autores com Maria Aurèlia Capmany o Maria-Mercè Marçal, és una tasca encara més complicada si ha de tenir lloc en l'àmbit de les autores dramàtiques patrimonials. És un gest que exigeix l'activació de la «mi-

rada bòrnia» de què parlava Montserrat Roig al volum de no-ficció *Digues que m'estimes encara que sigui mentida* (1991), o de la «mirada estràbica», en els termes que Marçal proposa a *Sota el signe del drac* (2004); parar atenció, d'una banda, al present i al futur literari, i de l'altra, girar la ullada cap a un passat que en molts casos ha estat ocultat o menystingut.

És des d'aquest plantejament, i en línia amb altres propostes de reivindicació del llegat literari de les escriptores dramàtiques que ens han precedit, com el cicle «Pioneres», de la temporada 2019-2020 del Teatre Nacional de Catalunya, o la reedició recent d'obres d'autores com Víctor Català, Mercè Rodoreda o Rosa Maria Arquimbau per part de les editorials Arola i Comanegra, que juntament amb Jordi Fondevila, director de Serveis Culturals de l'Institut del Teatre, i tot el seu equip, vàrem decidir que l'eix temàtic del IV Seminari de Teatre de l'Associació d'Escriptors en Llengua Catalana fossin les dramaturgues de la primera meitat del segle XX. Sota el títol «Clàssiques. Per a una relectura de les autores dramàtiques patrimonials», vàrem convidar diversos experts a participar de la conversa i els vàrem emplaçar a compartir part de la seva recerca a l'auditori de l'Institut del Teatre, institució a la qual volem agrair una vegada més la cessió de l'espai i totes les facilitats que ens dona any rere any.

El IV Seminari de Teatre de l'AELC va tenir lloc el dilluns 23 de maig i va comptar amb quatre ponèn-

cies centrades en les obres dramàtiques de Víctor Català, Rosa Maria Arquimbau, Mercè Rodoreda i Maria Aurèlia Capmany, presentades, respectivament, per Lluïsa Julià, Julià Guillamon, Anna Maria Saludes i Montserrat Palau. Foren, totes quatre intervencions, ocasions fantàstiques per descobrir o retornar a la producció i a la vinculació teatral d'aquestes quatre autores, que no sempre són estudiades o analitzades des d'aquesta perspectiva. Finalment, la trobada es clogué amb una taula rodona de caire més generalista, en què Mercè Ibarz, Isabel Marcillas i Antoni Nadal traçaren una visió panoràmica de les autores teatrals patrimonials als diversos territoris dels Països Catalans.

En aquest quadern divulgatiu hi trobareu el contingut d'aquestes ponències i converses, que, tal com suggereix el grafisme de Dídac Ballester que any rere any serveix de reclam i de convocatòria per a aquest Seminari, volen projectar un feix de llum sobre una part més que remarcable de la nostra creació teatral que, malauradament, encara queda per descobrir i divulgar entre el gran públic.

Ponències sobre el teatre de Víctor Català i Rosa Maria Arquimbau

*Amb Julià Guillamon i Lluïsa Julià.
Modera Andreu Gomila*

Andreu Gomila (Palma, 1977) és poeta, novel·lista, crític literari i teatral i periodista cultural, especialitzat en arts escèniques. Ha dirigit el setmanari *Time Out Barcelona* del 2010 al 2017. Ha publicat cinc llibres de poesia i tres novel·les, un assaig musical i un de teatral, *Rimini Protokoll. Escultors del temps*. Ha estat traduït al castellà, francès, romanès, hongarès, estonià i croat. Ha traduït al català *De l'inconvénient d'être né*, de Cioran, i *Alcools*, d'Apollinaire. Com a editor, ha publicat *Barcelona: títol provisional*.

Rosa Maria Arquimbau

Julià Guillamon

[Adaptació a partir de la gravació de la conversa]

Julià Guillamon (Barcelona, 1962) és escriptor. Com a creador ha publicat els llibres *El barri de la Plata* (2018), *Les cuques* (2020) i *La fàbrica de gel* (2021). Com a estudiós de la literatura ha tractat l'exili català del 1939 a *El dia revolt. Literatura catalana de l'exili* (2008) i la cultura de postguerra a *Joan Perucho, cendres i diamants. Biografia d'una generació* (2014). El 2016 va publicar *L'enigma Arquimbau. Sexe, feminisme i literatura a l'era del flirt*.

Andreu Gomila [AG]. Julià Guillamon és crític, autor, comissari i un gran coneixedor de la cultura contemporània, amb assajos com *La ciutat interrompuda. De la contracultura a la Barcelona postolímpica* (2001), *El dia revolt. Literatura catalana de l'exili* (2008) o *L'enigma Arquimbau. Sexe, feminisme i literatura a l'era del flirt* (2015).

Julià Guillamon [JG]. Em considero fonamentalment un escriptor, però també soc investigador i, com a tal, he anat ensopegant amb el teatre d'autors que, tot i que

no han estat únicament dramaturgs, han tingut la voluntat de dedicar-s'hi, com Juli Vallmitjana –que ha estat un dels autors que he estudiat–, Rosa Maria Arquimbau –de la qual parlarem ara–, Salvador Espriu –a qui li vaig dedicar una exposició fa uns anys–, Josep Palau i Fabre –que conec molt a fons– o Baltasar Porcel –que tot i que és més conegut com a novel·lista o periodista va iniciar-se al món literari amb obres teatrals que van tenir un cert èxit. Tenen una mena d'obsessió pel teatre i volen triomfar-hi, en un país que històricament no ha donat les condicions perquè això sigui possible. En pocs moments de la nostra història un dramaturg ha pogut comptar amb un públic, amb companyies sòlides i amb unes infraestructures solvents. De fet, el teatre català està en una situació endèmica de crisi. En dos articles de premsa, del 1931 i del 1933, Arquimbau es queixa de l'estat del teatre català –de la manca d'oportunitats, de recursos i de públic–, una situació paradoxal perquè es dona en plena República, que aparentment haurien de ser uns anys positius. El debat en aquests anys és intens. A la postguerra, el panorama encara és pitjor. Espriu, per exemple, escriu *Antígona* en un moment que no es pot ni publicar ni estrenar en català. El públic català, a més, s'ha dissolt: molta gent ha mort o ha anat a l'exili.

Malgrat les penúries, als anys trenta hi ha periodistes com Josep Maria Planes, Màrius Gifreda o Ignasi Agustí que fan teatre i tenen ressò als diaris.

Tenen en comú amb Arquimbau que venen del món del periodisme. Hi ha una relació molt clara entre aquesta professió i la vocació teatral, que produeix un tipus de teatre determinat, més aviat d'actualitat, que connecta amb problemes del moment i que planteja assumptes que estan de moda. És, a més, un teatre influït pel cinema, com es deixa veure en Rosa Maria Arquimbau. Tenim poca informació d'ella: comença a publicar de jove en revistes adreçades a dones i escriu poesia, i després fa el pas a la narració, influïda en cert grau per Víctor Català. Parla poc de teatre –fa una entrevista a Maria Vila, escriu els articles esmentats on assenyala la crisi i parla d'un melodrama que es titula *Jean de la Lune*–, en canvi, fa moltes referències al cinema. El cinema, fet i fet, està en el substrat de la voluntat de fer un teatre renovat. Altrament, el teatre enlluerna perquè, malgrat les adversitats, hi ha figures d'èxit: Frederic Soler (Pitarra), Àngel Guimerà, Ignasi Iglésias, Adrià Gual, Juli Vallmitjana o Josep Maria de Sagarra, que fascinen i presenten el teatre com un mitjà per arribar al públic i per assolir reconeixement, en un panorama on els escriptors malden per existir. En el cas d'alguns d'aquests autors, com Palau i Fabre, hi ha el fet importantíssim de les estrenes de Federico García Lorca a Barcelona, amb Margarida Xirgu, que tenen un èxit social clamorós. És un fet que marca el moment, perquè configura l'ideal del que és l'èxit.

Com que als anys trenta hi ha una base popular sòlida, és possible pensar a fer una transició cap a l'escena partint de baix de tot. La gent és autodidàctica, hi ha un teatre d'aficionats més o menys consolidat, que genera la il·lusió de poder accedir-hi. Margarida Xirgu, de fet, comença treballant en una companyia amateur. En el cas d'Arquimbau, és definitiva la seva coneixença de Maria Vila i Pius Davi i la seva companyia de teatre català, que estan intentant fer una renovació. De fet, la germana d'Arquimbau, Conxita, en forma part com a actriu. Tot plegat, aquest panorama de modernitat, fracassa. Hi ha companyies importants –com la Belluguet– als anys trenta, hi ha el propòsit de modernitzar, però sempre es queda en un terreny anecdòtic, que no acaba de transcendir. Ignasi Agustí, a les seves memòries, explica que ha escrit l'obra *Benaventurats els lladres* –que vol ser una versió catalana de la pel·lícula *Un lladre en l'alcova* de Lubitsch– i que a l'assaig, els actors, en lloc de jugar al bridge, fan com si fos el tuti. No hi ha les condicions per consolidar un teatre sofisticat i modern. La gent continua amb *El cafè de la Marina* (1933) de Josep Maria de Sagarra al cap, amb el teatre costumista.

Arquimbau té un temperament que l'ajuda a accedir al teatre, perquè és algú amb iniciativa. És una jove moderna, influenciada pel cinema d'Ernst Lubitsch o Pierre-Auguste Renoir. A més, la seva relació amb Sagarra la marca, tot i que ella s'impregna sobre-

tot dels elements més moderns de la seva narrativa: la crítica o la burla social. Podem fixar-nos en dues de les seves obres teatrals. D'una banda, *Es rifa un home!* (1935), una comèdia situada en el primer moment de la República, en què tots els valors han canviat. Un club de feministes decideix rifar un aristòcrata vingut a menys, i això genera tot de situacions d'equívocs. Martí de Riquer té l'obra *El triomf de la fonètica* (1936) que parteix d'una idea semblant: com que no hi ha aristocràcia, l'escut heràldic d'un home es converteix en una marca de fer créixer el cabell, i surten Carles el Calb i Guifré el Pilós. D'altra banda, la comèdia d'emboïcs d'Arquimbau *Un réveillon administratiu* planteja la típica situació de festa de Cap d'Any. La figura de la secretària és recurrent al cinema dels anys trenta: és la dona que treballa però que, a la vegada, és l'objecte de desig dels homes i això propicia emboïcs. Com que Arquimbau té aquesta ocupació a l'Ajuntament, fa referència a circumstàncies que coneix de primera mà i a històries del moment. Per exemple, ella havia tingut una relació amb el president del parlament, Joan Casanovas, un home molt ben plantat que als anys trenta rep burles per estar emboïcat amb una actriu mexicana de *music hall*, Margarita Carvajal; a l'obra d'Arquimbau hi ha un personatge que hi recorda molt.

Als anys de la República, Arquimbau té un encaix complicat. És una dona moderna, que fa obres per les quals segurament no hi ha un públic. Se la veu

com una figura escandalosa i exagerada. La filla d'una amiga seva, Maria Teresa Gibert, quan vaig contactar-la, va voler aclarir que la seva mare no havia estat tan fresca com l'autora. És a dir, el seu teatre segurament no troba un ambient propici a Barcelona. En el seu teatre les dones competeixen en una posició d'igualtat amb els homes, i això era indigerible en la societat de l'època.

AG. Com penseu que afecta que no es representessin les obres en el seu moment? Això ha passat amb molts autors dramàtics del segle XX. Si Arquimbau no pot veure la reacció del públic, això té un impacte en la seva producció?

JG. L'estrena d'aquestes obres hauria tingut un valor històric. Ara bé, els seus textos segueixen tenint vigència. Quan el TNC em va demanar assessorament per adaptar *Es rifa un home!*, vaig aconsellar ambientar-la als mateixos anys trenta, perquè traslladar les feministes que apareixen a l'actualitat no tindria gaire sentit. Actualment, es podrien representar altres obres d'Arquimbau, a parer meu, fins i tot aquelles que no són teatrals –les fronteres entre els gèneres no són rígides, en l'autora–, com *Història d'una noia i vint braçalets* (1934), una novel·la curta amb una projecció teatral implícita, sobre una jove que entén com funciona el món i se n'aprofita, tenint com a model la novel·la *Els senyors prefereixen les rosses* (1926) d'Anita Loos.

AG. El fet que Arquimbau assumís el rol d'autora ariscada, avantguardista o moderna, podria fer que la fes sentir més lliure a l'hora de plantejar escenaris provocadors?

JG. Hi va haver un moment en els anys trenta que va aparèixer una generació de noies com les d'ara: tiraven pel dret, es casaven pel civil, tenien relacions més lliures o fumaven. Arquimbau, en les situacions que retrata, s'inspira sovint en la realitat. Per exemple, a l'Arxiu de Censura va aparèixer un llibre seu d'inicis dels seixanta que es titula *Prostitució*; després d'una part històrica, dedica un apartat al carrer on vivia als anys seixanta, Laforja, on hi havia les primeres barres americanes. N'explica anècdotes molt divertides i fins i tot s'entrevista amb prostitutes. La matèria que introdueix en la seva obra, per tant, té molt de veritat. Arquimbau té un punt de llibertat perquè no es preocupa gaire per la reacció. Això no obstant, és trist el poc cas que se li ha fet sempre. Segurament és ara quan es mostra més sensibilitat cap a la seva obra.

Caterina Albert / Víctor Català, dramaturga

Lluïsa Julià

Lluïsa Julià (Barcelona, 1958) és doctora en Filologia Catalana i catedrática de secundària, col·labora amb la UOC. Especialista en l'obra de Joaquim Ruyra, ha desenvolupat la genealogia de les escriptores des de Maria-Antònia Salvà i Víctor Català (vegeu l'antologia *De foc i de sang*, 2017) fins a la modernitat de Maria-Mercè Marçal o Felícia Fuster. L'últim llibre que ha publicat és *La caiguda*, de Felip Palma (Palmira Ventós), escriptora coetània a Víctor Català.

Caterina Albert / Víctor Català forma part de la generació de dramaturgues de principis del segle XX al costat de Carme Karr, Felip Palma (pseudònim de Palmira Ventós) i Maria Domènech. Escriptores d'obra dramàtica escrita i representada que tenen de referent Dolors Monserdà, que havia portat a escena diverses obres al segle XIX. Al teatre Romea havia estrenat *Teresa o un jorn de prova*, una comèdia en dos actes i en vers, el 1876 (Ibarz, 2020).

Víctor Català, però, semblava haver deixat en segon terme el teatre arran de l'escàndol aixecat per *La Infanticida*, als Jocs Florals d'Olot el 1898. El públic la coneixia per les narracions de *Drames rurals*, *Ombrívols*

i *Solitud*, obres publicades amb gran èxit entre 1902 i 1905, tot i que també havia recollit en llibre alguns dels seus monòlegs –no pas *La Infanticida* que no es va publicar fins molt més tard– a *Quatre monòlegs*, publicats per l'editorial L'Avenç el 1901: *La tieta, La Vepa, Pere Màrtir* i *Germana Pau*.

Tot i així, es coneixia la seva «flaca» pel teatre. Caterina Albert no sols concorria a totes les estrenes teatrals i a l'òpera de manera habitual, sinó que el setmanari *De tots colors*, dedicat al teatre i al món de l'espectacle, s'hi refereix com a dramaturga i des de les seves pàgines l'esperonava a donar a conèixer els monòlegs i altres peces teatrals. El 1911 la revista apuntava:

Sovint s'ha dit que la Víctor Català entregaria al públic drames i comèdies importants... Fins ara no s'han confirmat aquestes remors, en quant a l'estrena; però ens comuniquen persones enterades que, efectivament, la Víctor Català té escrites varies hermoses produccions escèniques (26.05.1911: 322).

El moment semblava favorable a què les escriptores fessin el salt a l'escena. No ja com a actrius, sinó com a autores. El 1909 la representació d'*Els ídols*, de Carme Karr, havia tingut ressò a la premsa i, el mateix any, *Isolats*, de Felip Palma, va obtenir un èxit comercial sense precedents. Les dues obres s'havien estrenat al teatre Romea.

En el mateix article, titulat «Les nostres escriptores al teatre», insistien:

I que el triomf femení d'*Els ídols* decideixi a la Víctor Català a no guardar en tan secret el seu teatre i a la Felip Palma a escriure uns altres *Isolats* magistrals. Convé, és indispensable, que tan notables escriptores aportin el seu talent a la prosperitat del nostre Teatre! El públic els hi demana i nosaltres, que les coneixem i sabem lo molt i bo de què són capaces, podríem exigir-les-hi (Ibid.: 323).

En aquest text s'hi expressa la dicotomia en què es va moure Víctor Català dramaturga: la d'escriure per al teatre, ser autora de teatre, però no tenir mai el contacte amb l'escena, ni veure representades les seves obres. És a dir: no va ser mai una dramaturga, ni va poder mantenir aquell contacte amb el públic del qual alimentar-se per tirar endavant la pròpia trajectòria. Cap mena de contacte ni amb els teatres, directors o companyies, cosa que semblava prendre una forma incipient cap al 1909-1911, anys en què tant Carme Karr com Felip Palma van poder veure representades les seves obres.

Al contrari, Caterina Albert va mantenir sempre aquesta frustració de no veure representat cap dels seus monòlegs i altres obres que tenia escrites al llarg de la seva vida, tot i que en el pròleg a l'edició de *Quatre monòlegs*, Víctor Català defensava el gènere del

monòleg, el «caganiu dels genres dramàtics», i s'adreçava directament als actors per veure si eren aquests, i no pas els autors i el reclam del públic, els qui s'anivaven a representar-lo. Escriu:

Si el monòleg, víctima de l'indiferència dels autors i del públic, no s'ha perdut ja enterament, se deu tan sols als actors, quins, amb major instint artístic –just és reconèixer-ho i alabar-los-hi– li han consagrat l'atenció i l'estudi que es mereix, aixecant-lo, de vegades, fins a la categoria d'obra mestra i no considerant vergonyós fer-lo servir de pedra de toc del geni (Víctor Català 2021: 352).

No va haver-hi sort. I els monòlegs de l'autora no es van representar. Segons explica Irene Muñoz, estudiant de l'obra de l'autora, va haver-hi dos intents de portar-los a escena. Un el 1906, a càrrec d'Adrià Gual, que en volia representar un la temporada del Teatre Íntim del 1907, com s'exposa per la carta que Víctor Català escriu a Adrià Gual, datada a l'Escala el 12 de juliol de 1906. En aquesta carta, Caterina Albert revela no sols que tenia obres de teatre escrites des de molt jove –de 10 o 15 anys enrere–, és a dir, anteriors i escrites a la mateixa època que *La Infanticida*, sinó que li «agradava tant aquesta branca de la literatura, que de joveneta se n'hauria endut totes mes preferències» (Víctor Català 2021: 20).

Un altre intent de portar a escena l'obra de Víctor Català és a càrrec de l'actor còmic Enric Fuentes, que no va aconseguir representar *Verbagàlia*, tot i la seva voluntat, primer perquè Caterina Albert volia canviar el títol per *El xerraire* i, segon, perquè la família de l'escriptora «no considerava de bon to que les dones es dediquessin, no literàriament, sinó escènicament, al teatre» (Víctor Català 2021: 21). Una posició que ens parla directament de la situació de submissió i limitació a què estaven sotmeses les dones.

Com és prou conegut, no va ser fins al 1965 que Màrius Cabré engega el projecte de portar els monòlegs a escena amb gran satisfacció de Caterina Albert, que s'hi havia entusiasmat sobremanera. Quan es va poder veure la representació de *La Infanticida* al Palau de la Música el 14 de març de 1967 l'autora ja havia mort.¹ Podem dir, però, que Caterina Albert s'inicià a la literatura amb el teatre i tancà la seva vida amb el teatre. No sols per la representació ja pòstuma de *La Infanticida*, l'obra amb què s'havia donat a conèixer, sinó per la intenció de reunir i publicar-lo, amb el títol *Teatre de l'altre segle*, que havia manifestat en les últimes entrevistes. Edició que va portar a terme Josep Miracle: *Teatre inèdit* (1967).

¹ Una adaptació teatral de «L'amoreta d'en Pius» (Caires vius) va ser estrenada per Josep Burgas el 1921. I Ricard Salvat va dirigir *Solitud a muntanya*, a l'Associació de Teatre Estudiantil, el 8 de maig de 1954.

En l'ordre de la significació, *La Infanticida* té una importància cabdal en la tradició literària femenina. Els temes que enceta i el seu tractament la converteixen en l'obra inicial d'on arrenca i poua tota la tradició posterior fins a l'actualitat. L'obra travessa tot el segle. S'hi abeuren les generacions actuals. Realment els seus efectes no van arribar al públic fins gairebé un segle més tard de la seva escriptura: quan el 1993 s'estrena al teatre Romea, sota la direcció de Josep M. Mestres amb Emma Vilarasau en el paper de la Nela, la pobra boja, i Àngels Gonyalons en el paper de *Germana Pau*; una i altra donant veu a la subversió que signifiquen aquests personatges.

Podem situar els monòlegs de l'autora no sols en la gènesi literària de la seva obra, sinó en la constitució dels elements que desenvolupa en totes les narracions i novel·les, tot i els punts de vista diversos amb què els tracta i més enllà de l'actitud d'amateur o de simple aficionat en què es va situar sempre. Quin és el substrat que alimenta l'autora en primer terme? S'ha parlat de la importància dels narradors russos, que ella va manifestar en la correspondència a Joan Maragall, i s'han analitzat algunes obres en relació amb Maeterlinck i altres dramaturgs italians (Guillén, 2002). Al seu costat s'ha de ponderar la devoció incondicional per l'obra d'Àngel Guimerà i per Henrik Ibsen. Dos grans del teatre europeu.

El 1906 Cosme Vidal la convida a participar en el volum d'homenatge que els catalans tributen al gran dramaturg noruec acabat de traspasar. És de remarcar que Caterina Albert, l'única dona que hi participa, hi sigui convidada. Vol dir que la consideren autora de teatre? En el seu article, *Tribut a Ibsen*, Albert se centra en el gran valor ètic del «geni nòrdic» que amb la seva obra aixeca: «Si dels éssers triats, floret de la humanitat, que amb llur exemple o llurs predicacions aixequen lo nivell moral de l'espècie se'n diu sants, Ibsen n'és un». «Tota son obra és obra depuradora, obra de redempció, de santedat» perquè aixeca, eleva, desvetlla, enforteix «la consciència individual, fonament de les futures societats perfectes» (2021: 353). Al·ludeix reiteradament a la «santedat» del dramaturg, mostra de la visió regeneradora de la societat modernista del moment. Un terme, però, «santedat», que cal llegir ben distanciat de la religiositat a l'ús. L'obra de Víctor Català mostra la seva posició frontal contra el clero i les normes eclesiàstiques, font de moltes desgràcies. Després, el text de Caterina Albert parla de deixar enrere les societats esclaves, i es refereix directament a la necessitat que els homes, entengui's mascles, eduquin els seus fills: «que l'home que engendra com una bèstia és un monstre miserable i que el que poguent engendrar altres homes engendra vivens de xacres, desferres i físiques o morals, mereix que maleeixin sa memòria fins a la fi dels segles...». La importància de

l'educació moral és, en el fons, el que també la va dur, pocs anys abans, a agafar la ploma contra la crítica que Joan Maragall li havia fet des del *Diario de Barcelona* a *Drames rurals*.

La literatura com a forma de desvetllar la consciència, d'home, de dona. Certament en la narrativa –la Mila de *Solitud* a l'epicentre– Víctor Català mostra el despertar d'una consciència de dona. Aquest és l'enorme significat de la seva obra en els monòlegs que, sense les descripcions de paisatges i figures de l'entorn, centrats solament en la veu de les dones que parlen, prenen una força abassegadora. Entre els sentiments que mostren, el desig hi és central i empeny fer coses terribles, també destructores, fins a provocar la mort a *La Infanticida*. Igualment es mostra en la dona que no aconsegueix casar-se (*La tieta*); la que viu tota la destrucció de la família a *La Vepa*: del fill que és enviat a la guerra de Cuba, de la filla casada a França o del marit que per accident queda cec. O a *Germana Pau*: la monja que fa d'infermera i es troba amb el seu antic amor malalt amb un càncer que el desfigura i s'hi revenja, davant la mudesa que la malaltia l'imposa a ell.

Els monòlegs donen veu i cos a la dona dalt d'un escenari i, en fer-ho, subverteixen l'ordre social imperant. Fan miques els clixés. L'estructura de la societat patriarcal, la submissió al pare i a la família, a la religió, mostren l'abandó en què es troba la dona.

Bibliografia

- CATALÀ, Víctor. *Teatre reunit*, ed. Irene Muñoz. Tarragona: Arola editors, 2021.
- GUILLÉN, Enric. «Víctor Català i el teatre». A: *II Jornades d'estudi «Vida i obra de Caterina Albert i Paradís (Víctor Català), 1869-1966*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2002, p. 53-75.
- IBARZ, Mercè (ed.). *Pioneres modernes. Dotze autores de l'escena catalana 1976-1938*. Tarragona: Arola editors, 2020.
- S. S. «Les nostres escriptores al teatre», *De tots colors*, any IV, núm. 177 (26 de maig de 1911), p. 322-324.

Ponències sobre el teatre de Maria Aurèlia Capmany i Mercè Rodoreda

Amb Montserrat Palau i Anna Maria Saludes.

Modera Marta Nadal

Marta Nadal (Barcelona, 1959) és llicenciada en Filologia Catalana, crítica i estudiosa literària. Ha publicat diversos llibres i estudis sobre Mercè Rodoreda: l'àlbum biogràfic *De foc i de seda* (FMR-IEC), l'estudi i edició de *Bestiari i altres poemes* (Viena), l'estudi introductor de *Viatges i flors* (Edicions 62) i el postfaci de *Mirall trencat* (Club Editor), entre d'altres. L'any 2018 va ser comissària de l'Any Maria Aurèlia Capmany, de qui ha tingut cura de la reedició de *Pedra de toc i Memòries*. El 2021 publica *Baules. Vint-i-una escriptores i la seva literatura*, un llibre on conversa amb diverses generacions d'escriptores catalanes a través de l'entrevista literària.

Maria Aurèlia Capmany i el teatre

Montserrat Palau Vergés

Montserrat Palau Vergés (Tarragona, 1958) és professora de la Universitat Rovira i Virgili i de l'Institut interuniversitari d'Estudis de Dones i Gènere (IIEGD) i actualment directora de la Càtedra Josep Anton Baixeras de Patrimoni literari català (URV). La seva recerca i publicacions s'han centrat en la literatura catalana contemporània i comparada, amb especial atenció a la narrativa i el teatre; en el folklore, la literatura i el teatre popular; i en els estudis de dones, gènere i feminismes.

El teatre, en la majoria de les seves accepcions, va estar molt present en la vida i obra de Maria Aurèlia Capmany, tant com a autora, amb unes obres lligades a la seva narrativa pel caire ideològic i temàtic, com per la seva participació activa en la renovació del teatre català en els anys seixanta del segle XX. Si en la seva ficció hi predominen les obres en què el context històric marca les identitats, tant individuals com col·lectives, la seva faceta d'autora dramàtica va del tot lligada al context cultural i teatral en què es va produir. Es considerava i es definia com a novel·lista, narradora, i la seva dedicació al teatre fou circumstancial i, tanmateix, important.

Sempre li va agradar el teatre i «fer comèdia» a través dels seus personatges de ficció, com les diverses identitats que es va creant la protagonista de la seva novel·la *Feliçment, jo soc una dona*. O, també, el binomibinarisme del/la protagonista en el «seu» *Orlando* de Woolf, la novel·la *Quim/Quima*. O, encara, el personatge de Victòria Oliver a *Lo color més blau*, que esdevé actriu de teatre i li permet a l'autora de fer literatura de les experiències pròpies viscudes en aquesta època. Esmento aquest personatge perquè, com d'altres de l'autora, viu desdoblada entre la realitat i la interpretació i fins i tot compara la seva existència amb l'obra *Aquesta nit improvisem* de Luigi Pirandello. A Maria Aurèlia Capmany, tanmateix, li tenia «el cor robat» una altra obra d'aquest autor italià, que, quan la llegia, es «trobava com peix a l'aigua», *Uno, nessuno e centomila*, perquè «a Pirandello li agradava explicar en teatre i en narrativa que no som un de sol».

Sempre li va agradar el teatre; ara bé, escriure teatre fou una ocupació més circumstancial, per compromís i per encàrrec. A través de relacions i projectes va escriure o va fer versions d'obres per ser estrenades dalt dels escenaris, la qual cosa també marca i influeix en la seva escriptura. Influeix i es nota en l'escriptura de les obres en el sentit d'acotacions, didascàlies, caracteritzacions o moviments, més generals que detallistes, ja que serien estrenades immediatament i per unes companyies i elencs concrets.

No són gaires, però, els estudis dedicats al teatre de Maria Aurèlia Capmany. Cal destacar, a banda d'articles monogràfics, sobretot els de Guillem-Jordi Graells –curador i editor de *l'Obra completa*– i els de Josep Anton Codina. Ambdós, a més, han fet donacions de programes, textos, estrenes i altres documents al Llegat Jaume Vidal Alcover i Maria Aurèlia Capmany de la Facultat de Lletres de la Universitat Rovira i Virgili –el catàleg del qual es pot consultar en línia. Tenint en compte aquests i altres estudis –també de propis– i articles –entrevistes i els llibres memorialístics de Maria Aurèlia Capmany (*Pedra de toc, Pedra de toc II, Mala memòria, Això era i no era i Diàlegs a Barcelona. Maria Aurèlia Capmany i Pasqual Maragall*) –, esbossaré unes línies generals sobre la seva relació amb el teatre i la seva trajectòria en aquest àmbit, com a autora però també fent esment de les seves facetes com a directora, traductora, actriu i professora d'assignatures i cursos de teatre.

El teatre va estar present en la vida de Maria Aurèlia Capmany ja en néixer. Amb una família estretament lligada a la cultura i als qui els agradava molt el teatre, de petita hi anava sovint, especialment al Romea, ben a prop de casa seva, i, també, a petits teatres d'afeccionats del veïnat. Participarà en representacions teatrals de l'Institut Escola, com, per exemple, la *Consueta de sant Jordi* –obra que l'esmentada Victòria Oliver, a *Lo color més blau*, també interpretarà de peti-

ta al mateix centre. I recordava amb delit com a l'Institut Escola, quan s'organitzava alguna representació, tot -llatí o matemàtiques- quedava en segon terme i era com una barreja de joc i aprenentatge alhora. Aquest aspecte ludicopedagògic l'acompanyarà ja per sempre i, a partir de 1944, quan va començar a exercir de professora a l'Institut Albéniz de Badalona i a l'Escola Isabel de Villena de Barcelona, muntarà i dirigirà diverses obres amb grups de nois i noies -recordem la prohibició d'escoles mixtes i coeducació franquistes. Bel Granya ha resseguit la seva petjada com a professora i les representacions que va impulsar a Badalona i un dels seus alumnes aleshores, l'escriptor Joan Argenté, també ha escrit sobre els seus records i la seva participació en algunes de les obres que Capmany va dirigir, com és el cas d'*El malalt imaginari* de Molière.

El 1955 es va crear l'Agrupació Dramàtica de Barcelona, amb l'objectiu, segons la mateixa Capmany, de fer un «teatre de qualitat i donar-li tot el seu sentit». L'ADB marcaria tota una època i la influiria personalment tan profundament que li va canviar el «rumb de la meua quotidianitat». Perquè fou l'ADB la que marcarà el seu debut teatral com a autora, tot i que no hi tindrà una activitat intensa.

Va ser el seu amic i company de *Cita de narradors*, Jordi Sarsanedas, director de l'ADB, qui li va proposar d'escriure una obra de teatre i d'aquí va néixer *Tu i l'hipòcrita*, estrenada al Romea el 28 de gener de 1959.

Durant els assaigs de l'obra, Capmany va descobrir les possibilitats i la «màgia del teatre». Ella volia que l'obra fos dirigida pel mateix Sarsanedas o per Frederic Roda, però ho van encarregar a Ricard Salvat -que, en principi, tampoc no ho volia. Capmany havia conegut feia poc Salvat en una conferència que ell va impartir sobre el teatre alemany i no havien tornat a coincidir fins aleshores. A l'ADB i amb l'obra es produí la retrobada i l'inici d'una etapa conjunta en diversos aspectes i, quan *Tu i l'hipòcrita* es va publicar (editorial Moll, 1960), Maria Aurèlia Capmany la hi va dedicar: «A Ricard Salvat, que m'ha fet comprendre aquesta estranya, exigent i imprevisible aventura humana que és el teatre.» L'obra, com tantes d'altres de l'autora, fa una crítica de la hipocresia burgesa jugant amb el passat i el present, que no segueixen una estructura lineal, sinó que els fets narrats van encadenant present i record. El trencament lineal i cronològic serà també un dels aspectes recurrents en la seva obra dramàtica.

El pas del temps, la memòria i la història són eixos de l'obra de Capmany en els diversos gèneres que va conrear. I, a més d'altres temàtiques, com la condició de les dones, el feminisme, les classes socials, la llibertat o les identitats, la crítica a la burgesia hi és una constant. Va explicar a Pasqual Maragall quins motius l'empenyien a fer-ho: «Quan jo faig retret a la burgesia catalana en les meves obres de teatre i en les meves novel·les, no és cap altre retret que aquest: que no hagi

sabut ser una burgesia catalana, que hagi dimitit constantment del seu propi paper, que no hagin passat d'aprenent de botiguer. No han corregut amb el risc que comportava la seva condició de burgesia i de catalana. I això és gravíssim.»

Tu i l'hipòcrita, doncs, a partir de l'encàrrec de Jordi Sarsanedas i l'Agrupació Dramàtica de Barcelona, fou el seu inici. La segona experiència com a autora teatral de Capmany va ser en aquesta mateixa època, lligada encara a la seva etapa docent, que abandonaria aviat, concretament una adaptació de l'obra *Tirant lo Blanc* de Joanot Martorell per a actors infantils, escrita per a un dels muntatges de l'Escola Isabel de Villena de final del curs 1958-59.

Faig un incís per comentar la importància del *Tirant* en la vida de Maria Aurèlia Capmany. El 1915, Aureli Capmany, interessat a fer un estudi exhaustiu del refranyer del *Tirant lo Blanc*, visitava diàriament el polifacètic advocat, periodista, folklorista i paremiòleg, Sebastià Farnés, que no sortia de casa pel dol per la mort de la seva filla Clemència, víctima del tifus. I es va enamorar de la filla gran, Maria Farnés, i no va parar fins a casar-s'hi. D'aquesta relació va néixer la primogènita, batejada amb el nom del seu pare, Maria Aurèlia (1918), i que explicava que els seus pares «van casar-se per culpa del *Tirant lo Blanc* de Joanot Martorell i del tifus de 1914». Una obra, el *Tirant*, també força emblemàtica en la seva vida professional i personal, ja

que Maria Aurèlia Capmany en va fer, a banda de la que acabem d'esmentar, diverses versions i adaptacions teatrals –i d'altres versions radiofòniques, còmic i cinema. I quan el 1968, Maria Aurèlia Capmany i Jaume Vidal Alcover decideixen anar a viure junts i lloguen un pis al carrer Balmes, el primer dia hi van entrar tots dos amb un exemplar de *Tirant lo Blanc* a la mà.

El 1960, Alexandre Cirici Pellicer va tenir la idea de crear un departament teatral a l'Escola d'Art del Foment de les Arts Decoratives a la cúpula del Coliseum –aleshores un cinema– i va convèncer Ricard Salvat, Maria Aurèlia Capmany, Carme Serrallonga i Manuel Trilla de tirar-ho endavant. Així, el febrer de 1960, va néixer l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual. Ricard Salvat n'era el director i Maria Aurèlia Capmany la sotsdirectora. A la cúpula i a d'altres espais habilitats com a aules i amb noms d'artistes –Klee o Gropius– i amb quadres –Tàpies o Ràfols-Casamada– va començar una nova etapa de vuit anys per a Maria Aurèlia Capmany. Hi van passar molts alumnes, alguns provinents de l'Institut del Teatre, i l'arrencada de l'Escola, segons l'escriptora, va moure molt de soroll. També va significar reprendre l'escriptura dramàtica. Maria Aurèlia va escriure *El desert dels dies* per cloure el primer curs de l'EADAG, una adaptació de la seva novel·la *Ara*, que van estrenar el 15 de juny del 1960, dirigida per Ricard Salvat. En tres actes i un epíleg, l'obra es planteja simbòlicament a través d'una pèrdua de memòria del pro-

tagonista que confon, fins a recuperar el seu passat, els estralls de la guerra civil de 1936-1939.

Fou a l'EADAG que Maria Aurèlia Capmany va fer tots els papers de l'auca en el món del teatre: directora, professora, autora, traductora, actriu, coreògrafa, figurinista... Com explicava ella mateixa: «Vaig aprendre a fer teatre, a actuar, a pintar decorats, a tallar vestits. Vaig assimilar amb devoció les teories de Stanislavski, que era el missatge d'en Ricard Salvat. Brecht va venir després per coronar els nostres esforços». Josep Anton Codina també ha explicat aquestes experiències compartides i com Capmany, molt respectada per companys i alumnat, pintava decorats, cosia vestits, dirigia les obres o els explicava la història del teatre del segle XX i autors com Pirandello, Shaw, Piscator, Sartre, Camus o Brecht.

A banda de funcions directives, Maria Aurèlia Capmany va impartir diversos seminaris i assignatures, com Els grans mites, Teatre Contemporani, Dicció Poètica, Història del teatre, Crítica teatral o Relacions entre la novel·la i el teatre. Va col·laborar en el muntatge de *La pell de brau* (1960) de Salvador Espriu i va ser ajudant de direcció de *La jugada* (1960) de Joan Brossa i de *Treballs d'amor perduts* (1961) de Shakespeare. La primera obra que va dirigir fou *Algú a l'altre cap de peça* (1962) de Manuel de Pedrolo -Fabià Puigserver hi feia d'actor. Serà la primera de les moltes obres que dirigirà aquest mateix any, el 1962, com *Els caps*

canviats (a partir d'un text adaptat de Thomas Mann), alguns treballs interns escolars basats en textos de Bertolt Brecht, la codirecció de *La Dorotea* de Lope de Vega, i *Nord enllà* de Salvat. I tenia un record especial d'una obra en particular, *Leonci i Lena* -amb Montserrat Roig com a protagonista-: «Una de les obres teatrals romàntiques que més m'agrada és *Leonci i Lena*, de Georg Büchner. En els temps de l'escola Adrià Gual vaig dirigir-la i la vam representar a la Cúpula del Coliseum, amb força èxit. Recordo amb plaer aquella feta perquè tots, actors i decoradors, amb unes limitacions econòmiques exemplars, ens ho vam passar molt bé.»

Més endavant, també va dirigir altres obres com, per exemple, *El mercader de Venècia* (1964) de Shakespeare o *Antígona 66* (1967) de Josep M. Muñoz i Pujol. I va traduir algunes obres, sobretot al castellà (l'EADAG era bilingüe), com *El rinoceronte* d'Ionesco, *Trabajos de amor perdidos* de Shakespeare i *La invasió d'Adamov* -que no passà la censura. El tema de la censura, tant pel que fa a les obres o fragments prohibits com per l'autocensura -i l'ús d'al·legories, simbolismes i metàfores-, és un aspecte també important a tenir en compte a l'hora d'estudiar o historiografiar el teatre català en els anys de la dictadura franquista, com és el cas de Maria Aurèlia Capmany, que la va patir no només en les obres de ficció, sinó també en les d'assaig.

I cal esmentar també, dins del món del teatre, la seva faceta d'actriu, cosa que va sobtar fins i tot a algu-

nes de les seves amistats. En aquest sentit, com en tants d'altres, Maria Aurèlia Capmany transgredia les normes. Van ser, explica ella mateixa, actuacions puntuals. Tot i que sempre, com hem dit a l'inici, li havia agradat fer comèdia, no va actuar fins a aquesta època de l'EADAG. A més, era una altra font d'ingressos en la seva vida de *freelance* i de viure només de feines al voltant de la literatura i el teatre. Fins i tot es va plantejar, per aquesta qüestió econòmica, dedicar-s'hi més per guanyar-se la vida.

Fou justament el 1962 que va començar a actuar interpretant la portera Secundina a *Primera història d'Esther* del seu gran amic Salvador Espriu. En aquest sentit, el paper no li venia de nou perquè una dècada abans, el 1952, ja l'havia interpretat –o si més no assajat– en una producció privada que no es va arribar a estrenar. De fet, era una lectura dramatitzada que s'havia de realitzar i per una sola nit a la casa d'una família de la burgesia barcelonina, els Ulriach, en què també hi participaven altres escriptors com Joan Oliver o Jordi Sarsanedas, però que no es va dur a terme perquè els patrocinadors van decidir que les despeses que els comportava no els valia la pena. Maria Aurèlia Capmany explicava amb ironia com membres de la intel·lectualitat catalana no entenien com ella, ja una escriptora més o menys coneguda, i amb una edat –44 anys–, començava a fer d'actriu i, a més, per interpretar una dona de poble. I recordava divertida com li deien,

amb doble intenció, «que bé que escombraves dalt l'escenari...».

Com a actriu i parlant d'Espriu, el paper de Rosenda de *Ronda de mort a Sinera* (estrenada al Teatre Romea l'1 d'octubre de 1965 en el Cicle de Teatre Llatí (adaptació del conte «Conversió i mort de Quim Federal») fou una de les seves interpretacions més celebrades. També va actuar en *El adefesio* de Rafael Alberti –que va merèixer les felicitacions de l'autor– o en obres de Strindberg o Büchner i, al cinema, en algunes pel·lícules de l'Escola de Barcelona o a *El vicari d'Olot* de Ventura Pons. Al Llegat Vidal Alcover-Capmany de la Universitat Rovira i Virgili, així com en d'altres fonts i arxius, es conserven diferents fotografies de muntatges o de les seves interpretacions. Josep Anton Codina, però, remarcava que Maria Aurèlia Capmany era sobretot bona actriu de comèdia –i no tant en d'altres gèneres com les tragèdies.

Ella, però, considerava que «jo no vaig ser mai actriu, però sí que donava un resultat a escena». També reconeixia que ser «actriu en nòmina» la feia sentir-se presonera i les repeticions dia rere dia de les funcions li esdevenien un «dogal»: «Però aviat vaig descobrir que el teatre és enriquidor per a l'actor mentre assaja, quan estrena, a les set o vuit representacions a tot estirar, però que després es converteix en un dogal. És clar que el domini de la sala és sempre una mica embriagador. Aquelles senyores que s'asseuen a primera fila disposa-

des a menjar bombons i a xerrar, i tu que t'avances a corbata i els comuniqués el teu monòleg; una senyora deixa de rosegar el bombó i l'altra es queda amb la boca oberta esperant almenys que tu acabis de dir-los el que els has de dir. El silenci de la sala plena de gent quan tu fas una pausa volguda, i la rialla que s'alça càlida quan tu l'has volguda just en aquell instant.»

Tornem, però, a la Maria Aurèlia Capmany autora de teatre en aquesta etapa al capdavant de l'Escola. A més d'*El desert dels dies* ja esmentada, el 1963 va escriure *Ambients de joventut* i *El camp i la ciutat* perquè les interpretessin els seus alumnes i l'obra *Dos quarts de cinc*, que va ser estrenada per l'EADAG el 12 de juny –i que també fou emesa pel circuit català de Radio Televisión Española. *Dos quarts de cinc* és una obra d'una sola escena centrada en la crisi d'una parella i el pas del temps. El 1965 hi ha un punt d'inflexió amb l'estrena al Palau de la Música de *Vent de garbí i una mica de por*, influenciada, com l'autora va reconèixer i explicar, pel teatre èpic, el teatre document i Bertolt Brecht. Encarregada i dirigida per Ricard Salvat per celebrar el cinquè aniversari de l'Escola, l'obra és una nova crítica a la burgesia catalana durant tres moments concrets i significatius i en aquest ordre cronològic del present cap al passat (1964, 1936 i 1909), però amb la inclusió de música i ball, que avancen el teatre de cabaret posterior.

Com ja hem dit al començament, Capmany va escriure teatre sempre per encàrrec, com ho van ser

les diverses obres que va estrenar l'EADAG, que també ho feia amb d'altres autors de «la casa», com Ricard Salvat. Amb la seva ironia habitual, Maria Aurèlia Capmany explicava que li havia arribat que Joan Oliver ho criticava, que deia que havien fundat l'Escola per només estrenar les seves pròpies obres, i li responia: «Naturalment que ho hem fet per estrenar les nostres obres. Hem seguit el model de Molière i de Pirandello; amb aquests antecedents no podem fracassar.»

Malgrat això, malgrat tota aquesta feinada, Capmany deia que «el públic, allò que se'n diu el gran públic, ens va ignorar sempre». En aquest sentit, a la revista *Serra d'Or* (agost 1965), va escriure un article per fer balanç sobre el teatre català del darrer any i paga la pena de fer-hi atenció tant pel to reivindicatiu com el panorama força desolador que presenta: «Barcelona, com a fenomen ciutadà, és un organisme malalt. No hi ha públic perquè no hi ha teatre, i no hi ha teatre perquè no hi ha públic. Barcelona necessita un teatre subvencionat, amb regularitat, amb llarguesa, i amb una direcció responsable. Perquè l'única veritat que ens dona el panorama és que Barcelona és una petita ciutat de províncies que depèn de Madrid, amb unes formacions teatrals privades, modestes, que es dediquen, d'un cap de l'any a l'altre, a omplir, fins a vessar, un cistell. No és una veritat amable, però és la veritat. I estem segurs que només mirant la veritat cara a cara és possible de trobar la solució.»

L'EADAG, però, viu uns anys de difusió i prestigi –també la seva companyia annexa (la Companyia Adrià Gual) –, fins i tot a nivell internacional. Aquests anys, entre 1966 i 1968, són alhora i paradoxalment anys de creixement i de descomposició interna, al final dels quals Capmany, després de lluitar per apaivagar les tensions, s'hi desvincularà. Així, el 1968, fa les seves darreres aparicions com a actriu, al Romea, i clou la seva relació amb l'EADAG.

Però sí que va continuar l'escriptura teatral, amb el teatre de cabaret (1968) i obres per al teatre independent (1970). Comencem per aquest segon, també més circumstancial. Pere Figueras, líder socialista en la clandestinitat i al capdavant de la Comissió dels 50 anys de l'assassinat de Francesc Layret, li demana a Josep Anton Codina que busqui a algú que pugui fer una obra sobre la seva trajectòria per fer-ne la commemoració. Maria Aurèlia Capmany –que just vivia aleshores amb Jaume Vidal Alcover a l'edifici en el qual Layret tenia el seu despatx i hi fou assassinat a la sortida de la casa– i Xavier Romeu escriuen *Preguntes i respostes sobre la vida i la mort de Francesc Layret, advocat dels obrers de Catalunya*. Estrenada clandestinament el 21 de novembre de 1970 al local d'Amics de les Arts a Terrassa –i publicada a París el 1971–, va circular durant uns mesos sense permisos i al marge dels circuits públics. Fins al 1976 no es va poder tornar a estrenar, ja amb un règim professional. L'obra, que segueix el teatre document i els *Living newspapers*,

tenia una mínima escenografia plegable i els actors sortien ja vestits de casa –així era més fàcil defugir la policia i simular que celebraven, per exemple, una taula rodona. I, evidentment, a més d'un compromís polític ben clar, l'obra critica la burgesia catalana d'aquells anys. Segons Guillem-Jordi Graells, va esdevenir l'obra més emblemàtica i radical del teatre-document produït a Catalunya, així com una versió molt profunda i política de la crítica de la burgesia catalana.

També aquest any, el 16 d'abril de 1970, per encàrrec de Joan Fuster, el grup La Cassola d'Alcoi estrena al Teatre Principal de València una adaptació de *Tirant lo Blanc*. El 1969, Maria Aurèlia Capmany havia impartit uns cursos de teatre per al Grup d'Estudis Teatral d'Horta, creat el 1964, i el seu director, Josep Montanyès, li va demanar una obra a «mida dels intèrprets del col·lectiu». El 8 d'octubre de 1971, al Teatre Prado, dins del marc del V Festival de teatre de Sitges, el grup va estrenar *L'ombra de l'escorpí*, dirigida per Josep Montanyès –i publicada el 1974. Situada el 1213, al castell de Termes, abans de la batalla de Muret, és una paràbola històrica –com altres obres de l'autora, pensem per exemple en la novel·la *Un lloc entre els morts*– que tracta diferents eixos com les diferències, la pèrdua de les llibertats nacionals o la lluita entre racionalitat i irracionalitat.

Tornem endarrere, al 1968. Josep Maria Espinàs dirigeix La Cova del Drac de Barcelona on, a més d'ac-

tuacions de cantants, hi volia programar espectacles teatrals que no es podien representar en un escenari normal. Josep Anton Codina, que havia sabut que Adrià Gual i Manolo Núñez hi volien estrenar una obra de Maria Aurèlia Capmany però que no havien arribat a cap acord, li va proposar de remuntar la proposta justament després d'un viatge conjunt a Roma on havien assistit a la representació d'un espectacle de cabaret de Paolo Poli. Josep M. Espinàs va acceptar de fer una prova, malgrat que Capmany només tenia escrits un esquetx i una cançó. Però en pocs dies, espigolant d'aquí i d'allà, del cançoner d'Aureli Capmany, Jaume Roig, Anselm Turmeda o Boris Vian, de les cançons italianes i del cabaret alemany, va néixer la primera obra, *Dones, flors i pitança*, que s'estrenaria el dilluns de Pasqua de 1968.

A partir d'aleshores i fins a 1975, ella i Jaume Vidal Alcover, alguna vegada en coautoria, hi estrenen diverses obres. De Capmany s'hi estrenen: *Dones, flors i pitança* (1968), *Varietats I* (1969, amb Jaume Vidal Alcover), *Varietats II o La cultura de la coca-cola* (1969), *Varietats IV o Cadascú el que és seu i robar el que es pugui* (1971), *Botxirel·lo, botxirel·lo* (1973) i *Varietat de varietats* (1975). Per problemes de censura i permisos governamentals, moltes de les obres van optar per titular-les genèricament com a «varietats». Amb to irònic i influenciada pels cabarets del segle XX alemanys i italians, servint-se també del folklore i la literatura popu-

lar i oral, Capmany escriu obres i cançons que critiquen, de nou, la moral burgesa, la condició de les dones o la situació política i social.

Maria Aurèlia Capmany mantenia molts lligams i relacions amb les noves generacions, com també amb integrants de la Nova Cançó –per exemple el seu paper, com ha explicat Lluís Llach, en la composició de *L'estaca*–, i el teatre de cabaret va suposar que fos més sol·licitada per a d'altres espectacles o obres. Com *Amics i coneguts*, amb Núria Espert; discs i espectacles de La Trinca, com *Cabarret o Trincameró*; els guions de programes de Guillermina Motta o Rosa M. Sardà, o lletres de cançons interpretades per la mateixa Motta, Marina Rossell o Dolors Lafitte.

Per acabar, encara hem de fer referència a tres obres més. També per encàrrec, va fer la dramatització de la seva novel·la *Un lloc entre els morts*, que va estrenar la companyia Teatre Estable de Barcelona al Romea el 7 de gener de 1980, dirigida per Josep Montanyès. La novel·la, a més, ja havia estat dramatitzada el 1976 i emesa al circuit català de Ràdio Televisió Espanyola a Sant Cugat, amb Sergi Schaaff com a realitzador. L'any següent, el 1981, a partir de la traducció d'Alfred Lucchetti, va fer una versió lliure amb molta música de *La vídua trapella* de Goldoni per encàrrec de Montserrat Carulla. La companyia El Crit va estrenar-la a la Sala Cabañes, dirigida per Antoni Chic, el 24 de febrer de 1981. Si ens fixem en la data, el darrer assaig,

el dia anterior, el del fallit cop d'estat del 23 de febrer de 1981, fou realment complicat com explicaven alguns dels seus protagonistes: durant moltes hores hi va haver el temor de la suspensió de la possible estrena, a més, és clar, de la preocupació pels fets i la situació durant totes aquelles hores. I, el 1982, en aquest cas per al Teatre Lliure, va crear un espectacle, *Món, dimoni i carn*, a partir de textos d'Anselm Turmeda. De fet, el títol complet era el de *Món, dimoni i carn. Judici i Glòria de Fra Anselm* i fou estrenada, amb la direcció de Carme Portacelli i escenografia i vestuari de Fabià Puigserver, el 6 d'octubre d'aquell any al Teatre Lliure de Barcelona.

Tal com hem dit, Maria Aurèlia Capmany va escriure teatre sempre perquè li ho van demanar i en un context concret però que va ser determinant per a la seva vida: «L'estrena de *Tu i l'hipòcrita* i la fundació de l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual van ser molt importants per a mi. Van canviar el paisatge de la meua vida i els amics solien dir-me admirats: No ho hauria dit mai de tu.» Per a ella, el teatre va ser una nova experiència que va canviar la seva vida i que la va enriquir: «Jo, i suposo que molts d'altres, en vaig treure un tresor de vivències i mai més no vaig tornar al punt de partida. L'aventura teatral m'havia donat una nova i estranyíssima llibertat.»

Sobre el teatre de Mercè Rodoreda

Anna Maria Saludes i Amat

Anna Maria Saludes i Amat (Baiona, França, 1939). Filòloga i professora a Itàlia (Nàpols i Florència). Ha dedicat la seva recerca des de Ramon Llull fins a les Avantguardes del 1900 (J. Salvat-Papasseit), passant per la novel·la cavalleresca (*Curial e Güelfa*). Paral·lelament, també a Mercè Rodoreda i Armand Obiols. De Rodoreda n'ha traduït quatre novel·les (*Aloma, La plaça de Diamant, Mirall trencat i Quanta, quanta guerra...*) i alguns contes. Sobre el teatre de Rodoreda, ha publicat diversos articles. Curadora d'Armand Obiols, *Cartes a Mercè Rodoreda*, actualment prepara les *Cartes a tres amigues* de Mercè Rodoreda.

Els signes i els sons aporten invariablement algun plus a l'escriptura, som [sóc] molt sensible a les veus.

Biel Mesquida

[...] perquè ella també devia veure els soldats morts, ella també els veia, m'ho deien els seus ulls de persona que li han matat algú amb bala i al mig d'un camp [...].

Mercè Rodoreda

El text proposat en el programa d'aquest seminari porta per títol *Sobre el teatre de Mercè Rodoreda (1908-1939)*. En l'espai de temps assignat, no em puc permetre de

fer ni que sigui breument una relació de l'obra dramàtica de l'autora. D'altra banda, recordem que una gran part d'aquest vessant escènic ha estat publicat (Casals i Couturier, 1993), més dues obres que contempren la trajectòria històrica i documental (Massip i Palau, 2002; Gallén i Guerra, 2019). Si hi afegim altres col·laboracions, estudis i articles (Llorca Antolín, 2003), (Saludes Amat, 1992, 1993, 1994, 1999, 2002), el corpus dramàtic adquireix més consistència per conèixer el teatre de Mercè Rodoreda. Amb tot, el teatre és una descoberta tardívola dins aquest repertori menys conegut de l'obra rodorediana. I presenta una sèrie de trets singulars, fins i tot, de curioses anomalies. Els epistolaris són també testimonis d'un afany productiu i de projectes per a l'escena: *Cartes a l'Anna Murià. 1939-1956* (1985, 1991, 2021) i les *Cartes completes. 1960-1983* amb l'escriptor i editor Joan Sales (2008), i també altres, encara inèdits. Al teatre i a la poesia cal afegir la descoberta d'una gens menyspreable obra plàstica d'aiguades o aquarel·les i *collages*, actualment catalogada i prou estudiada. El lector trobarà a la bibliografia alguns dels títols referents a l'obra per a l'escena de Mercè Rodoreda.

Amb breus trets biogràfics es pot afirmar que a la novel·lista, nascuda del matrimoni de dos actors del teatre amateur, Andreu i Montserrat, li va ser inculcada aquesta passió, potser sense ni adonar-se'n, mentre s'havien inscrit als cursos de declamació a l'Escola

Catalana d'Art Dramàtic dirigida per Adrià Gual. El pare, Andreu Rodoreda, sembla autor d'alguna peça teatral ara introbable. De molt petita hi ha constància –entre els anys 1913 i 1920– d'un seu debut com a actriu infantil en espectacles de barri o escolars. Com a Sant Gervasi, on residia amb els pares i l'avi, el mític Pere Gurguí, personalitat original i abrandat catalanista, fautor de gran ascendent sobre la neta, que havia col·laborat a les revistes *L'Arch de Sant Martí* i *La Renaixença*. Aquesta passió que dèiem de la futura escriptora va convertir-se en un autèntic amor per la literatura en les diverses expressions o gèneres, narrativa, poesia i teatre. La part dedicada a les arts plàstiques a París en ple exili representa una forma artística de resistència i també de confrontació en realitzar-se dins altres camps de creació. Mercè Ibarz ha dedicat diversos escrits al tema de la relació de les arts visuals en l'obra plàstica de Mercè Rodoreda.

Quan i com va ser que Mercè Rodoreda va començar a parlar de teatre? Del seu teatre?

En la pròpia autopresentació a *Crim* (1936), quarta novel·la, publicada abans d'*Aloma* (1938), declara irònicament que «Té una obra de teatre (drama) tan bona, que a l'Iglèsies 35, [premi de teatre] on va córrer, ningú no va adonar-se'n: "Sense dir adeu".» Obra mai trobada.

Instaurada la República, l'any 1932, el primer treball periodístic de la intrèpida Mercè Rodoreda va ser

precisament una entrevista a l'actriu Maria Vila, per al setmanari *Mirador*. I sembla com si la qüestió de l'art dramàtic quedés adormida dins la creativitat de Mercè Rodoreda durant un llarg lapse de temps fins a l'any 1959, i aquesta data no la coneixerem fins després de l'any 1983, any de la seva mort, quan surten a la llum els seus papers privats i un altre testament en el qual nomena un nou legatari, l'Institut d'Estudis Catalans, al lloc d'Armand Obiols, hereu dels seus drets literaris, que havia traspassat a Viena l'any 1971.

Entre els escrits inèdits i desconeguts de la novel·lista, apareix un mecanoscrit que porta una data autògrafa de l'autora: 30 d'abril 1959. Es tracta d'una peça teatral d'alta comèdia que porta per títol *Un dia*. Existeix una segona versió sense data. S'han de recordar també dues obres breus: *Viure al dia* i, en un acte únic, *El parc de les magnòlies*, inserides dins el llibre de narracions *Semblava de seda* (1978). *El parc de les magnòlies* es va publicar per primera vegada a la revista *Els Marges* (1976). L'any 1973 escriu *La nit, ells dos i Camèlia*, que esdevindrà *L'hostal de les tres camèlies* (1979).

El mes de juny d'aquell any marca una data fonamental en la trajectòria teatral de la novel·lista, un encontre anterior amb Bruixes de Dol (ressò del llibre de poemes *Bruixa de dol* de Maria-Mercè Marçal, 1977) dirigides per la dramaturga i actriu Araceli Bruch. Un grup de noies plenes d'entusiasme (escriptores, poetes, actrius, cantants, compositores i ballarines) estrenen

La sala de les nines al Teatre Romea, amb el títol del conte que Mercè Rodoreda havia dedicat en homenatge a la novel·la *Bearn* (1956 castellà i 1961 català) de Llorenç Vilallonga. Van ser posades en escena una sèrie de narracions emblemàtiques dins la temàtica rodorediana. És a dir: «aquelles que presenten les relacions entre l'home i la dona des del punt de vista femení, de manera que l'ordenació dels relats és un encadenament de personatges femenins, com a centre entorn del qual giravolta la història».

Fins aquí la citació d'Araceli Bruch (dossier de la Companyia de Teatre Bruixes de Dol, núm. 28, 2001). La gràcia d'aquestes escenificacions s'enriqueix amb poemes de Maria-Mercè Marçal i música i interpretacions de Marina Rosell i Maria del Mar Bonet. Cal reconèixer que l'encontre d'Araceli Bruch amb Mercè Rodoreda va ser fructífer en dramàtic i amistat. Hi ha unes cartes com a document testimonial, que s'hauran de publicar un dia o altre, en les quals són patents la simpatia i les afinitats entre dues dones de diferents edats, però unides en l'entusiasme pel Teatre amb majúscula.

Aquell vincle va produir també la representació al XII Festival Internacional de Teatre de Sitges de *L'hostal de les tres camèlies* (octubre 1979), estrena dirigida per Araceli Bruch (amb l'assistència de l'escriptora). Malgrat les expectatives, l'obra no va ser ben rebuda i algunes crítiques encara ressonen per una severitat

que no deixa de sorprendre potser en contrast amb el succés del públic lector per la producció narrativa al qual l'escriptora estava acostumada. Tanmateix, l'amistat entre Rodoreda i Bruch tenia encara un as a la màniga, gràcies a una obra absolutament inesperada de Mercè Rodoreda d'un sol acte, *El maniquí* (1979). L'autora va fer llegir l'obra a la jove dramaturga qui, en quedar-ne engrescada, l'arrodoní, amb molt d'encert, en dos actes. Mercè Rodoreda va acceptar el suggeriment i en va crear una peça originalíssima amb una trama innovadora dins la seva obra.

D'*El maniquí* se'n conserva una primera versió íntegra i dues més del primer i segon acte que constitueixen el text base. Araceli Bruch en va promocionar dues lectures dramatitzades entre el 1986 i el 1987 a la Casa Elizalde i a la Sociedad de Autores de España. Araceli Bruch no ha deixat mai de cultivar o d'incrementar la figura de l'escriptora. El 2017 va organitzar una lectura dramatitzada a l'Ateneu Barcelonès d'un text ple de gràcia i d'humor: *Les flors* (inèdit), una paròdia amb només tres personatges. Una dona i dos homes, marit, muller i amant, es mouen en una situació d'adulteri amb *gags* o acudits de vodevil pel to enjogassat i profundament irònic. Una peça per llegir, estudiar i, sobretot, per posar en escena i sorprendre'ns encara en més aspectes inèdits de Mercè Rodoreda.

Però voldria tornar a *El maniquí*, l'obra que m'havia proposat comentar per un aspecte aïllat que m'ha

semblat nou i que no havia considerat les altres vegades quan el tornava a llegir. La seva lectura representa, en el *crescendo* de mots fins a l'infinit, un riu en ple brogit que pot distreure d'alguna paraula aïllada que després esdevé important. *El maniquí* diria que sembla un obra poc contemplada en els estudis dedicats a l'escriptora, un text ric en repetides al·lusions al *Càntic del càntics* de la Bíblia i a *La llegenda àuria*, i un abundant repertori de dites populars que li donen consistència i que representen un motiu prou vàlid per analitzar aquest bagatge altament suggeridor si considerem que a cada nova lectura ens endinsa literalment en aquell riu de paraules i ens fa fruir dels sons i els jocs que els mots van desgranant a través de les veus dels actors, de la mateixa manera que Biel Mesquida, en l'epígraf que precedeix el meu escrit, reconeix per damunt de tot la força de la paraula dita, pronunciada. Però precisament aquest devessall de sons, que no és un joc dels disbarats, no ens hauria de distreure de la descoberta d'un mot que sembla grinyolar aïllat i que l'autora ha col·locat estratègicament enmig de tants d'altres i que podríem oblidar perquè no torna a sortir. Recordem com Rodoreda sempre ha estat l'escriptora del dir i el no dir. Que defuig, sobretot, dels noms de lloc o denotatius. Convida el lector a identificar-se en una espècie de vaguetat que sura en el text i prefereix que sigui ell qui decideixi i es projecti en l'autenticitat de la descripció.

A cada nova lectura acabo per reconèixer que potser sí que té raó Marina Gustà quan declara que «*El maniquí* [...] és una obra menor [...] en el conjunt d'una producció excepcional. Només els grans escriptors poden tenir obres menors: un luxe per a ells, però més per a nosaltres¹». I aleshores gaudim d'aquest luxe i cerquem d'entendre com en el corpus literari de Rodoreda hi trobem el regal d'una llengua que es mou amb una riquesa i una subtileza de gran categoria i un per un dels seus mots en aquell torrent impetuós, que remarcàvem, i amb un seguit de paraules poètiques, impossibles de contenir i deturar en el doll que brolla de la boca dels actors. Actors com figures simbòliques en tots dos actes, que es mouen en el respecte simètric que l'estructura escènica proposa com a un díptic. Dos actes que queden encarats l'un enfront de l'altre, i com amb una figura inanimada, el maniquí, al qual l'autora ha donat un protagonisme total, els fa ballar les piruetes a l'escenari del teatre del món. Perquè el maniquí és el personatge al voltant del qual gira tota la trama. Recordem el que l'autora suggereix a la llista de personatges com a condició capital d'aquesta figura: «Serà un maniquí ballarina. Durà tutú. Al coll una ruixa de tul i un collaret rosa. Si el maniquí fos una noia de debò [...] seria molt més bonic.» Un repte que segons l'autora hauria de resoldre un «bon director». L'ordit de la

1 «Nines i bruixes», pròleg a *El maniquí*, de Mercè Rodoreda. TNC/Proa, 1999, p.19.

història obliga els personatges a projectar-se, un per un, siguin els homes com les dones del segon acte, dins la pròpia peripècia personal, enfront de la troballa, l'objecte inanimat del maniquí. Les paraules arriben a ser tan connotatives, malgrat la sensació de l'absurditat, tal com es van desgranant, que mereixerien una música de fons on sostenir la interpretació.

La trama no és complicada: tres homes, Perot, Juli i Rebregat, indigents, pobres de solemnitat, viuen en una barraca i no fa gaire que tenen un maniquí. D'amagat, arriba un altre desgraciat que, a més, és esguerrat, en concret, un geperut (i aquest és el nom del personatge) i els vol robar, meravellat, el maniquí que ha descobert per la finestra de la barraca. N'estan gelosos i contents per la presència inesperada d'aquella troballa, que dona color i calor a les seves tristes vides de captaires i, si convé, lladregots a causa de la fam. En un animat diàleg van batejant el maniquí amb una sèrie d'epítets afectuosos, còmics o d'admiració mentre discuteixen els problemes logístics dins el limitat espai de la barraca per col·locar-hi bé el maniquí. Van recordant com se n'han apropiat. Juli i Rebregat comenten la peripècia. L'han robat d'un aparador, amb trencadissa de vidres i, fins i tot, al·ludeixen a la cursa per escapolir-se d'un municipal... Fins aquí anem seguint, crèduls, l'acció, però un dels tres homes, Perot, indignat del que diuen els seus companys de barraca, etziba una afirmació estranya, desconcertant: «Prou muni-

cipal! Acabaré fent un altar a la veritat: l'hem recollida de la muntanya d'escombraries que hi ha al Camp de la Bota.»

El Camp de la Bota? Com pot ser que a Mercè Rodoreda se li hagi acudit incloure aquest topònim de l'horror, escenari de milers d'afusellaments durant la dictadura franquista a partir de l'any 1939 fins al 1952? El Camp de la Bota era una platja prop del riu Besòs que fins al segle XVII havia estat un lloc d'esbarjo de les classes nobles i també lloc estratègic a causa de ser zona de pas entre Badalona i Barcelona. El Besòs, però, solia desbordar-se sovint i crear greus problemes. El nom del Camp de la Bota neix a principi del segle XIX durant la Guerra de la Independència. Els soldats francesos que ocupaven Barcelona vigilaven tota la costa i anaven a fer pràctiques de tir al tros de platja més deshabitada que era la del delta del Besòs. Prop de la desembocadura del riu hi havia un petit turó que es va convertir en el punt de referència dels soldats. En francès, d'un turó se'n diu *butte*, i així el camp de tir va esdevenir el Camp de la Bota. Aquell paratge, de forma premonitòria, ja havia estat destinat a ser un lloc on les bales dels fusells i pistoles seguien ressonant i fent estralls de vides humanes en tants anys a venir.

Així, durant tot el temps de l'acció amb aquest curiós topònim Mercè Rodoreda, de manera valenta, agosarada, ens congria un escenari que per uns instants, com en un *flashback*, recorda l'espai d'un geno-

cidi que va durar tretze anys sense interrupció. Del 1939 al 1952. La seva denúncia en l'espai d'una obra teatral se'ns presenta com un gest exemplar. I per tant obre un espai de significat molt divers dins l'obra. La referència a un món terrible, i no pas al que apuntava el que llegíem. Amb un senzill topònim, el Camp de la Bota, que molts barcelonins desconeixen o n'ignoren el significat, potser el lloc anomenat els porta a la memòria les barraques que constel·laven una sèrie de platges a partir del Poblenou (recordem de passada que la protagonista d'*El carrer de les camèlies*, 1966, viu un temps en una barraca, prop del mar).

La sorpresa del lloc que designa Rodoreda presenta un dubte quant a la definició de farsa teatral i sorgeix un interrogant a la qualificació del gènere. Jo diria que podem acceptar el fet que s'inspiri en el teatre de l'absurd amb els noms d'autors que Rodoreda havia llegit i de segur admirava, com Ionesco, Beckett i Brecht, com des del primer moment es va dir, però cal reconèixer que també té molts ingredients del teatre de la crueltat. En aquest cas convé pensar en Antonin Artaud i el seu teatre. No només pel topònim del Camp de la Bota, que representa una crítica molt clara i fins i tot atrevida al que va significar el règim de la dictadura franquista que l'any 1952 continuava aplicant la pena de mort de forma obscena, sinó també per recordar que entre els milers de condemnats (la xifra parla de 1.686) hi van ser executades 17 dones. Un epi-

sodi que m'ha confirmat Araceli Bruch i també a través de les recerques que es publiquen darrerament com estudis, articles i llibres, que porten a terme historiadors en un treball incansable de recuperació de la memòria dels fets luctuosos que mostren la set de venjança dels vencedors de la Guerra Civil. Es podria investigar si entre la llista de noms de les dones condemnades no hi hauria el de Florinda, nom que, amb altres originals apel·latius, repeteixen diverses vegades els captaires del primer acte.

És possible que Mercè Rodoreda hagués tingut notícies directes, mentre vivia a París amb Armand Obiols i freqüentaven l'amic Joan Puig i Ferrer (1882-1956), del fet luctuós que l'escriptor i dramaturg va viure de prop relacionat amb les germanes de Josep Queralt, soci de Puig i Ferrer, i fundador de Proa. Les van condemnar a reclusió perpètua –el fiscal en demanava la pena de mort. Van ser el boc expiatori del seu germà. Havien estat condemnades a mort per causa del germà que havia aconseguit passar la frontera i vivia exiliat a França.

També cal recordar un fet rellevant dins aquesta línia de recuperació de justícia i veritat que voldria mencionar. Es tracta d'un text que l'escriptor i poeta Francesc Parcerisas va llegir públicament a la inauguració dels espais del Fòrum, un escrit denúncia que va pronunciar com a convidat pel PEN Català. Les paraules de Francesc Parcerisas eren un clam contra la

barbàrie de l'especulació en aquell lloc que mereixia un respecte profund pel significat tràgic de tantes vides sacrificades. I com la construcció del Fòrum el 2004 només havia pensat en els criteris de l'especulació i el mercantilisme i havia fet mans i mànigues per esborrar les petges que només van permetre, en un mínim espai, dedicar un homenatge, un tribut, a la memòria en record respectuós als milers de morts, afusellats en aquell indret, el Camp de la Bota, i evitar caure en el foment d'un oblit monstruós.

Per cloure aquest resum una mica desordenat de la meva relació, i per tornar encara a *El maniquí*, voldria afegir que, en l'acotació o didascàlia del segon acte, en el qual intervindran les dones, llegim: «L'escena representa una mena de camp perdut a la vorera del mar. A la dreta, entrada d'una barraca [...]» Rodoreda no diu platja i escriu un circumloqui, una perífrasi per evitar potser el nom veritable. Així estalvia la repetició del Camp de la Bota amb aquell parapet on afusellaven les víctimes, no gaire lluny de les barraques. Existeixen fotografies que ho documenten.

Per altra banda, la fi d'*El maniquí*, tant de l'obra com del mateix maniquí fictici, en la segona part, a càrrec de les tres dones (Sebastiana, Dominga i Adelaida) és també sorprenent. Elles treballen triant roba usada per al seu amo, un drapaire (el senyor Baltasar) que les maltracta i les explota econòmicament... Les consideracions de les tres dones que conversen mentre

trien draps vells van dels records del seu passat als somnis d'un possible futur: «Sempre penso que demà serà millor que avui», diu Adelaida entre comentaris còmics i riallers o tristos. Amb expressions populars i fantasioses, van explicant les pròpies vides amb confessions i recels. Després arriba el senyor Baltasar, que els porta més farcells de roba usada per triar i que aprofita per menjar unes castanyes i el vi que les dones estaven prenent. Som al capvespre, davant de la barraca i amb un foc encès, l'amo se'n va i apareix pel mateix lloc el Geperut arrossegant el maniquí mentre li parla amorosament i s'asseu prop de les escorrialles del foc. Ha recolzat el maniquí a la barraca. Les tres dones el veuen i començarà una espècie de sàbat imparable, en el qual el maniquí acaba destrossat per una fúria incontenible de totes tres. En el seu parlar s'escolten una sèrie de consideracions ben contràries a les que havíem sentit en les dels homes davant del maniquí. Si ells hi veien una figura de dona que representava una atracció, elles la veuen més aviat com una rival més jove i bonica i per això inicien una dansa infernal que fa riota i escarni del pobre Geperut. Els moviments i les paraules que van desgranant semblen, més que éssers humans, bruixes o les parques. En un *raptus* destructor, sense pietat, el maniquí queda nu i destrossat. Fins i tot el cap rodola per terra davant l'actitud desesperada i delicada del Geperut, que voldria salvar el seu fetitxe d'amor.

L'escenari queda quasi buit, som als darrers instants de l'obra i destaca en la foscor el Geperut, figura romàntica d'un amor impossible, davant la noia esquarterada. En recull una mà i en besa les puntes dels dits, s'agenolla de cara al públic i murmura mentre cau el teló: «Tota la felicitat... Tota la felicitat...». Una frase esperançadora? Similar al final de *La plaça del Diamant*, en el qual Mercè Rodoreda volia mostrar que, malgrat la tanta tristesa del món, sempre el pot salvar algú amb una mica d'alegria, com descriu en la imatge:

«uns quants ocells cridaners que baixaven de les fulles com llampecs, es ficaven al toll, s'hi banyaven estarrufats de ploma i barrejaven el cel amb fang i amb becs i amb ales. Contents...».

Bibliografia

- CAMÓS i CABECERAN, Joan: «El barri de Pequín, barraquisme als anys 1960», *L'Avenç*, novembre, 2022, p. 10-15.
- LLORCA ANTOLÍN, Fina. *Lectures de literatura catalana a Madrid. Quinze lliçons del seminari al Centre Cultural Blanquerna (1997-2002)*. Generalitat de Catalunya, 2003, p. 267-283.
- MARIMON, Sílvia: «“Perilloses i roges”: la història de disset dones afusellades», *Diari Ara*, 19 de novembre de 2016, p. 38-39.
- MASSIP, Francesc i PALAU, Montserrat: *L'obra dramàtica de Mercè Rodoreda*. Barcelona: Proa, 2002.

- MONTFERRER i CELADES Josep Maria: *El Camp de la Bota. Un espai i una història*. Barcelona: Octaedro, 2012.
- RODOREDA, Mercè: *El torrent de les flors*. València: Edicions Tres i Quatre, 1993 [pròleg i edició de Montserrat Casals i Couturier].
- : *Teatre*. Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda, 2019 [a cura d'Enric Gallén i Gerard Guerra].
- SALUDES I AMAT, Anna Maria: «Postfazione», a Mercè Rodoreda, *Lo specchio rotto*, [Mirall trencat]. Torí: Bollati Boringhieri, 1992, p.275-280.
- : «Teatre i narració: possibles interrelacions en l'obra de M. Rodoreda», a *La cultura catalana tra Umanesimo e il Barocco*. Atti del Convegno dell'AISC. Venècia, 1992 [a cura de C. Romero i R. Arqués, Padua Programma, p. 495-498].
- : «Una passió secreta de Mercè Rodoreda: el teatre», *Revista de Catalunya*, núm. 76 (juliol-agost) 1993, p. 121-130.
- : «Mercè Rodoreda, escriptora de teatre», programa del Teatre Nacional de Catalunya d'*El maniquí*. Barcelona, 2002.
- : «El teatro de Mercè Rodoreda», a *Una poética de la memoria*. Barcelona, catàleg exposició Círculo Bellas Artes de Madrid i Fundació Mercè Rodoreda, p. 62-69. En traducció al català, teatre. *El laboratori teatral de Mercè Rodoreda*. En línia: <http://www.mercerodoreda.cat/upload/obra/o2_TEATRE.pdf>

Taula rodona: Autores dramàtiques patrimonials als Països Catalans

*Amb Mercè Ibarz, Isabel Marcillas-Piquer i Antoni Nadal .
Modera Elisenda Guiu*

Elisenda Guiu (Barcelona, 1974) és autora de narrativa i teatre. Llicenciada en Periodisme, cicle d'Humanitats a la UPF i formada en dramaturgia a l'Obrador de la Sala Beckett. Creadora de diverses propostes híbrides, com les «Pindoles literàries contra la violència de gènere» o «Amb quatre sentits». Premi Ciutat de Tarragona de Guió de ficció radiofònica per l'obra *Indigestió*. Ha publicat una vintena de títols de diferents gèneres, entre els quals figuren els textos teatrals *El naixement*, *Explica'm un conte* (Arola) i *Magnetismos* (Fundación SGAE). És conductora habitual del programa «Llegir el Teatre» del TNC i Biblioteques de Catalunya.

Autores dramàtiques patrimonials

Mercè Ibarz

Mercè Ibarz (Saidí, 1954), escriptora. Curadora i prologuista de l'antologia *Pioneres modernes. Dotze autores de l'escena catalana 1876-1938* (Arola Editors, 2020). Doctora en Comunicació Audiovisual. Els seus últims llibres publicats són *Retrat de Mercè Rodoreda* (Empúries, 2022), *Contes urbans* (Anagrama, 2022) i *Triptic de la terra* (Anagrama, 2020).

Tractaré dotze autores modernes, que publiquen les seves obres entre el 1876 i el 1938. Són les que apareixen a l'antologia de la qual he tingut cura, *Pioneres modernes. Dotze autores de l'escena catalana 1876-1938* (2020). Són les següents: Rosa Maria Arquimbau (*Marie la Roja...*, 1938), Maria Carratalà (*Florentina*, 1938), Maria Lluïsa Algarra (*Judith*, 1936), Llucietà Canyà (*L'estudiant de Girona*, 1936), Cecília A. Màntua (*Ha passat una oreneta...*, 1936), Carme Montoriol (*L'huracà*, 1935), Lluïsa Denis (*Una venjança com n'hi ha poques*, 1931; *Els caçadors furtius*, 1931), Maria Domènech (*Herències*, ca. 1925; *El sant de la senyora Mercè*, 1918), Carme Karr (*Els ídols*, 1911), Felip Palma (*Isolats*, 1909;

L'enrenou del poble, 1909), Víctor Català (*Les cartes*, 1899) i Dolors Monserdà (*Teresa*, 1876; *Amor mana*, 1919).

Podríem dir que són les Bauhaus de l'escena catalana, en primer lloc, pel desconeixement en què es mantenen en el cànon masculinitzat, com ha passat amb tantes altres artistes. També per la seva vàlua com a personalitats culturals, per la seva versatilitat i la seva preparació. Són autores conscients de les veus femenines en la tradició, per això volen completar l'escena catalana. Són pioneres indiscutibles. Són modernes. L'aspiració de l'antologia no és arqueològica: no pretenem excavar les runes per treure'n peces de museu. Malgrat que no tots els textos presenten el mateix nivell, són obres vives i, de fet, n'hi ha d'especialment bones.

És el cas de *Les cartes* de Víctor Català (1869-1966), una peça de teatre documental del mateix any que *Quan ens despertarem d'entre els morts* d'Henrik Ibsen. És especialment valuosa per la seva proposta d'escenografia. A l'única representació que se'n va fer, el 1967 al Palau de la Música, incomprendiblement van suprimir el personatge de l'actor, que fa aquesta introducció:

Senyors... Desitjosa aquesta empresa de correspondre al constant favor que el públic li dispensa, ha projectat donar alguna varietat als espectacles, ensajant repre-

sentacions d'art... que en podríem dir art... al natural, art espontani o sens artificis... Avui, després de molts dubtes i vacil·lacions, mes animada de la mellor intenció i convençuda de que fa obra de regeneració, en més petita o més gran escala, tractant de vivificar amb nous elements nostra decaiguda i maltractada escena, té el gust d'oferir-los-hi la primera mostra d'aqueix art... inconscient, que deia, esperant que, si resulta plena de deficiències, com és natural resulti, tractant-se d'una prova, lo respectable públic voldrà dispensar-les i tenir en compte sols lo bon desig i el desinterès de l'empresa en pro del públic i de l'art.

Tal volta, abans de l'espectacle, caldria una conferència explicativa, exposant per extens raons i fonaments d'aquest ensaig, mes l'empresa s'ha cregut dispensada de fer-ho, confiant per complert lo judici i l'èxit a l'il·lustració i benevolència del públic.

Saluda i es retira fins al centre de les taules, mirant entre bastidors i, tot anant a deixar la cadira vora la taula, afegeix, cridant:

Madrona!...

Són ben interessants les acotacions que aporta l'autora. Els programadors s'hi haurien de fixar.

Una altra peça molt destacada és *L'huracà* de Carme Montoriol (1892-1966). Ella, com moltes altres de les autores, és poliglota i traductora. De l'obra se'n sol fer una lectura freudiana, perquè mostra una mare

possessiva amb el seu fill. Sembla una paròdia de la cançó popular “El noi de la mare”. *L'huracà*, amb una posada en escena actual, podria servir per parlar del procés independentista.

A l'hora de fer la recerca, he trobat a faltar poder llegir panorames culturals de l'escena catalana de l'època, per poder establir connexions. Amb qui competien les autores per representar les seves obres? Arribaven obres estrangeres? Necessitaríem tenir-ne un coneixement més aprofundit per entendre-les millor.

Els temes que tracten són la família, el matrimoni i les relacions amoroses, com a microcosmos de la civilització europea. Representen el món, més enllà de fixar-se en anècdotes o episodis que caduquen ràpidament. Sens dubte, moltes d'aquestes autores han estat injustament oblidades.

Teatre d'autora en la primera meitat del segle XX al País Valencià

Isabel Marcillas-Piquer

Isabel Marcillas-Piquer (Barcelona, 1963) és especialista en Literatura Catalana Contemporània. Ha centrat pràcticament tota la seva tasca investigadora en la recuperació de les veus de les dones a través de la literatura. La seva investigació ha girat al voltant de dos eixos principals: la memòria democràtica i la seva recuperació a partir de la producció literària (autobiogràfica o no) de les dones, i la dramaturgia catalana contemporània escrita per dones.

Abans de començar a parlar d'autores patrimonials durant la primera meitat del segle XX al País Valencià potser caldria fer una referència, ni que siga de forma superficial, al provincianisme com a problema cultural que s'hi feia palès. Alguns estudiosos de l'època al·ludeixen a una situació de misèria cultural, en contraposició a Barcelona o Madrid, i d'una circumstància de dependència també cultural d'aquesta última ciutat. Tant és així que si bé hi havia, en aquells moments, un abisme cultural entre València i Madrid, també existia un abisme entre la cultura castellana de València i la cultura catalana d'aquesta mateixa

ciutat (Solà 1976, 16); ens referim per tant a una doble situació d'inanició cultural que no impedia, però, que la ciutat de València gaudira de conferenciants com Ramiro de Maeztu o Azorín, per posar un exemple. Als locals dedicats al teatre en castellà, en la dècada del 1920 al 1930, es posen en escena obres d'autors com Benavente, Arniches, els Álvarez Quintero, Azorín, Dicenta, Pirandello, d'Annuncio o Max Aub, entre d'altres.

No obstant això, es tracta d'uns moments en què existeix una certa proliferació del gènere en valencià i, fins i tot, s'hi tradueixen alguns autors del castellà, com és el cas de Jacinto Benavente i la peça *De prop*. Altrament, no passa el mateix amb els autors del Principat, amb escasses excepcions, com ara la representació de *Tierra baja*, de Guimerà, l'any 1924 a la Plaça de Bous de València. En definitiva, el teatre valencià del moment mostra un marcat esperit anticatalà a causa de les polítiques culturals. D'altra banda, malgrat que no participa dels canvis propis del gènere en aquesta època, sí que mostra intents de regeneració (per exemple el cas de Carles Salvador: *Amb el títol que vullgau. Assaig de teatre per a minories*, del 1929). En aquest sentit es pot concloure que les circumstàncies polítiques fomentaven uns autors i un públic que, per un costat, es mostraven reticents a les innovacions teatrals i que, per l'altre, no es manifestaven favorables a donar a la llengua catalana el valor social que tenia.

Aquesta circumstància promovia també que els teatres que tenien més categoria, i als quals assistia, per tant, un públic més refinat, oferien principalment peces en castellà, en tant que els teatres més senzills i aquells que estaven vinculats a societats diverses, lligades a les barriades i al teatre d'afeccionats, representaven peces en valencià.

Creiem que és necessària aquesta petita introducció per poder comprendre quina va ser la producció dramàtica de les dones, circumscrita al País Valencià, en la primera meitat del segle XX. Caterina Solà (1976) fa un inventari de 45 dramaturgs valencians entre els quals només destaca el nom d'una dona, Vicenta Matallí de Almenar, una mestra nacional nascuda a València l'any 1894, que escrigué algunes peces de teatre –se'n distingeix *El pecat*, publicada en el número 136 de la col·lecció «Teatre Valencià». En la majoria dels casos, aquests autors procedeixen de famílies humils i, amb alguna excepció, no abasten estudis universitaris; cal tindre en compte que, habitualment, alternen la producció teatral amb la seua ocupació normal. Tot i que reconeix que Empar Royo i Pilar Monzó també van estrenar peces al teatre Novetats de València l'any 1930, per a Solà, la manca de dramaturgues és una circumstància curiosa i es pregunta si aquesta conjuntura respon a una marginació general del sexe feble a l'època.

En aquest sentit, la crítica Maria Josep Ragué Arias (2013: 20) afirma que, en l'evolució de la partici-

pació de la dona en l'escena teatral, s'hi poden distingir quatre etapes paral·leles a l'evolució del feminisme. La primera, relacionada amb la imitació dels models masculins –salvant les distàncies derivades del context sociocultural que acabem d'esmentar–, seria aquella en la qual s'emmarcarien les dramaturgues valencianes, tal com explicarem tot seguit.

Per la seua banda, la crítica nord-americana Patricia O'Connor reflexionava, l'any 1989, sobre els entrebancs sorgits a les dramaturgues per raons de gènere, com a causa fonamental de la marcada absència autorial femenina, i exposava circumstàncies com que hi havia difosa la convicció que el teatre requereix una capacitat de síntesi, de coneixements de llengua i de capacitat d'acció que superen els que fan falta per a escriure narrativa, gènere més conreat tradicionalment per les dones, particularment pel que fa als diaris o l'epístola. Evidentment es tracta d'afirmacions que a hores d'ara ens poden fer riure, per simplistes, però que en aquells moments intentaven explicar una manca realment pertorbadora. O'Connor afegia que hi havia una mena de censura tàcita que demostrava el caràcter gregari del sector en el seu conjunt.

A tot això s'havien de sumar els valors tradicionals espanyols, que exigien una dona virtuosa, simple, modesta i, durant molt temps, aculturada. Per tant, el segle XX transcorre amb una sèrie de limitacions educatives, culturals, burocràtiques, econòmiques i, fins i

tot, psicològiques, que desanimaven la dona a conrear el gènere teatral. En definitiva, Ragué Arias, a les darreries del segle XX, opinava que la dona no estrenava perquè no escrivia i que no escrivia perquè es desanimava davant de tots els entrebancs amb què s'havia d'enfrontar. En aquest sentit, es podia afirmar que la dona, en el teatre, només podia ocupar el paper d'actriu, com a professional que interpreta papers escrits per homes, de manera que, indefectiblement, contribueix a difondre el punt de vista masculí. Si traslладem totes aquestes circumstàncies a l'àmbit de la societat valenciana de la primera meitat del segle XX, trobem que tot plegat genera una representació molt escassa de dramaturgues. Es tracta d'una sèrie d'autores, molt poc estudiades fins al moment que, corroborant la teoria de Ragué Arias, imitaven els models masculins de teatre escrit en valencià, és a dir, el gènere sainetístic.

En aquest ordre de coses no hem d'oblidar que, tal com apunta Sirera (1994), parlar de *sainet* significa fer referència a la pràctica totalitat de la producció dramàtica valenciana vuitcentista i, també, a aquella que es va esdevenir un cop acabat el conflicte bèl·lic. D'altra banda, cal tindre en compte que la implantació del règim franquista va comportar l'immobilisme del gènere teatral, acompanyat de l'èxode de professionals, de la prohibició de manifestacions culturals en llengua catalana i de l'aïllament en referència a la producció internacional (Gallén 1995: 11-12). El teatre en valencià

només era permès en representacions commemoratives i festives, en molts casos vinculades a les falles, seguint una política de repressió de la llengua i de bandejament a l'ús familiar o privat. A partir de l'any 1946 el règim adoptava una postura més laxa en referència a la llengua valenciana que va suposar la represa del sàinet com a gènere tradicional d'èxit i manifestació cultural folklòrica on l'ús del català no suposava cap tipus de reivindicació valencianista, sinó una simple estratègia comercial.

Per tant, per entendre quina va ser la producció dramàtica de les dones del País Valencià durant aquesta primera meitat del segle XX, cal tindre en compte que fins als anys seixanta el sàinet continuava sent el gènere conreat per excel·lència, sense cap afany de presentar nous interessos temàtics ni ideològics, ni tan sols sense demostrar perspectives de depuració lingüística. A falta d'un altre model de referència, en aquest mateix sentit es va donar la dramaturgia escrita per dones. Lamentablement es tracta d'un teatre que ha cridat poc l'atenció de la crítica especialitzada, circumstància possiblement influïda pel menysteniment a què s'ha vist sotmès el gènere, segons estudiosos de casa nostra (Sansano 1997), una manifestació teatral sovint rebutjada pel públic de caire burgès, considerat culte, però immensament popular entre la societat menestral i rural, així com per les classes socials intermèdies.

Tot i que ja hi havia hagut algun estudi previ a les acaballes dels anys huitanta (Vázquez 1987) no va ser fins l'any 2005 que, a partir de les investigacions portades a terme en el marc d'un projecte vinculat a la recerca del «Teatre Popular Valencià dels segles XIX i XX (1817-1950)» dirigit pel professor Gabriel Sansano de la Universitat d'Alacant, va començar a sorgir l'interès per reivindicar el nom d'aquelles dones que, seguint el model proporcionat pels seus col·legues masculins, havien escrit sàinets.

En línies generals, la producció literària de les dones valencianes, modernes i contemporànies, ha suscitat un escàs interès per part dels investigadors i investigadores fins quasi el darrer terç del segle XX, de manera que ens trobem davant d'un buit informatiu que estudis recents com els de Lacueva i Herrero (2016) miren d'anar omplint. L'inventari bibliogràfic informatitzat del Teatre Popular Valencià compta amb una nòmina de quasi set-cents dramaturgs i dramaturgues documentats, entre els quals destaca un nombre molt reduït d'auteurs. Ara per ara es tracta de poc més d'una desena de dones de les quals ens agradaria esmentar els noms per començar la tasca de reivindicació. Es tracta de: Pilar Monzó, Ángeles Gascó, Dolors Ramos, Maria Lluïsa Camilleri, Vicenta Matalí de Almenar, Conxeta Ruiz, Empar Royo de León, Elvira Uriós Puig, Maria Recasens Porta, Josefina Lázaro Cerdá i Maria Ibars i Ibars. A les quals investigacions

posteriors, referides al teatre fester (Lloret 2002), permeten sumar el nom d'Antònia Solbes que, l'any 1933, escrivia *Les fogueres*, una comèdia de costums locals en un acte (Teatre d'Estiu, 11-9-1933). En línies generals, les peces d'aquestes autores presenten quadres costumistes bastits de personatges sense matisos i amb escassa o nul·la intenció crítica. Encara que el fet cert és que aquestes característiques resten vàlua literària als textos de les saineteres, també es pot afirmar que cal llegir-los a la llum del context sociocultural al qual hem fet esment al principi d'aquesta intervenció. Tot i que es tractava d'un teatre que es podia considerar com a obsolet ja en el moment de la seua producció, també cal destacar que les saineteres aconseguien un teatre amable revestit d'un tipisme que, sobretot en el cas de Pilar Monzó –la més remarcable de totes les saineteres– s'apropava a les característiques del sainet castís madrileny, però amb caràcter valencià.

Per tant, *grosso modo*, cal entendre aquests textos com un producte global de l'època, tenint en compte que rarament es distingien els uns dels altres pels trets estilístics de les autores. Pot dir-se que es tractava de peces determinades per la moda i que el buit ideològic n'era una de les característiques principals. L'escàs nivell estètic assolit no se suplia tampoc per un contingut social o polític que els donara rellevància. Però, en detriment d'aquestes mancances, es pot argüir que aquests mateixos trets bastien les peces escrites pels

seus col·legues masculins. Fet i fet, com hem comentat anteriorment, n'eren una còpia.

Resulta curiós que, de la més popular de les saineteres, Pilar Monzó de Roca, en manquen dades biogràfiques. Amb tot, sí que es pot caracteritzar amb certa exactitud la producció d'aquesta autora perquè bona part de les peces que va escriure es van publicar en la revista teatral *Nostre Teatre*. En aquesta revista hi havia un petit apartat en què s'entrevistava els autors i autores amb la pregunta «Què es proposava vostè a l'escriure aquesta obra?». Tot i que les respostes van ser diverses depenent de l'ocasió, pel que fa a l'escriptura de la peça *Pare... pare* del 1932, va confessar que només pretenia entretenir el públic, intenció que es corresponia a la perfecció a la voluntat específica del gènere. No obstant això, en alguna ocasió, tot i que es podria dir que tangencial, va mostrar la voluntat de denunciar la situació d'algunes dones relegades a l'àmbit de la llar al temps que dependents de l'amor d'un home. De fet, si hi ha alguna d'aquestes autores que demostre una certa voluntat de crítica social, aquesta és Pilar Monzó; així, la frivolitat, el desig d'aparentar, el matrimoni com a funció principal de la dona o la hipocresia representada pels personatges masculins, són alguns dels eixos sobre els quals es basteixen les seues peces. Un estudi encara inèdit (Sansano, Herrero i Picó 2005), destaca la recerca de l'equilibri entre classes socials, com una de

les característiques principals de la dramaturgia de Monzó. Comptat i debatut, es tractaria d'un tret relacionable amb el context històric de la República, en un intent de respondre a l'immobilisme burgès davant de les reivindicacions de la classe treballadora. Per tant, es tracta de peces que, malgrat la bonesa del discurs típic del sàinet, revelen preocupacions socials subjacents.

En qualsevol cas, tant les característiques específiques de les peces d'aquesta autora com les de les companyes generacionals del País Valencià estan pendents d'una revisió crítica que valore, d'una banda, la tasca realitzada per les sàinetes i que n'analitze les similituds i diferències respecte de la producció masculina, de l'altra. Ara per ara, resseguir la producció dramàtica d'aquestes autores resulta difícil ja que falten dades concretes sobre les seues biografies, sobre la seua formació i sobre les relacions culturals que establiren. Sembla que la majoria d'aquestes autores van deixar d'escriure i d'estrenar a mitjans dels anys trenta; els motius podrien estar relacionats amb la desfeta derivada del conflicte bèl·lic així com les pressions familiars i socials resultants de la mentalitat una mica provinciana de què hem fet esment adés, però també de la imposició d'un règim autoritari per al qual l'ideari de la dona era el de l'àngel de la llar.

Finalment, voldria concloure esmentant la tasca reivindicativa de les dramaturgues contemporànies

en llengua catalana a través del Tempir, una associació cívica ubicada a Elx, al sud del País Valencià, en col·laboració amb professorat del Departament de Filologia Catalana de la Universitat d'Alacant –el professor Gabriel Sansano i jo mateixa, que hem tractat de fer valer la tasca de les nostres dramaturgues a través de la publicació en xarxes socials d'una fotografia, unes línies biogràfiques i un comentari breu d'una selecció d'autores que conformaran, finalment, un mural col·lectiu. Les dotze dramaturgues seleccionades van ser: Carme Montoriol, Rosa Maria Arquimbau, Pilar Monzó, Àngels Aymar, Lluïsa Cunillé, Mercè Sarrias, Gemma Miralles, Patrícia Pardo, Helena Tornero, Marta Barceló, Victòria Szpunberg i Aina de Cos, en un intent de barrejar tradició, modernitat i representació geogràfica, amb l'objectiu de treballar a favor de la visibilització de la dramaturgia d'autora en català.

En l'actualitat, la dramaturgia escrita per dones al País Valencià cobra cada vegada més rellevància, de manera que, a poc a poc, se'n va consolidant la crítica especialitzada, una de les condicions clau perquè aquesta producció dramàtica tinga l'oportunitat d'entrar a formar part d'un repertori canònic en català. Es pot dir que no és fins a principis d'aquest segle XXI que l'autoria dramàtica femenina es constata amb força en terres valencianes, s'hi incorporen un bon nombre de dones, algunes de les quals compten amb trajectòria com a actrius o directores (és el cas de Maribel Bayona,

Eva Zapico, Anna Albaladejo, Begoña Tena o Pau Pons)... i la nòmina es va ampliant: Núria Vizcarro, Sònia Alejo... tot i que cal dir que no sempre utilitzen el català en les seues peces.

Tot això es tradueix en un major nombre de representacions d'obres d'autoria femenina, circumstància que, en bona mesura, s'ha afavorit per la recuperació des del 2018 dels Premis de les Arts Escèniques Valencianes i de la creació del laboratori d'escriptura Ínsula Dramatària Josep Lluís Sirera, una iniciativa de l'Institut Valencià de Cultura que va estar reservada a les dones en la primera edició. Les dramaturgues que han obtingut beques relacionades amb aquestes convocatòries han sigut: Maribel Bayona, Mafalda Bellido, Antonia Bueno, María Cárdenas, Laura Sanchis, Begoña Tena, Sònia Alejo, Isabel Caballero, Jéssica Martínez, Paula Llorens i Lucía Sánchez... en definitiva, una nòmina que va en augment i que demostra que l'interès de les dones per conrear el gènere és, sense cap mena de dubte, remarcable.

La literatura dramàtica d'autores balears

Antoni Nadal

Antoni Nadal i Soler (Palma, 1958), escriptor, ha conreat la poesia i l'assaig. És un historiador de les arts escèniques, sobretot del teatre mallorquí contemporani, amb obres com *Teatre modern a Mallorca* (1998), *Estudis sobre el teatre català del segle XX* (2005), *Anecdotari teatral mallorquí (1880-1936)* (2010), *Teatre, circ, titelles: Quinze estudis d'història de les arts escèniques* (2017), *Històries de les arts escèniques a les Balears* (2019) i *El teatre mallorquí: Segles XIX-XXI* (2021).

Bona tarda,

Primer de tot, voldria advertir-vos que em centraré en les autores mallorquines, i que, com comprendreu, la meua breu intervenció requeriria certes precisions.

La literatura dramàtica mallorquina escrita per dones en el segle XIX i les primeres dècades del segle XX es representa en col·legis femenins, convents, teatres familiars, associacions benèfiques, locals socials de partits polítics i escoles de magisteri –al cap i a la fi, la majoria de les autores són mestres–, amb compta-

díssimes estrenes en castellà al Teatre Principal de Palma. En general, el gruix de la producció dramàtica d'aquesta època són peces catequístiques, humorístiques i unisexuals destinades a complementar programes de festes escolars, escenaris des d'on algunes autores salten a uns altres de semiprofessionals. En menor quantitat, trobem autores progressistes,¹ però que no ultrapassen, fins on arriba el meu coneixement, els límits assenyalats pel teatre costumista i el llenguatge estètic conservador.

Per no perdre'ns en aquest llarg i dificultós procés de visibilització, introduiré unes quantes fites:

- El febrer del 1919, té lloc al teatre del Cercle d'Obrers Catòlics de Palma una sessió de teatre escrit per mallorquines (Margalida Estelrich, Aina Villalonga i Angelina Martínez de Lafuente).
- El maig del 1930, una mallorquina, Maria Esteve, estrena per primera vegada al Teatre Principal de Palma, on –gairebé no caldria ni dir-ho– les estrenes d'autores de fora de l'illa eren, així mateix, excepcionals. En aquest sentit, proporcionalment, les companyies italianes van estrenar al Teatre Principal de Palma més autores que les companyies castellanes. D'altra banda, potser no serà sobrer recordar que, dels dos-cents títols que tenim documentats d'obres representades en fun-

¹ Per exemple, les mestres Antònia Mateu Vidal i Francisca Catany Mascaró, i la política i perita mercantil Maria Mayol Colom.

cions obreristes a Mallorca, només un correspon a una autora en castellà, Angelina Martínez de Lafuente, que havia residit a Mallorca al segle XIX, i que va arribar a estrenar al Teatre Romea de Barcelona el 1865 i diverses vegades al Teatre Principal de Palma.

- Ben aviat, el desembre del 1931, la Companyia Catina-Estelrich, que feia poc que havia començat a representar en català amb el propòsit d'enllaçar amb la *interrompuda* tradició teatral mallorquina del segle XIX, reposa la peça *Un dia de matances* com a homenatge a l'autora vuitcentista Manuela de los Herreros, l'única balear publicada al segle XIX. A més, en pocs anys, la Companyia Catina-Estelrich estrenarà tres obres de l'aristòcrata tradicionalista Aina Villalonga.

Es dona la circumstància que, l'abril del 1937, Aina Villalonga és l'autora de la darrera obra estrenada comercialment en català a Mallorca abans de la proscripció franquista (*Cigala juliolera*) i, el novembre del 1947, l'autora de la primera obra estrenada comercialment en català a Mallorca en la postguerra (*La corona comtal*).² En la llarga postguerra, concretament entre 1948 i 1969, la principal companyia mallorquina, l'Artis, especialitzada en el teatre popular i costumista,

² Les representacions en català ja s'havien reprès l'any anterior, el 1946, tant al Teatre Líric com al Teatre Balear, de Palma, amb la companyia valenciana de Juanito López i la barcelonina de Joan Santacana.

només va estrenar dues autores (Concepció Pou i Catalina Valls Aguiló de Son Servera) i en va reestrenar una altra (Aina Villalonga) d'un total de quaranta autors. En aquells anys, unes altres autores, molt poques, van estrenar en unes altres companyies anomenades, ja despectivament, de teatre *regional*.

En realitat, les estrenes d'autores mallorquines s'interrompen als anys cinquanta i no es reprenen fins al final dels anys vuitanta i el començament dels noranta, amb incorporacions tardanes respecte a les seves generacions, com l'eivissenca Josepa Escandell i la mallorquina Maria-Antònia Oliver –la primera que estrena en català fora de Mallorca–,³ i amb una colla d'autores nascudes als anys seixanta i setanta, que es formen en art dramàtic i practiquen el seu ofici en un context social i cultural en molts aspectes diferent dels de les seves predecessores. Són, entre d'altres, les mallorquines Aina Salom, Marta Barceló, Eduvigis Torres i Aina de Cos, l'eivissenca Carme Planells i Aina Tur, la primera menorquina que ha vist publicats els seus textos dramàtics, i també la primera menorquina que ha estrenat fora de Menorca. A partir d'aleshores els noms de noves autores nascudes en les dècades següents s'han succeït a Mallorca en un degoteig cons-

³ Amb *Negroni de ginebra*, per la companyia Zitzània Teatre el 13 de novembre de 1991 al Teatre Alegria de Terrassa. Val a dir que Carme Riera és l'autora de la segona escena de l'espectacle *Dones i Catalunya*, espectacle dirigit per Ricard Salvat el 1982.

tant, com Neus Nadal, Laura Gost i Marina Salas Burguera, que presideix l'Associació de Dramaturgues i Dramaturgs de les Illes Balears, amb una pràctica escènica canalitzada sobretot pel teatre escolar i el microteatre.

Per acabar, vull fer esment de Maria Aurèlia Capmany, que, com sap tothom, va mantenir una estreta relació amb Mallorca. N'Aurèlia Campus Magnus, com la va anomenar afectuosament el seu amic i autor dramàtic Llorenç Moyà, va publicar a Mallorca el seu primer volum de teatre (*Tu i l'hipòcrita*, 1960) i dos més posteriorment (1968 i 1984); fou la primera autora catalana de fora de l'illa que hi va estrenar (1969, amb *Breu record de Tirant el Blanc*, i 1974, amb l'espectacle *Botxirel·lo, Botxirel·lo*), i és notori que va estendre el seu mestratge sobre la majoria dels autors dramàtics mallorquins dels anys seixanta i setanta.

Gràcies per la vostra atenció.

Quaderns Divulgatius, núm. 71



© dels autors

Primera edició: març de 2023

Dipòsit Legal: B 4507-2023

ISSN: 1885-2734

Edita: Associació d'Escriptors en Llengua Catalana

Canuda, 6, 5è pis (Ateneu Barcelonès)

08002 Barcelona

www.escriptors.cat

aclc@escriptors.cat

Disseny: Dídac Ballester

Edició: Insòlit, Barcelona

Qualsevol forma de reproducció, distribució, comunicació pública o transformació d'aquesta obra només pot ser realitzada amb l'autorització dels seus titulars, llevat d'excepció prevista per la llei. Dirigiu-vos a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necessiteu fotocopiar o escanejar fragments d'aquesta obra.

Canuda, 6, 5è. 08002 Barcelona
93 302 78 28 · aelc@escriptors.cat · escriptors.cat

