

DONA I TEATRE AL SEGLE XXI

IV Jornades de debat sobre el repertori teatral català
A cura de Jordi Lladó & Jordi Vilaró

PUNCTUM

DONA I TEATRE AL SEGLE XXI

DONA I TEATRE AL SEGLE XXI

*IV Jornades de debat
sobre el repertori teatral català*

Edició a cura de Jordi Lladó
& Jordi Vilaró

PUNCTUM
2013

L'edició d'aquestes actes
s'inscriu en el programa d'activitats organitzades
pel Grup de Recerca en Arts Escèniques
de la Universitat Autònoma de Barcelona (GRAE-UAB),
un grup d'investigació emergent,
reconegut i finançat per l'AGAUR (2009 SGR 1034).

Primera edició: juny de 2013

© 2013, dels textos, els autors
© 2013, d'aquesta edició, PUNCTUM & GRUP DE RECERCA
EN ARTS ESCÈNIQUES (UAB)

Reservats tots els drets

Dissenyat i compost per QUADRATÍ
Imprès per ARTS GRÀFIQUES BOBALÀ
Enquadernat per PRATS SEGLE XXI

ISBN: 978-84-940694-4-4
DIPÒSIT LEGAL: L-814-2013

SUMARI

Presentació 7

PONÈNCIA INAUGURAL

Dona i teatre, la veu trencada de la falsa normalitat 17

María José Ragué Arias

COMUNICACIONS

*Retrat en femení de l'escena catalana:
dramaturgues i actrius fins al segle XX* 29

Teresa Julio

*Dones de teatre catalanes del XX:
desafiaments de gènere als escenaris
de la primera meitat de segle* 43

Francesca Bartrina & Eva Espasa

*Presència i absència de creadores escèniques
dins del sistema teatral contemporani a Catalunya* 61

Ricard Gàzquez

La dona en la programació i la gestió teatral 89

Mercè Ballespí & Margarida Troguet

TAULA RODONA 97

Àngels Nogué (moderadora), Marta Buchaca,
Cristina Clemente, Imma Colomer, Gemma Julià,
Carme Portacelli & Glòria Rognoni

APORTACIONS AL DEBAT

*La figura femenina a Els Joglars:
conversa amb Glòria Rognoni* 115

Anna Corral Fullà

*Feminismes i representació teatral:
una breu visió panoràmica* 135

Jordi Vilaró Berdusan

*La literatura dramàtica mallorquina escrita
per dones en els segles XIX i XX.*

Les representacions fins al 1936 143

Antoni Nadal

*Arran de la Patum de Berga: discurs de gènere
en les manifestacions teatrals festives* 149

Iolanda G. Madariaga

Encara som a temps de no fer tard 155

Anna Brasó i Rius

Coquesses de l'escenari 161

Eva Saumell i Olivella

Participants de la Jornada 165

PRESENTACIÓ

Life in the theatre offered women a voice —the ability to speak compellingly while others, including men, sat in enforced silence, waiting in suspense for the next word.

Kerry Powell, *Women and Victorian Theatre*

«Dona i teatre al segle XXI» és el tema que ha ocupat les IV Jornades de debat sobre el repertori teatral català aquest any 2012; concentrades *de facto* en una sola jornada, es va celebrar a l'Auditori de l'Institut del Teatre el 9 de novembre, sota l'organització, per segona vegada, del Grup de Recerca en Arts Escèniques (GRAE), de la Universitat Autònoma de Barcelona. L'objectiu de la tria ha estat la necessitat d'aportar una visió i una localització catalanes a un dels elements més rellevants darrerament dins dels estudis de la literatura i el teatre: la perspectiva de gènere. La invisibilitat femenina en el món de l'art és un tema conegut i estudiat a bastament. La famosa reclamació de Virginia Woolf sobre la necessitat d'una cambra pròpia perquè la dona pugui projectar la seva capacitat artisticoexpressiva, més enllà de la relegació domèstica on ha estat de fa segles confinada, és potser el clam més conegut que reflecteix la clau de volta per al trencament d'aquesta invisibilitat. Un trencament que en el món del teatre esdevé més difícil encara atesa la naturalesa d'aquest art: un art públic, actiu, visual i que demana una presència activa (interpretació) i passiva (espectador). No cal dir que, si l'àmbit de la feminitat era el redós familiar i domèstic, la contradicció amb allò que exigeix l'escena era total.

Podem afirmar que existeix una certa tradició quant al relleu obtingut per les dones en el camp de la interpretació (per bé que associades sovint a clixés divistes) i una altra molt poc visible històricament, però en tot cas constatable, en l'exercici de l'escriptura dramàtica. No és fins fa relativament poc, però, que hem pogut parlar amb plena propietat de «dones de teatre» és a dir, de dones que hagin entrat en àmbits de l'en-

tramat teatral com la conducció o creació de l'espectacle (direcció, producció, escenografia...) fins fa poc exclusivament reservats als homes: en alguns casos per una vocació decididament encaminada cap a l'exercici de la dramaturgia en el seu sentit més ampli, en altres perquè l'experiència prèvia com a intèrprets o escriptores ha dut a aquestes creadores a endinsar-se en aquests àmbits associats abans al gènere masculí. La invisibilitat femenina en el món del teatre és diversa i abasta tots els aspectes, fins i tot el de l'espectadora, ja que la dona s'ha hagut d'obrir pas en aquest camp també: la seva sola presència en un teatre ha estat problemàtica fins ben entrat el segle xx i el mateix podríem constatar, pel que fa a la recepció, respecte de l'escassa participació de les dones en l'exercici de la crítica teatral especialitzada, on el percentatge femení ha estat i és encara molt baix.

Si enfoquem la perspectiva des dels nostres dies, podem constatar que la situació ha variat i la presència de la dona, així com la visió femenina del fet dramàtic, s'ha multiplicat i, potser el que és més important, s'ha «naturalitzat». Els diversos i nombrosos canvis socials, juntament amb la lluita dels col·lectius feministes al llarg de tot el segle xx (i el teatre n'ha estat un element ben actiu) han corregit una situació històricament anòmala, per bé que es planteja la qüestió: pot parlar-se d'una normalització plena quant a la imbricació de la dona en les arts escèniques de l'actualitat? I encara una segona pregunta: no amagarà aquesta aparent normalitat una tensió permanent, en tant que la projecció social de la dona és un subjecte sotmès a una constant dialèctica?

Hem cregut interessant plantejar com en una cultura i una escena com la catalana, sotmesa sovint a la minorització i a la invisibilitat davant de l'investida, el predomini o el prestigi d'altres sistemes escènics, les nostres dones de teatre podien sofrir duplicitats quant a la relegació a què podien ser condemnades. Per aquest motiu el Grup de Recerca en Arts Escèniques ha considerat de gran interès endegar l'estudi i el debat a l'entorn d'un element tan candent que no sols oferís l'abordatge diacrònic que exigeix una jornada sobre el repertori, sinó que també copsés quin és l'estat de la qüestió en l'actual panorama escènic català. A la llum de l'evolució del pensament feminista i la seva projecció al llarg de

les darreres dècades en l'art dramàtic, hem decidit donar veu a especialistes que hagin poat en els inicis de la participació de la dona en el teatre del país (singularment el segle XIX i primera meitat del segle XX), fins a aquells i aquelles que hagin incidit en l'anàlisi d'aquesta temàtica en la nostra escena contemporània.

A més del coordinador del GRAE, Francesc Foguet, la Jornada va ser inaugurada per Ignasi Fernández Terricabras, secretari i vicedegà d'estudiants de la Facultat de Filosofia i Lletres de la UAB i per Mercè Saumell, Directora de Serveis Culturals IFTR de l'Institut del Teatre. Fernández Terricabras, en els seus mots inaugurals es va felicitar tant de la continuïtat de les Jornades, un fet meritori en l'actual context de crisi i de paralització de tantes iniciatives culturals, així com de la tria d'un objecte d'investigació que sintonitza amb una de les línies prioritàries de la recerca acadèmica internacional. Mercè Saumell manifestà la bona disposició i la satisfacció de l'Institut del Teatre per l'avinentesa de poder acollir aquesta Jornada, tant pel que representa de consolidar una trajectòria de col·laboració amb la Universitat Autònoma de Barcelona, concretada ara mateix en el GRAE, com per l'oportunitat i perspectives de debat que oferia la temàtica triada.

La Jornada es va dividir en dues parts: al matí tingueren lloc les intervencions de caire més acadèmic, mentre que la segona part, celebrada a la tarda, se centrà més en el debat d'idees, així com en l'aportació de les dones que, des de diversos àmbits, estan més directament implicades en l'art escènica a casa nostra.

La professora Teresa Julio, de la Universitat de Vic, va obrir la jornada parlant de la sort (o la dissort) de les poques dones de teatre que hi va haver a Catalunya abans del segle XIX, entre les quals les actrius Maria Manuela de Herreros i Carlota de Mena. La professora Eva Espasa, de la Universitat de Vic, intervingué a continuació amb una aportació preparada conjuntament amb Francesca Bartrina, vinculada com les dues professores anteriors al Grup d'Investigació Estudis de gènere: traducció, literatura, història i comunicació, de la mateixa universitat osonenca. El text de Bartrina va reprendre el testimoni de Julio, tot centrant-se en les dones de teatre catalanes del segle XX, nascudes abans de 1950, entre

les quals dedicà especial atenció a Dolors Monserdà, Carme Karr, Caterina Albert/Victor Català, Palmira Ventós/Felip Palma, Carme Montoriol, Mercè Rodoreda i Maria Aurèlia Capmany. Seguint aquesta mateixa línia expositiva, Espasa va complementar les aportacions anteriors i es va centrar en les actrius del segle xx, i en va destacar Emilia Baró, Margarida Xirgu, Maria Vila, Elena Jordi, *La Bella Dorita*, Mari Santpere, Montserrat Carulla, Rosa Maria Sardà, Carme Sansa i Anna Lizaran.

La segona part del recorregut matinal fou oberta pel dramaturg vinculat a la Universitat Autònoma de Barcelona Ricard Gàzquez, que va aportar un seguit de reflexions extretes d'entrevistes a actrius, directores i creadores actuals, totes elles dialogant a l'entorn de la creació contemporània més enllà del teatre de text convencional. Les reflexions transcrites de Simona Levi, Anna Güell, Fina Rius, Raquel Tomàs, Andrea Segura, Magda Puyo i Carlota Subirós aporten substància a una discussió innovadora i oberta a l'entorn del fet espectacular. Tot seguit, Mercè Ballespí, investigadora teatral i membre del GRAE, i Margarida Troguet, directora del teatre de l'Escorxador de Lleida, van reflexionar sobre el paper de les gestores teatrals dins de l'àmbit de la gestió cultural, un dels camps on la presència femenina es pot considerar encara a les beceroles, tal com les dues especialistes van demostrar amb dades reals i experiència pròpia.

Abans del migdia, i per cloure aquesta part acadèmica, la professora María José Ragué va impartir una conferència en què repassà la progressiva visualització de la dona en el món del teatre, així com la implantació d'estudis a l'entorn de la visió femenina, una implantació que acabarà menant cap als actuals i consolidats estudis de gènere dins de l'àmbit acadèmic. El text de Ragué parteix d'una llarga trajectòria i imbricació en l'estudi i evolució d'un feminisme palès ja en els seus primers treballs de principis dels 1970.

A la tarda va tenir lloc una taula rodona amb actrius, directores i dramaturgues: Lurdes Barba, Marta Buchaca, Cristina Clemente, Imma Colomer, Gemma Julià, Carme Portacelli i Glòria Rognoni, a partir de la seva pròpia experiència vital i professional. Moderada per Àngels Nogués, es va debatre —a voltes acaloradament— a l'entorn del paper de la dona en el món del teatre i la dialèctica dins d'un context social no

sempre procliu a visions altres que les masculines. El fet d'aplegar pràctiques, professions i generacions diferents propicià una certa riquesa i alhora disparitat de punts de vista, que posà de relleu diversos graus de percepció. Per acabar, Mercè Espelleta, presidenta d'una plataforma llargament consolidada com el Projecte Vaca, va cloure la jornada amb l'exposició de les característiques i els projectes actuals d'aquest espai de creació dramaturgic femenina que porta més de catorze anys d'existència.

Per bé que la reducció a una sola Jornada va impedir desenvolupar més àmpliament els temes plantejats, podem afirmar que s'assoliren en bona part els objectius plantejats, tant el d'historiar el paper de la dona en el teatre català, com el de reflexionar i debatre sobre l'aportació de la mirada femenina i el paper que hi juga; tot plegat des d'una perspectiva oberta, eclèctica i multidisciplinar, amb una voluntat d'establir un diàleg entre el món acadèmic i l'art dramàtic. És per això que agraïm a totes i a tots els participants l'esforç i la generositat en el seu treball.

Posteriorment a la celebració de la Jornada, l'hem completat l'edició dels textos llegits i la transcripció del debat amb un seguit d'aportacions complementàries. Obrim aquest apartat amb l'entrevista a Glòria Rognoni a càrrec de la professora de la UAB Anna Corral i Fullà, en la qual aquella figura cabdal d'Els Joglars ofereix la seva perspectiva i experiència alhora que una visió sobre la participació de la dona en l'escena dels col·lectius. Tot seguit, oferim una reflexió teòrica i conceptual sobre els *feminismes* i la seva projecció en les arts escèniques a càrrec de Jordi Vilaró. Cloem l'apartat i el volum amb quatre aportacions breus, però igualment interessants, que tracten sobre: el teatre de les dones a Mallorca des d'una perspectiva històrica (Antoni Nadal), la participació de la dona en la festa popular arran de La Patum de Berga (Iolanda Garcia Madariaga), una reflexió sobre els gènere i l'orientació sexual a l'entorn de l'escena que aprofundeix en la qüestió dels estereotips (Anna Brasó) i la incidència de la gastrodramaturgia i el paper de les dones en aquesta innovadora forma escènica (Eva Saumell). A totes elles i totes elles, finalment, volem expressar també el nostre agraïment més cordial.

Agraïments

A més de les institucions que han fet possible l'organització d'aquesta jornada —la Universitat Autònoma de Barcelona i l'Institut del Teatre— agraïm la col·laboració dels participants, els quals per mitjà de ponències, comunicacions i/o articles posteriors han aportat un valuós material per a la reflexió i el debat a l'entorn de la temàtica proposada.

D'altra banda, volem agrair en particular la confiança i el suport que en tot moment hem rebut per part de Núria Santamaria i Francesc Foguet des del Grup de Recerca en Arts Escèniques de la Universitat Autònoma de Barcelona.

També manifestem el nostre reconeixement per la diligència, la cordialitat i l'amabilitat de Mercè Saumell i d'Àngels Nogué, les quals des de l'Institut del Teatre ens van informar i ajudar en els aspectes organitzatius i formals de la Jornada.

I *last but not least*, volem fer un esment especial a Mercè Estrada per la seva acurada crònica de les Jornades que vam facilitar a premsa i a la Seila Ballerini pel seu impagable ajut a l'hora de transcriure la taula rodona.

PONÈNCIA INAUGURAL

DONA I TEATRE,
LA VEU TRENCADE DE LA FALSA NORMALITAT

MARÍA JOSÉ RAGUÉ ARIAS
Universitat de Barcelona

L'any 1970, en tornar dels EUA on havia viscut dos anys i havia tingut contacte amb els moviments feministes d'allà, vaig començar a crear i/o a participar en el feminisme a Catalunya. L'any 1979, Ricard Salvat, aleshores director del Festival Internacional de Teatre de Sitges, em va convidar a formar part, com a membre del Partit Feminista de Catalunya, en una taula on hi havia representants del PSC i del PC per explicar els nostres objectius. Jo vaig proposar que es creés un premi de teatre per a dones però vist que això, segons deien, era *discriminació*, es va crear el premi Lisístrata a la millor aportació feminista. Va durar poc, però vull dir que el primer text que el va guanyar va ser *El crit dins una capsa de cotó* de Rosa Victòria Gras, una autora que vull reivindicar perquè potser és l'única dona de l'època franquista que va escriure i continua escrivint obres de teatre importants que només tenen l'inconvenient de no haver-se contrastat mai amb l'escenari. No oblidó l'obra de Maria Aurèlia Capmany, que gràcies a la seva participació a l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual, dirigida per Ricard Salvat, va poder posar en escena, a diferència de Gras, bona part de la seva producció dramàtica.

La meua primera recerca sobre el teatre que escriuen les dones, es va produir a començaments dels 1980, quan el Club Dona em va demanar una xerrada sobre Dona i Teatre. Anys més tard, el 1990, la Universitat Menéndez y Pelayo organitzava un curs sobre teatre i feminisme, mentre jo feia un curs de doctorat a la UB sobre Dona i Teatre del qual va sortir un llibre amb els treballs dels alumnes...¹ I recordo molt vivament la

1. Maria Josep Ragué-Arias, ed., *Dona i teatre: ara i aquí* (Barcelona: Generalitat de Catalunya, Institut Català de la Dona, 1994).

meva impressió en escoltar per ràdio que l'accessit al Premi de Teatre de la Generalitat del 1991 havia estat per a *Berna*, de Lluïsa Cunillé.

Qui devia ser aquesta Lluïsa Cunillé? Però... havien premiat una dona! Tot començava a canviar... Però molt lentament.

*

La dona ha participat poc del fenomen teatral: transgredeix el seu paper per exercir una activitat tradicionalment reservada als homes, per ocupar, a la nòmina teatral, no solament el paper d'actriu —bé de consum creat, escrit i dirigit per homes—, sinó també per crear, escriure i dirigir.

La transgressió, però, no va més enllà perquè gairebé sempre el model que utilitza la dona és un model existent: les dones estan hipotecades sovint per les mateixes categories històriques que volen transcendir. D'altra banda, la majoria de les dones que han arribat a la professió sovint intenten eliminar l'especificitat femenina en el seu treball per no tenir problemes amb els gestors de la professió. És la fase d'imitació en què la dona, conscientment o inconscientment, adopta una perspectiva des de la qual crea unes situacions en què se segueixen els models tradicionals.

Històricament, les dones no escrivien teatre perquè el teatre és una activitat pública i, fins fa encara no un segle, la dona no dominava els espais públics. La seva literatura, com els seus pensaments, eren íntims: diaris, correspondència...

He de dir, no obstant això, que la Asociación de Directores de Escena, l'ADE, va publicar dos volums ben gruixuts de dones autores des del segle XVI fins avui, però, tot i ser una investigació científica i acurada, el que trobem en aquests volums és una mica de ciència-ficció, o aquesta almenys és la meva impressió.² Segur que hi havia dones que van escriure teatre; se n'extreia, però, que mai no s'havia representat o s'havia fet en condicions de tanta intimitat que no es podia considerar un element positiu.

2. Inmaculada Alvear, Fernando Doménech, José María Echazarreta, Felicidad González i César de Vicente, *Autoras en la historia del teatro español (1500-2000)*, Carlos Rodríguez, coord., investigació dirigida per Juan Antonio Hormigón, I-II (Madrid: Publicaciones de la ADE, 1996).

El primer feminisme del segle passat no va conrear l'expressió artística de la dona i no va ser fins anys després d'acabat el franquisme que Patricia O'Connor va treure a la llum algunes autores espanyoles del segle xx (Ana Diosdado, Luisa María Linares, Carmen Troitiño, Julia Maura, Dora Sedano, María Isabel Suárez de Leza i Mercedes Ballesteros).³ No era el feminisme en cap cas el que havia permès d'escriure teatre a aquestes set autores, sinó altres característiques de la seva situació vital, com ara ser conegudes en altres gèneres literaris o provenir de famílies dedicades al teatre.

*

Per parlar del primer teatre específicament feminista hem de mirar l'eclosió del feminisme als anys 1970, sobretot als Estats Units. És quan dona i teatre es van unir com una manera de conquerir espais d'expressió per a les dones. Tant als EUA com a Europa va néixer un important moviment que venia de les dones que feien part de grups teatrals liderats pels homes i que van decidir parlar amb una veu pròpia, la seva.

Com ja he dit abans, les dones que al començament volien escriure i estrenar teatre imitaven els models masculins i intentaven que no es fes gaire evident la seva condició femenina, però la reivindicació als EUA va començar quan les dones que eren les parelles dels directors dels grups de teatre radical dels anys 1970 es van adonar que el seu paper en la creació d'espectacles es reduïa a ajudar les seves parelles. I així Judith Malina, Joan Holder, Roberta Sklar, etcètera, van deixar col·lectius com The Living Theatre, The Open Theater, The San Francisco Mime Troupe, etcètera, per crear nous grups que reivindicaven la feminitat com a marca distintiva.

A Europa el moviment es manifestà en diferents països com a Itàlia amb el Teatro della Maddalena o a Anglaterra, d'on ha sobresortit Caryl Churchill, gran autora d'obres com *Top Girls* una peça icona del teatre feminista entre altres de la mateixa dramaturga. A França, recordo que

3. Patricia O'Connor, *Dramaturgas españolas de hoy: una introducción* (Madrid: Fundamentos, 1988).

als anys 1976 i 1978, Michèle Foucher presentava al Théâtre National Populaire (TNP) d'Estrasburg *Parole de femmes* i *La table*. Eren obres que tractaven temes com la cuina o les feines de la neteja com a àmbits o elements associats a la dona.

Totes aquestes peces i escenificacions es dedicaven a mostrar, d'una manera a vegades fins i tot pamfletària, la identitat social, laboral i familiar de les dones en el seu regne; un espai que ja no era privat o domèstic, tal com l'havien reduït un conjunt de factors, teories i esquemes de pensament i d'acció masculins, recolzats en pràctiques inveterades, ideologies o vells esquemes religiosos... Quant al seu pamfletarisme, potser era inevitable i calia veure-les també, o qui sap si, sobretot, com un crit i una exigència inajornables.

Així, doncs, en l'evolució d'una tradició teatral que inclou la dona com a subjecte, la fase d'imitació deriva cap a un feminisme que es plasma com una crítica del xovinisme masculí i que reivindica la igualtat de drets i oportunitats. Aquesta posició crítica i vindicativa serà seguida per una fase d'estudi del gènere que substitueix l'estudi de la dona i que evoluciona cap a la definició de la seva identitat i diferència. Es tracta del feminisme essencialista. I encara, després, es passa a considerar no solament la personalitat, sinó també l'experiència del gènere: en lloc de parlar d'identitat estàtica, es parlarà d'identitat dinàmica, de localització, de procés d'identificació. Aquestes fases diferents, tot i succeir-se, se sobreposen sovint tant en la teoria com en la pràctica del teatre de les dones.

Podem afirmar, per concretar, que en la història de la participació de la dona al teatre, se'ns hi presenten quatre grans etapes: la d'imitació, la de reivindicació, la de la recerca de la identitat i, finalment, una darrera on ja trobem una veu pròpia que parla amb la normalitat de qui sap que ocupa un lloc en l'escena contemporània. Es podria relacionar amb l'evolució del feminisme, primer radical, després essencialista i en els darrers anys substituït pel que s'ha anomenat política de localització, una teoria feminista que no busca la identitat estàtica, sinó un procés d'identificació que vol abolir tot tipus de dualitats aristotèliques. El primer era un teatre militant d'autoconscienciació. Després, hi hauria un llarg procés que buscava les essències de la feminitat i finalment s'acon-

seguiria sovint un teatre que aboleix les dualitats i que vol aconseguir éssers iguals en els seus personatges femenins i/o masculins.

*

Troblem, però, uns altres esculls: el teatre que escriuen les dones, les representa?, els serveix? En la cultura de la dona, el teatre que fem les dones ens el trobem ja fet, diu la gran autora argentina Griselda Gambaro. Perquè el problema que es planteja és: quina és la nostra veu? El teatre que escrivim les dones, conté la nostra identitat? O no la pot contenir perquè aquesta identitat ja ens ha estat donada prèviament?

En aquest estadi, la dona busca la seva identitat manllevant de l'antropologia els descobriments sobre gènere i cultura. La crítica femenina redescobreix i mira de fer admetre en el cànon les autores femenines alhora que reinterpretava els personatges femenins creats per homes, però el repte seria reclamar la participació femenina en l'establiment del cànon, fet que, en incloure la perspectiva de la dona, enriquiria el coneixement de la nostra cultura.

Aquest repte s'acara tant al present com al passat. Perquè hi ha una tradició femenina creada per dones escriptores que abans han llegit les escriptores que van viure abans que elles. I no hi ha cap motiu per rebutjar-la pel fet que no s'adapti al cànon masculí. En aquesta especificitat s'ubica, per exemple, la literatura popular femenina, els diaris, l'autobiografia, la poesia intimista privada, tot el que, en definitiva, les dones han escrit sobre les seves experiències.

La dona pot tractar qualsevol tema que estigui en el seu context sociocultural, però ni la seva literatura ni el seu teatre poden ser representatius de la seva identitat com a dona, si abans no ha pogut investigar sobre aquesta identitat a partir de la seva experiència personal. Aquesta és una de les bases del feminisme essencialista, en tant que aborda el fet que l'home s'ha apropiat de la cultura, se n'ha fet creador i ha convertit la dona en creació, en objecte passiu.

*

Hi ha un conte d'Isak Dinesen, *The Blank Page (La pàgina en blanc)*, en el qual una narradora explica la història d'un convent de monges que teixeixen i conserven llençols tacats de sang de les nits de noces de les princeses. Però, en mig de tots, hi ha un llençol en blanc, sense cap taca.

És la pàgina-llençol-en blanc, símbol de la resistència, del silenci de la dona en aquesta cultura.

És tabula rasa per l'home i silenci de la dona que no fa el que se n'espera, que no escriu el que es vol i ha de fer.

És ella com a femení d'ell, mai com un pronom sustentat per un nom concret, viu i específic, sinó com una ombra secundària o prolongació del pronom masculí ell.

És la veu del silenci, l'espai ideològicament sagrat però silenciats, dedicat a la creativitat femenina.

És la sexualitat femenina encara per descobrir fora de l'àmbit de la sexualitat que domina. Significa el nombre infinit de possibilitats d'escriptura per la dona.

Segons afirmava als darrers anys 1970 l'escriptora feminista Adrienne Rich, «el silenci és central en la cultura de la dona i hi ha una negativa a escriure el que s'espera d'ella, és la condició per una nova escriptura».⁴ O també segons Hélène Cixous (1979), cal celebrar els poders creatius femenins sense perpetuar la socialització femenina.

Però, la pregunta, repeteixo, és important: existeix un llenguatge específicament femení? No crec pas que es pugui admetre directament, i jo diria que la pàgina encara és en blanc. El que sí pot ser veritat (com diu Julia Kristeva) és que tot el que és marginal i heterogeni pot subvertir les estructures lingüístiques tradicionals. Per tant, no s'hauria bastit pròpiament un llenguatge femení, sinó un llenguatge de la marginalitat, la subversió i la dissidència, el d'un subjecte en procés que en molts casos és el que és la dona en el nostre moment actual.

Potser podríem parlar d'una estètica feminista referida a una consciència estètica, a certes maneres de percepció sensorial o podríem dir

4. Adrienne Cecile Rich, *On Lies, Secrets and Silence: Selected Prose (1966–1978)* (London: Virago, 1986).

fins i tot que el teatre que escriuen les dones conté la seva identitat. Perquè, tot i que és evident que el cànon es basa en el gust masculí, a poc a poc, des del començament d'aquest procés de consciència de gènere com a marc de creació, la dona transgredeix el paper que li han atorgat, de manera que la seva identitat s'incorpora a la formació del gust.

En les diferents etapes i processos del feminisme contemporani hi ha hagut un intent per part de la dona d'incorporar-se al món exterior que, com a conseqüència, ha significat l'adopció de les actituds i l'estil del grup dominant. En un altre estadi, però, la dona ha cercat la immediatesa escènica per construir un teatre feminista d'urgència, però, ja en la darrera època, el procés ha evolucionat cap a la recerca d'una estètica pròpia de la dona i d'un feminisme més madur que, en rebutjar la dicotomia masculí-femení, amenaça la mateixa noció d'identitat.

Així, doncs, aquest procés pot passar per una estètica feminista materialista que busca papers sense gènere, o per una estètica essencialista que busca la morfologia femenina i el canvi de gestualitat. En suma: un procés que ens porta a la deconstrucció dels gèneres i que converteix la dona en subjecte, i no només en objecte de la producció cultural. El femení assoleix, així, el seu lloc en la diferenciació dels sexes.

*

Per això, el vell paradigma de la subjectivitat/objectivitat ja no és apropiat. Subjectivitat no vol pas dir parlar d'una mateixa, sinó ser productora de sentit, ser capaç d'interpretar la realitat com a subjecte. Cal construir, doncs, una subjectivitat femenina i prendre posicions: com es pot escriure sobre quelcom que no som i apropiari-nos d'un discurs que no és nostre?

Les dualitats poden ser acceptades com a oposicions per una mentalitat crítica. O és que no pot ser un objectiu d'ambdós sexes el que anomenem feminitat? No podem arribar a ser éssers humans iguals en gèneres diferents, no necessàriament caracteritzats diferencialment pel que anomenem feminitat o masculinitat?

L'objectiu últim seria fer teatre a partir de nosaltres mateixos independentment del gènere, el qual sols seria un factor més dels que con-

figuren la nostra personalitat com a autores, directores, coreògrafes, escenògrafes... Però crec que aquí, a casa nostra, encara no hem arribat a aconseguir-ho.

*

L'any 2000 vaig publicar un llibre sobre els autors que havien estrenat o publicat alguna de les seves obres, o bé obtingut un premi a partir del final de la dècada del 1980 del segle passat, és a dir, que havien nascut en democràcia; en podríem dir la generació dels anys 1990.⁵

Al final de l'estudi hi ha un petit currículum de cada un dels autors i un breu resum de les seves obres estrenades, publicades o premiades. Ara, en preparar aquesta xerrada, he comptat els autors homes i les autores dones: setanta-vuit autors i només vint-i-una autores. I he de dir que, d'aquestes vint-i-una autores, avui n'hi ha moltes —la majoria— que no estrenen ni publiquen teatre.

*

Cal dir, però, que han sorgit unes quantes autores en els darrers anys que canvien quasi radicalment el panorama teatral a casa nostra. Quina és la situació avui?

Jo crec que les autores miren de no posar massa de manifest la seva condició femenina. Ja no es parla de feminisme, es parla poc de dona i teatre, es vol fer veure que la discriminació ja no existeix. És una manera d'actuar per a fer possible la incorporació de la dona, com a autora i directora, en un món —el del teatre— essencialment masculí. Avui tampoc no es busca cap especificitat femenina en l'escriptura dramàtica. Però gairebé sempre, però, l'especificitat hi és i l'actitud de les dramaturgues en relació amb l'especificitat femenina pot mostrar-se a través del tema i dels personatges, però també a partir de l'estètica i el llenguatge de la seva obra, cosa més difícil de definir.

5. Maria Josep Ragué-Arias, *¿Nuevas dramaturgias? Los autores de fin de siglo en Cataluña, Valencia y Baleares* (Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 2000).

Crear personatges femenins atípics en relació amb els valors que dominen a la nostra societat és un dels aspectes més freqüents en el teatre de moltes autores. Jo diria que gairebé cap autora busca l'especificitat femenina en l'escriptura dramàtica, però hi ha gairebé sempre, tant en la temàtica com en els personatges, un punt de vista que parteix de la identitat de la autora, un rebuig implícit de la jerarquia masculina, un punt de partida que surt de les seves pròpies vivències.

Es pot determinar el gènere de l'autora a través de les seves obres? Aquesta seria una recerca de difícil resolució.

Tot i que no és l'objecte d'aquestes paraules fer una recopilació d'obres de dones el que sí que vull fer notar és que, a partir de la darrera dècada del segle xx, el procés d'aparició d'autores s'ha accelerat progressivament. És la veu trencada de la falsa normalitat.

No diré pas que avui les dones no pateixin discriminacions com a professionals del teatre, però és evident que avui no considerem el fet femení com a condicionant fonamental de la seva obra. Ara bé, és evident que avui encara continuen estrenant més homes que dones.

*

Potser la situació de la dona com a autora o directora de teatre no sigui pitjor que la que es pot produir en altres àmbits professionals o personals. La marginació de tants anys encara es manté en molts altres aspectes més esfereïdors que en el teatre, com la violència de gènere o com la que es produeix en molts altres àmbits laborals o en la política. Perquè el que no s'ha normalitzat és la situació de la dona en general o només s'ha fet aparentment.

Ara bé, pel que fa al teatre, crec haver posat de manifest que el fenomen de la dona autora és viu i creixent, i potser porta un camí que va cap a la normalitat, si és que en teatre, en aquests moments, es pot parlar de normalitat. Acabaré, però, amb una pregunta que seria objecte d'una altra investigació: Qui dirigeix les obres de teatre escrites per dones?

COMUNICACIONES

RETRAT EN FEMENÍ DE L'ESCENA CATALANA: DRAMATURGUES I ACTRIUS FINS AL SEGLE XX

TERESA JULIO
Universitat de Vic

Davant d'un subtítol tan extens com «dramaturgues i actrius fins al segle xx», algú podria pensar que tractaré d'actrius i dramaturgues catalanes des que Catalunya és Catalunya, és a dir, del segle IX al XIX, ben bé onze segles d'història, i que un treball d'aquestes característiques implicaria, per la meua part, o bé una capacitat de síntesi extraordinària, fora del comú, o bé la necessitat de marcar alguns límits precisos per tal d'acotar el tema.

En aquest cas, ni faré una síntesi extraordinària ni seré jo qui posi els límits. Seran les limitacions pròpies del teatre català fet per dones que marcaran el camí de la xerrada, perquè, senzillament, per poc rigorosos que siguem, només podem parlar d'actrius i dramaturgues a casa nostra a partir del segle XIX.

Si el nombre de dones dedicades a la literatura catalana en general és minso, el de les dramaturgues encara ho és més. Ramon Pinyol, al seu article sobre les escriptores catalanes del IX al XIX,¹ només recull 64 dones en el panorama literari català i, d'aquestes, només 6 es van dedicar al teatre, i encara hauríem de reduir més aquest nombre, atès que, pel que sembla, dos dels noms que hi apareixen són... pseudònims utilitzats per homes!

NOTA: Aquest treball s'inscriu en el grup d'investigació consolidat Estudis de gènere: traducció, literatura, història i comunicació (GETLIHC) de la Universitat de Vic (AGAUR, SGR-833; 2009–2013). Vegeu també Teresa Julio, «Actrius», dins *Catalanes del IX al XIX* (Vic/Tarragona: Eumo/Universitat Rovira i Virgili, 2010), 51–80.

1. Ramon Pinyol, «Escriptores», dins *Catalanes del IX al XIX* (Vic/Tarragona: Eumo/Universitat Rovira i Virgili, 2010), 249–280.

Dues són les raons que assenyalava l'estudiós sobre la poca visibilitat de la dona a la literatura catalana: la «decadència» de les lletres catalanes en tombar el segle xv, unes lletres que no es recuperen fins al xix; i la situació social de la dona, que als escrits apareix emmascarada o amagada rere inicials o pseudònims masculins, o amb el cognom del marit al darrere, símptoma del consentiment explícit de l'espòs a la «velleïtat literària» de la seva muller; i, afegeixo jo, una tercera causa pel que fa a les dramaturgues: el desprestigi del gènere teatral, en el cas de les dramaturgues, perquè suposava una visibilitat social que topava frontalment amb l'àmbit familiar on sempre se l'ha reclosa, i, en el cas de les actrius, per la seva relació o associació amb els grups de rodamons voltaires que anaven de poble en poble amb ofici i poc benefici. No cal insistir gaire en la mala reputació dels farandulers, als quals les autoritats eclesiàstiques havien proposat amb certa insistència que fins i tot se'ls negués l'enterrament en sagrat. Aquests són al meu parer els tres factors que determinen que la nòmina d'escriptores en català i especialment la de les que es dediquen al teatre sigui tan curta.

Si hem de ser justos, cal assenyalar que els grans noms de les primeres dramaturgues catalanes pròpiament dites, com ara Dolors Monserdà i Vidal (1845–1919), Palmira Ventós i Cullell (1858–1916), Lluïsa Denis i Reverter (1862–1946), Carme Karr i Alfonsetti (1865–1943), Carme Montoriol i Puig (1893–1966) o la prolífica Llúcia Bartre, queden excloses del llistat atès que si bé són nascudes a mitjans o a les darreries del xix, els seus escrits o el gruix d'ells pertanyen al començament del xx.²

Dramaturgues

Si entrem al món de les dramaturgues catalanes, hem de començar per delimitar el concepte, perquè potser és justament una definició excessivament restringida o ajustada el que fa que el nombre de dramatur-

2. Potser caldria puntualitzar que Dolors Monserdà és autora de la comèdia en vers *Teresa o un jorn de prova*, estrenada el 1876. Anteriorment, havia escrit *Sembrad y recogeréis* (en castellà), estrenada al Romea el 1874, i més tard escriurà la comèdia en prosa *Amor mana*, publicada el 1913.

gues sigui tan limitat.³ Què entenem per «dramaturga catalana»? Sembla que la resposta hauria de ser ben senzilla: «dona nascuda en territori de parla catalana, que escriu teatre en català en qualsevol de les seves modalitats dialectals». I crec que és així com s'ha d'entendre.

Si partim d'aquesta definició, cap de les dramaturgues que esmenta Montserrat Palau al seu recent article, titulat «Les primeres dramaturgues catalanes (XVII–XVIII)»,⁴ no en seria, atès que l'autora parteix d'un concepte molt lax de «dramaturga catalana», i inclou dins d'aquesta categoria, per exemple, la castellonenca Maria Igual (1655–1735), autora d'una lloa i dues comèdies, i la illenca Gertrudis Conrado (?–1832), autora d'una comèdia en tres actes i en vers. El problema d'aquestes dramaturgues no és la seva procedència —el País Valencià o les Illes, respectivament—, sinó la llengua que fan servir als seus escrits: el castellà.

Això significa que la nòmina de dramaturgues catalanes es limitaria, segons l'estat actual de la investigació sobre les nostres primeres dramaturgues, a Maria Manuela de Herreros, Germena Alba, Maria Empar Arnillas, Isabel Pujol d'Aulès, Margarita Esterlich, Rosa Mirallets i Purificació Llobet.

Excloc d'entrada Roser Pich d'Aldawala, pseudònim de Bartomeu Carcassona i Garreta; i incloc amb totes les meves reserves dins de la nòmina a Margarita Esterlich i Perelló, nascuda l'1 de setembre de 1869 a Artà (Mallorca), filla de Gabriel Esterlich i Francesca Perelló, i professora del col·legi de la Nostra Senyora de l'Esperança des de 1904. És autora de tres diàlegs dramàtics en castellà: *Conversa Josefina*, *Flor de junio* i *Una rondalla*; dues comèdies en català: *Follateries* i *Riases i ploraies*, i una en italià: *Il pagliaccio dottore*. Sobre les obres en català, val a dir que la primera, *Follateries*, és una comèdia en un acte publicada a Palma el 1919 i, pel que fa a la segona, he trobat una peça titulada *Rialles y ploralles*, però a nom de Francesc d'Assís Ubach i Vinyeta (1843–1913), estrenada al teatre

3. Per elaborar aquest treball, s'ha fet un buidatge exhaustiu del diccionari d'Enric Bou, *Nou Diccionari 62 de la literatura catalana* (Barcelona: Edicions 62, 2000), i del d'Àlex Broch, *Diccionari de la literatura catalana* (Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 2008).

4. Montserrat Palau, «Les primeres dramaturgues catalanes (XVII–XVIII)», *Hamlet. Revista d'arts escèniques* 24 (2012): 56–58.

Novetats el 16 de juliol de 1873. Tot em fa sospitar que potser el que Margarita Esterlich va fer era alguna adaptació mallorquina del text d'Ubach i Vinyeta, però a falta de dades, de moment només es tracta d'una especulació. En cas que això es confirmés, i tenint en compte que *Follateries* és ja de començament de segle xx, potser també quedaria exclosa de la nòmina de dramaturgues catalanes fins al segle xix.

A més, tinc els meus dubtes sobre incloure-hi la controvertida Rosa Mirallets i Piu,⁵ la identitat de la qual és incerta, ja que Carme Morell assenyala que es tracta d'un pseudònim, sense identificar qui s'amagava al darrere,⁶ i Guillem Jordi Graells defensa la tesi que es tractava d'un home.⁷

També em fa dubtar la valenciana Purificació Llobet, nascuda el 8 de juny de 1852, coneguda en els cercles literaris com a Camila Calderón, pseudònim amb el qual signava les seves obres. El meu recel prové del fet que tota la seva producció (poesia, teatre, article periodístic i assaig) és en castellà, excepte una comèdia escrita en valencià, *Les festes de mon poble*, que es considera desapareguda.

Aleshores, si ens limitem a les dades que actualment disposem, hauríem de començar la repassada de la història de les dramaturgues catalanes per la mallorquina Maria Manuela de Herreros i Sorà de Bonet, nascuda a Palma el 1845 i morta a la mateixa ciutat el 1911, casada amb Enric Bonet. La professió del seu pare, catedràtic d'institut, potser justifica la sòlida formació d'aquesta dona, que estudià literatura, pintura i dibuix, i era coneixedora del francès, l'italià, l'anglès i l'alemany. En morir el pare,

5. Rosa Mirallets i Piu, sense dades biogràfiques. Al pròleg de l'única obra que es va editar, *La gata moixa* (1865), comèdia escrita en un acte i en vers i inspirada en *La mosquita muerta*, d'Enrique Pérez Escrich, es diu que la seva primera peça dramàtica, *Igualdad en categorías*, va ser estrenada al teatre Jardí de Varietat el 1865, i que preparava quatre obres més: *Pepa la de cal barber* —comèdia en un acte i en vers—, *Roda'l món y torna'l born*, *Més val un boix conegut... y Bufa y fe ampollas*. De les dues primeres se'n troba manuscrit a la Biblioteca Nacional (BN Ms. 14.419 y Ms. 14.333), segons ens informa J. A. Hormigón et al. a *Autoras en la Historia del Teatro Español: 1500-1994* (Madrid: Publicaciones de Directores de Escena de España, 1996-2000), 875.

6. Carme Morell i Montadi, *El teatre de Serafi Pitarrà: entre el mite i la realitat (1860-1875)* (Barcelona: Publicacions Abadía Montserrat, 1995), 218.

7. Citat per Hormigón, *ibid.*

l'any 1903, es va convertir en administradora dels béns de l'arxiduc Lluís Salvador a l'illa. Col·laborà en diaris i revistes, on publicà diversos poemes i textos en prosa. A més, és autora d'una comèdia titulada *Un dia de matances*, representada el 1866 i publicada el 1978, juntament amb tota la seva producció literària.

El pòrtic de la comèdia diu: «*Un dia de matansas*, jugueta en un acte y en vers escrita en mallorquí y castellà par representarse en el Teatro Social Infantil. Palma, 25 desembre de 1866». És una peça de poc valor literari, per bé que amb molt valor testimonial: (1) per ser una de les primeres peces del teatre català fet per una dona, (2) pel retrat sociolingüístic que presenta, i (3) per ser una mostra del mallorquí que es parlava a les illes a mitjans del XIX.

Per què va ser representada per nens el dia de Nadal? Ho ignoro, de fet ni el tema dels amors juvenils de l'Elisa ni el de la matança del porc em semblen gaire adients per a un públic infantil en època nadalenca. Aquesta peça comença com una comedieta romàntica, centrada en l'educació de la jove Elisa i la separació del seu estimat, per acabar convertint-se en un quadre de costums sobre la matança del porc. Els personatges insulars parlen mallorquí en tant que els peninsulars, fins i tot el capità d'infanteria barceloní, don Ricardo, parlen castellà.

La segona dramaturga a qui hauríem d'atendre és Germena Alba (i no, Alba Sermena o Sermena Alba), de la qual només es coneix una obra titulada *Mirallets*, datada a l'entorn de 1871, comèdia en 3 actes, el manuscrit autògraf de la qual es troba a l'Institut del Teatre de Barcelona (Ms. CCCLXXXIV). «*Mirallets*» fa referència al món de les aparences, que enlluernen, però darrere de les quals no hi ha res. La peça presenta la incompatibilitat del matrimoni format per l'Eusebi i la Cèlia: ell, metge d'origen humil, i ella, filla de família benestant arruïnada, que aparenta ser i tenir el que no és ni té. L'Eusebi vol alliberar-se de la mentida, la falsa opulència, la hipocresia i la manca de valors que representa la família de la Cèlia i acaba tornant a casa seva amb el seu pare i la dona que sempre ha estimat, la Corina.

Maria Empar Arnillas Carpintero, més coneguda com Maria Amparo Arnillas de Font, nom amb el qual publicava les seves obres, va estar

casada amb en Ramon Font. Va néixer a Barcelona el 1846 i va morir el 2 de febrer de 1921. És autora de cinc peces en castellà: *El ejemplo* (1886), *Santo Dominguito de Val* (1886), *El Cristo de Mont Calvari* (1887), *Pascual y los saboyanos* (1897) i *El mártir de Zaragoza* (1941), adreçades totes elles a un públic infantil i, com es pot veure pels títols, són comèdies amb un caràcter eminentment religiós i educatiu. Va compondre també una peça en català: *Lo patge de la comtessa. Drama en tres actes i en vers*,⁸ dedicada a Frederic Soler, i estrenada al Teatre Català (Romea) per Lleó Fontova, Carme Parreño i Concepció Pallardó, el 26 d'abril de 1888. Ambientada al regnat de Carles V, presenta la història d'amor entre una comtessa, doña Blanca, i un jove que no pertany al seu estrat social, don Fèlix. Aquesta relació impossible acaba amb un final feliç, gràcies a la intervenció d'Enrich, jove patge de la comtessa, que desemmascara don Rafael, el promès oficial de doña Blanca. Amb la intervenció del patge, don Fèlix mata don Rafael i es fa justícia.

Isabel Pujol d'Aulès (i no, Pujol i Aulès) es va casar amb el dramaturg Eduard Aulès. És autora de la comèdia en un acte, inèdita, *Per amor al art (sic)*, datada al 1885. El manuscrit es troba a la Biblioteca de l'Institut del Teatre (Ms. CLXII-2). S'hi escenifiquen les tribulacions per les quals passa un pintor per tal de retratar la dona que li servirà de model per al seu quadre. L'Enric Martínez, l'artista, està decidit a pintar un quadre de Judith i Holofernes, però no troba una dona que li serveixi de model, fins que un dia veu la marquesa. Per poder acostar-s'hi, suplanta la personalitat d'un criat i, a partir d'aquí, es genera una sèrie d'embolics que converteixen la peça en una entretinguda joguina còmica.

Segons això, la dramaturgia catalana fins al segle XIX i en sentit estricte queda reduïda a quatre autores i quatre peces en català. És possible? I aquí s'obre un altre interrogant: n'hi ha prou amb una sola peça per ser dramaturg o dramaturga? Deixo la qüestió oberta.

8. Editada per Llibreria López, editor, a Barcelona el 1888.

Actrius

Si entrem en la part pràctica de la dramaturgia i tractem el món de les actrius, el panorama no és pas tan descoratjador gràcies a la revifalla d'obres catalanes a la segona meitat del segle XIX i a l'aparició de diversos espais escènics que amplien l'oferta teatral fins llavors dominada pel monopolisme del Teatre de la Santa Creu.

Potser abans d'abordar aquests dos factors, convindria, com hem fet en el cas de les dramaturgues, començar per definir què s'entén per «actriu catalana», ja que això ens permetrà explicar per què parlar d'actrius catalanes implica parlar d'actrius del XIX i no pas de segles anteriors.

Així que comencem definint què entenem per actriu catalana: «dona nascuda en territori de parla catalana, que representa obres de teatre en català en qualsevol de les seves modalitats dialectals». No n'hi ha prou haver nascut en terres catalanes per ser considerada actriu catalana.⁹ Així, per exemple, les valencianes Mariana Alcázar (1734–1797) o la seva eterna rival María Ladvenant (1741–1767), si bé van néixer a la ciutat del Túria, on van fer les seves primeres interpretacions en companyies valencianes, feien teatre en castellà, ben aviat van marxar a Madrid, on es van convertir en dues de les actrius més preuades del teatre de la cort madrilenya, i allí van passar la resta de les seves vides. Un cas semblant seria el de Sabina Pasqual, nascuda casualment a Barcelona, perquè el seu pare hi estava actuant en el moment en què la seva dona va donar a llum. Marxà a Madrid i es convertí en primera dama de la companyia de José Garcés el 1708.

També trobem altres actrius d'origen català que no van ser tan rellevants, per bé que van tastar els escenaris madrilenys. Potser caldria recordar les catalanes Teresa Liñán i Juana Galán; les valencianes Ginesa Cucarella, Bernarda Gertrudis Bata, Francisca Benavente, Antònia Bal-

9. Al meu parer, Maite Pascual Bonis parteix d'un concepte massa generós d'actriu catalana al seu article «Actores y actrices en Barcelona durante el siglo XVII», *Diablotexto* 4-5 (1997-1998): 205-220.

dira —totes elles del segle XVII— o l'alacantina Ana Martínez, del segle XVIII, i si anem a la ciutat de Palma, trobem les mallorquines Jerònima del Río i Mariana de León, totes dues del segle XVIII. El problema que presenten aquestes actrius d'origen català és que representaven teatre en castellà, perquè formaven part de les companyies itinerants que voltaven per l'Estat espanyol. I una bona mostra d'això és el sobrenom amb què eren conegudes: *La catalana*, Teresa Liñán, o *La Mallorquina*, Mariana de León. Per això, no és estrany que acabessin a Madrid, lloc on volia anar qualsevol actor i actriu que desitgés tenir prestigi. Bé, també hi ha una altra raó del perquè acabaven passant per la capital, i és que les companyies de la «villa y corte» podien reclamar a algun comediant de províncies per acabar de completar el quadre d'actors, i aquests tenien l'obligació de presentar-s'hi, ja que, en cas contrari, existia el concepte de «desobediència», que comportava presó.

Viure uns quants anys a les terres catalanes tampoc no em sembla un criteri prou sòlid per convertir una actriu forània en catalana. Per tant, considero molt discutible la inclusió de Maria de Navas (1666–1721), que apareix a l'article de Palau, atès que la seva relació amb el món català es redueix al temps que va viure a Barcelona, on va arribar als 12 anys procedent de Milà —d'aquí ve que se la conegués amb el sobrenom de *La Milanesa*—, i més tard es va retirar a viure a València, després d'una atrefegada existència que la va portar a casar-se tres o quatre vegades (segons les versions), escapar darrere dels seguidors de l'arxiduc Carles d'Àustria, ser desterrada, ingressar en un convent, tornar al món de la faràndula i protagonitzar uns quants episodis reals o llegendaris que van donar lloc a una falsa autobiografia i diferents escrits de caire satíric.¹⁰

Per tant, haver nascut en terra catalana i fer representacions en català han de ser els dos eixos que defineixin el concepte d'actriu catalana. I aquesta conjunció es dona a partir dels anys 1860 del segle XIX.

10. Sobre la vida de Maria de Navas i els escrits a l'entorn de la seva figura pot consultar-se l'article, especialment la primera nota al peu, de Lola González, «María de Navas: bosquejo biográfico de una controvertida actriz de la escena española», *Scriptura* 17 (2012): 177–209.

Durant el període de 1830–1860 es produeixen tres fets que capgiren l'ambient cultural de la capital catalana: el primer, el desenvolupament econòmic i l'arribada de la burgesia al poder; el segon, l'aparició de nous i petits teatres, la qual cosa implica l'ampliació de l'oferta teatral, i, el tercer, fonamental per a la història de Catalunya i del seu teatre, l'aparició de l'esperit nacionalista de la Renaixença. Tot això anirà lligant-se a poc a poc i tindrà conseqüències importants als anys seixanta, i més concretament l'any 1864, quan Gervasi Roca aposta per representar als estius les conegudes «gatades» —peces còmiques de caràcter paròdic— que Frederic Soler, emparat en el pseudònim de Serafí Pitarra, dugué a l'escenari dels Campos Eliseos. El Tivoli, que feia la competència als Campos Eliseos, programa a més de *Lesquella de la torratxa*, *La vaquera de la piga rossa* i *La botifarra de la Llibertat*. Els teatres comercials en prenen bona nota, i el Teatro Olimpo i l'Odeon es comprometen a fer teatre en català durant la temporada d'hivern. I és en aquest últim teatre on es crea el 18 setembre de 1864 *La Gata*, companyia teatral que va oferir una programació estable en català, amb dues representacions setmanals entre 1864 i 1866. Els impulsors foren l'empresari Joaquim Dimas i el primer actor Lleó Fontova. Gairebé un any després, el 13 de desembre de 1865, s'inaugura la Secció Catalana del teatre Romea, que aposta per fer de manera regular teatre en llengua catalana i on figura com a primera dama Anna Alfonso de Puig. La temporada 1868–1869 es crea la Secció de Teatre Català —fusió de *La Gata*, la Secció de Teatre Català de l'Odeon i la Secció Catalana del Romea—. Val a dir que aquesta nova Secció té bàsicament la seu al Romea, però també alterna altres espais escènics, especialment el Liceu durant la dècada dels 1870, gràcies als acords entre Joaquín García Parreño i Lleó Fontova.

Es creen així companyies estables d'actors i actrius que són capaços de representar teatre seriós (i també gatades, és clar) en català, i aquestes companyies de professionals representaran en castellà i en català. No és estrany el cas, per exemple, de Rosalia Soler, que en 1873 forma part de la Secció Catalana de declamació del Teatre Novetats i a l'estiu d'aquest mateix any la trobem al Circo Barcelonés on la Secció Castellana del Romea feia una sèrie de funcions.

Entre les primeres actrius que formaven part del nucli que es crea a l'entorn de Fontova cal destacar la figura de Francisca Soler de Ros (Barcelona, 1833–1884) —popularment coneguda com la Paca Soler—, actriu vocacional, de família acomodada, que debuta als 17 anys en una companyia d'aficionats de vers espanyol. Professionalment, entra al món de l'escena com a primera actriu a l'Odeon el 1863 i després al Romea, on representa les obres de Pitarra, que la considera la seva actriu predilecta. La seva versatilitat impedí que se l'encasellés en un únic tipus còmic i el seu nom a les cartelleres era tot un reclam publicitari. El 1881 es fa pública la malaltia que l'allunya dels escenaris i mor el 1884.

Juntament amb ella, primer a l'Odeon i més tard al Romea, actuaren Gaietana Vidal, que destacà en els seus papers de característica; Balbina Pi i Olivellas (Barcelona, 1858–1896) que s'inicià al món del teatre com a dama jove, després com a primera dama i finalment característica, i reixí en *La pubilla del Vallès*, de J. M. Arnau, *La malvasia de Sitges*, de Soler i Vidal o *Les heures del Mas*, de Frederic Soler; Rosalia Engràcia i Oriol (Barcelona, 1845 – Terrasa, 1922), més coneguda com Rosalia Soler arran del seu casament amb l'actor Iscle Soler, que comparteix cartell amb les actrius anteriors al Romea a partir de 1867–1868 i hi representa en qualitat d'actriu jove *La rosa blanca* i *Lo gran què*, de Frederic Soler. Anna Solà, que a la temporada 1869–70 s'incorpora a la companyia de Fontova en qualitat de dama jove, i inaugura la temporada amb *La bala de vidre*, de Frederic Soler; i, entre les últimes incorporacions a la companyia del Romea, ja a la dècada dels 1880, cal destacar Carme Parreño, casada en primeres núpcies amb l'actor Josep Molas i en segones amb el dramaturg Anton Ferrer i Codina, que entra a la companyia d'Iscler Soler en substitució de Mercè Abella i hi roman fins a 1890, any en què les desavinences entre Lleó Fontova i l'empresa del Romea es fan paleses, i molts actors i actrius que formaven part de la seva companyia es traslladen al Novetats sota les ordres dels Tutau-Mena.

Totes les actrius que fins ara he esmentat presenten més o menys la mateixa trajectòria: inicis als Campos Eliseos, l'Odeon, el Romea... però també hi ha altres espais escènics on es feia teatre en català, i les actrius que el representen comencen treballant al Teatre Principal o al Liceu. És

el cas de Catalina Mirambell, actriu molt carismàtica i estimada pel seu públic, que el 1846 apareix a les llistes del Teatre de la Santa Creu (després, Teatre Principal), més endavant al Liceu, i el 1856 estrena al Circo Barcelonès *La verge de les Mercès*, de Manuel Angelon, considerada una de les primeres obres de teatre serioses en català. El 1868 torna al Liceu i forma part per primera vegada d'una companyia formada íntegrament per actors catalans, si bé amb un repertori majoritàriament en castellà. S'incorpora al Romea al 1870, on representa gran part de les obres de Frederic Soler. Mor d'un atac d'apoplèxia al gener de 1888. Igual que Mirambell, Antònia Juaní (Barcelona, 1846–1903) s'incorporà tard al Romea, el 1895, on representa *Les joies de la Roser*, de Frederic Soler, en una funció que es fa en memòria de l'autor. La seva trajectòria comença al Teatre Principal als 19 anys en companyia d'Anna Monner i Paca Soler on representa *Tal faràs, tal trobaràs*, d'Eduard Vidal i Valenciano. Després passa pels Campos Elíseos i el Liceu.

Aquest repàs no és exhaustiu, com en el cas de les dramaturgues, sinó selectiu a partir de com es va conformar el quadre d'actrius catalanes. M'agradaria destacar dos fets relacionats amb el món del teatre, que encara ens aportaran uns quants noms destacables: les famílies d'actors i la precarietat laboral. El primer té el seu origen en el caràcter transhumant de la professió, quan les companyies estaven formades per famílies senceres, les conegudes sagues d'actors, els fills i filles dels quals eren coneguts com a fill o filla de la comèdia, manera com s'identificava la persona que havia nascut o criat dins d'una companyia. A l'escena catalana comptem amb alguns casos d'actrius notables els pares o mares de les quals eren actors consagrats. Recordem, per exemple, els casos de Fermina Vilches, filla de Cornèlia Pellisari; Anna Monner, filla d'Agustí Monner; Rosa Cazorro, filla d'Andrés Cazorro; Caterina Fontova, filla de Lleó Fontova, o l'excel·lent Carlota de Mena, filla de Dolors Z. de Mena i mare de la també actriu Dolors Delhom. Si he deixat en darrer terme Carlota de Mena, és per una raó molt especial: a més de ser filla de la comèdia, és l'única actriu-empresària que trobem al segle XIX, per bé que compartint titularitat amb el seu marit.

La tortosina Carlota de Mena (1845–1902) puja per primera vegada a un escenari a l'edat de nou anys fent petits papers a la companyia de Julián Romea. Després, entra a l'Odeón on treballa amb la seva mare i Gaietana Vidal. L'any 1872 coneix Antoni Tutau i formen companyia pròpia, principal rival del Romea. A partir de la dècada dels 1880, la companyia Tutau-Mena ocupa el Novetats (a excepció dels anys 1883–1886), on representen obres espanyoles, estrangeres i catalanes, entre elles *La malvasia de Sitges*, de Soler i Vidal, i nombroses peces de Guimerà: *L'ànima morta*, *La boja*, *El fill del rei...* El 1890 acullen la companyia de Fontova quan deixa el Romea. El 1893 abandona el Novetats i s'installa al Teatre Granvia (antic Teatre Calvo-Vico) on inaugura la temporada amb *La Baldirona*, de Guimerà, i la temporada següent apareix al Romea sota la direcció de Teodor Bonaplata, on representa *La dida*, *El ferrer de tall*, *Les joies de la Roser*, totes de Frederic Soler. Els últims anys de la seva vida alterna la seva activitat professional entre el Novetats i el Romea. La mort la sorprèn a Manresa el 1902 a dalt de l'escenari, quan representava uns dels seus més grans èxits: *Locura de amor*, de Manuel Tamayo i Baus.

Per acabar, m'agradaria destacar que, juntament amb els èxits i els aplaudiments del públic, la professió d'actor o actriu amaga una cara fosca: la precarietat de la feina i la manca d'ajuts en cas de necessitat, que porta molts artistes de l'esplendor a la indigència. Aquest col·lectiu no comptava amb jubilacions, protecció davant de les malalties, etcètera. I només es nodria de les funcions contractades i fetes. És per això gairebé habitual que algunes de les funcions fossin a benefici d'un actor o actriu que s'emportava aquella nit la recaptació com a forma de reforç econòmic a la malmesa situació personal. Dos noms vull rescatar de l'oblit: el de Mercè Abella i Concepció Pallardó, dues actrius que van tastar la mel de l'èxit als escenaris catalans i van acabar sobrevivint gràcies a una pensió que l'Ajuntament de Barcelona els va adjudicar.

Mercè Abella (Barcelona, 1846–1924) debuta al teatre d'aficionats als deu anys, després treballa al Teatre de la Unió (més tard, Alcázar Español) i entra al Romea la temporada 1871–1872, on comparteix cartell amb Caterina Mirambell, Balbina Pi i Francesca Soler, forma part de la companyia catalana del Romea que fa funcions al Liceu la tem-

porada 1871–1873, després treballa a l'Olimpo, al Liceu de nou, al Novetats, i torna al Romea el 1886 on estrena *La filla del mar*, de Guimerà, per primera vegada com a primera actriu. Malalties i problemes personals l'allunyen de l'escena. El públic la va oblidar i la seva situació econòmica va anar empitjorant. Va traspasar el desembre de 1924, quan ja feia 20 anys que s'havia retirat dels escenaris.

Una situació semblant va viure Concepció Pallardó [de Comas] (1848–?), que començà en un petit teatre d'aficionats i s'incorporà al Romea com a primera actriu el 1880, on actuaven Caterina Mirambell, Carme Parreño i Caterina Fontova. Estrenà obres de Riera i Bertran, Guimerà, Soler i Hubert, Ferrer i Codina, etcètera. Treballa amb Lleó Fontova al Teatre Circ de Mallorca, després al Teatre Granvia, al Romea, al Novetats i les seves darreres actuacions les fa al teatre Bartrina de Reus (1905–1906). Més tard, es retira, i a l'agost de 1927 l'Ajuntament de Barcelona acorda concedir-li un ajut econòmic com el que havia gaudit Mercè Abella. L'última notícia que en tenim és la seva reaparició a Hostalric, a l'edat de 79 anys, representant la Baronessa d'*El ferrer de tall*, en un acte-homeatge que la ciutat li va tributar després de molts anys d'absència dels escenaris.

A tall de conclusió

Aquesta ràpida repassada per la història del teatre català fet per dones ens ha mostrat un panorama esfereïdorament erm pel que fa a la producció de les nostres dramaturgues, que no acaben d'enlairar-se fins al començament del segle xx, i ens ha mostrat també un veritable esclat d'actrius catalanes a mitjans del segle xix, quan la política teatral de la ciutat deixa de ser controlada des de Madrid, apareixen nous espais escènics i la Renaixença fa valer el seu esperit nacionalista.

DONES DE TEATRE CATALANES DEL XX:
DESAFIAMENTS DE GÈNERE ALS ESCENARIS
DE LA PRIMERA MEITAT DE SEGLE

FRANCESCA BARTRINA & EVA ESPASA
Universitat de Vic

Volem proposar un itinerari pels desafiaments de gènere que plantegen les contribucions de les dramaturgues i les actrius a l'escena catalana de la primera meitat del segle xx. Des de les dramaturgies de Dolors Monserdà i Carme Karr, que posaven en escena les tensions de la feminitat al tombant de segle, fins al teatre de Caterina Albert, Palmira Ventós i Carme Montoriol, que va ser titllat d'escandalós perquè els temes que abordava no semblaven apropiats per a una ploma femenina, les dramaturgues catalanes han anat bastint una genealogia dramàtica en femení.

Actrius com Emília Baró, Margarida Xirgu, Elena Jordi o Maria Vila van aprendre a actuar actuant, i veient actuar. Van assumir riscos interpretatius, també ideològics, i es van professionalitzar, malgrat totes les dificultats. Van obrir un camí que seguirien actrius en la represa del teatre català i van trencar els tòpics segons els quals les dones serien, o bé espectadores passives, o bé només objecte de desig a l'escenari. Van agafar les regnes de les seves carreres escollint la pròpia trajectòria, el repertori i, a partir de l'actuació, assumiren facetes artístiques poc explorades tradicionalment per les dones: la direcció artística i empresarial de les companyies, àmbits visibilitzats tradicionalment com a esferes masculines.

NOTA: Part de la recerca per a aquest treball s'inscriu en el grup d'investigació consolidat «Estudis de gènere: traducció, literatura, història i comunicació» (GETLIHC) de la Universitat de Vic (AGAUR, SGR-833; 2009-2013). Vegeu d'Eva Espasa, «Actrius», i de Francesca Bartrina, «Dramaturgues», dins Pilar Godayol, ed., *Catalanes del xx* (Vic: Eumo, 2006), 13-34 i 91-114 respectivament.

El teatre és un art públic, col·lectiu i nocturn. Això està totalment renyit amb el paper assignat tradicionalment a la feminitat, que ha estat l'espai privat i domèstic. Les actrius i les dramaturgues que presentarem tot seguit van ser capaces de tirar endavant la seva vocació i exposar el seu art als aplaudiments i a la crítica. Amb un criteri cronològic, hem entreteixit les seves trajectòries, tot centrant-nos en el període històric que va de les acaballes del segle XIX fins a la Guerra Civil Espanyola, per mostrar el sotrac que suposà per a les dones de teatre catalanes: el silenci definitiu, l'exili o la resistència en l'escena.

Abans de començar per la primera dramaturga del tombant de segle, volíem esmentar que nombroses escriptores catalanes s'han sentit temptades per l'escriptura dramàtica en algun moment de les seves trajectòries. Algunes van aconseguir estrenar obres amb èxit dins del circuit professional... D'altres no van poder veure cap obra seva damunt de l'escenari i van guardar tota la vida els textos teatrals tancats dins d'un calaix... Moltes dramaturgues van abandonar la seva carrera després d'haver estrenat una obra amb èxit. La creació i la consolidació d'una dramaturgia femenina és difícil. La investigadora nord-americana Patricia O'Connor atribueix aquesta dificultat als motius següents:

Els imperatius culturals de ser dòcil, casolana i discreta minven les possibilitats de les dones en l'art dramàtic, una forma artística que es caracteritza per una certa agressivitat i virtuositat en l'ús del llenguatge. Entre els factors que desencoratgen les dramaturgues de tot arreu hi trobem la invisibilitat dels models a seguir que les hagin precedit, la prohibició socialment imposada que les dones ocupin l'espai i el discurs públic i l'absència d'obres de teatre escrites per dones en el cànon literari.¹

Les dramaturgues de principis de segle van sentir a la pròpia pell com la pressió social que patien pel fet de ser dones que escrivien teatre va fer totalment insostenible que continuessin la seva carrera. Un exemple d'aquest cas és Dolors Monserdà de Macià (Barcelona 1845–1919),²

1. Patricia W O'Connor, «Women Playwrights in Contemporary Spain and the male-dominated Canon», *Signs* 15, n° 2 (1990): 376.

2. Sobre aquesta autora vegeu Dolors Monserdà de Macià, «Felip Palma», *Ofrena* (agost, 1917): 11; Isabel Segura, «Introducció», dins Dolors Monserdà de Macià, *Del món*

la representant més emblemàtica del feminisme catòlic i conservador que, a part de l'activisme social, va desenvolupar una carrera com a escriptora (dramaturga, narradora i poeta) i com a articulista. Als 29 anys estrena i publica la seva primera obra de teatre, la comèdia en vers i en tres actes *Sembrad y cogereis* (1874), escrita en castellà. L'empresari teatral Joaquín García Parreño hi va confiar plenament i la va estrenar al Teatre Romea el 5 de gener de 1874. L'obra és en castellà perquè fou concebuda arran de l'admiració de l'autora per l'actriu espanyola Virginia Pérez, a qui va dedicada. Altres membres del repartiment van ser les actrius Rosalia Soler i Josefa Rizo i els actors Hermenegild Goula i Antonio Malli: la representació se saldà en un rotund èxit de crítica i de públic. Es tracta d'una comèdia moral que posa en escena moltes preocupacions socials de Monserdà: la importància del seny en l'economia domèstica; les crítiques al matrimoni com a única opció per a les noies; la denúncia de la hipocresia i la vanitat, o la importància de l'educació de les dones i del paper de les mares en l'educació dels fills.

Dos anys més tard, va escriure una altra comèdia en vers, ara en català i amb dos actes, titulada *Teresa*. Va ser estrenada també en el Teatre Romea, la nit del 24 de febrer de 1876, interpretada per Paca Soler i Fuentes, Hermenegild Goula, Lleó Fontova i Frederic Fuentes, entre altres. D'ambientació rural, l'acció es desenvolupa en el transcurs d'un sol dia en una masia. Teresa és una mare vídua i treballadora incansable que sent una devoció autèntica pel seu fill Narcís. Per tal que ell pugui casar-se amb la noia que estima, Teresa renuncia unir-se a Rafel, el seu estimat de tota la vida, per casar-se, en canvi, sense amor, amb el seu consogre Anton. Es pot considerar una obra en defensa de la institució de la maternitat, que l'autora considerava sagrada. Monserdà no va assistir a les estrenes d'aquestes dues obres, ni va acudir a veure'n cap representació. Com molt bé ha escrit la seva biògrafa Roser Matheu: «no posà mai els peus a l'escenari on els seus personatges vivien».³ Monserdà con-

(Barcelona: LaSal, 1983), 9–31; M. Carme Mas, *Dolors Montserdà. La voluntat d'escriure* (Tarragona: Arola Editors, 2006).

3. Roser Matheu, *Quatre dones catalanes* (Barcelona: Fundació Salvador Vives Casajuana, 1972), 33.

siderava que l'exposició pública que comporta l'autoria dramàtica està renyida amb el paper de la dona que és mare de família. De fet, va deixar escrit en els seus esbossos biogràfics la raó per la qual va deixar d'escriure per als escenaris: «Notant que al meu espòs no li plaïa, no hi he escrit més». Tanmateix, ja vídua, quan tenia seixanta-vuit anys, l'any 1913, va escriure una altra comèdia en tres actes, aquesta vegada en prosa, *Amor mana*. La va desar dins del calaix i es va publicar pòstumament, l'any 1930. En aquesta obra hi desenvolupa el tema de la incompatibilitat per a la dona de portar a terme una carrera artística reeixida i una vida familiar satisfactòria.

Companya de Montserdà en les iniciatives portades a terme pel moviment feminista català conservador, Carme Karr i Anfonsetti (Barcelona 1865–1943) va ser una dona polifacètica, de qui per raons de temps només podem destacar la seva tasca com a directora durant 10 anys de la revista *Feminal* (1907–1917). Carme Karr es mereix el títol de dramaturga per haver escrit, als 46 anys, una obra tan brillant com *Els ídols*, ultra altres dues a les quals no hem tingut accés: *Un raig de sol* i *Caritat* (1918). *Els ídols* és una comèdia dramàtica en un acte i en prosa, estrenada al Teatre Romea l'any 1911 i interpretada per les actrius Emília Baró i Montserrat Faura. Es tracta d'una obra rodona, ben travada, que demostra un gran domini del ritme escènic. L'acció s'esdevé al llarg d'un matí en el pis d'una família burgesa benestant. Donya Maria rep la visita de la seva filla Joana que li comunica, molt trasbalsada, que ha descobert que el seu marit té una amant. Karr domina a la perfecció la tensió del diàleg i la subtilitat amb la qual la mare convenç la filla que el seu deure com a esposa és el de suportar i dissimular les infidelitats del marit, com ella mateixa ha fet sempre. L'obra es pot considerar un magnífic retrat de la tensió que comportava, a principis de segle, el diferent paper assignat a la feminitat i a la masculinitat dins del matrimoni burgès. Vegem-ne un fragment:

JOANA: —Ai mamà! Com vol... Si ja he perdut per sempre la fe en el meu marit, en aqueix *ser* al qui ens diuen que devem fidelitat i obediència tota la vida. Oh! Quanta misèria, mare meva! ¡que baix ha caigut el meu ídol!

DONYA MARIA: —A! L'ídol! Vet aquí l'ídol! Tu també! És clar! Ens en parlen tant de la superioritat de l'home sobre nosaltres des de petites, que acabem per creure-hi com un article de fe. I quan nostre cor es desvetlla al sentir una paraula d'amor, no sabem fer altra cosa que agrair a n'aquell ser tant alt, l'haver-se dignat fixar-se en la nostra insignificança. D'això neixen després tants desenganys, tants dolors, (*sospirant*) i tants drames amagats! (*Pausa*) Te'n recordes, Joana, d'aquells llibres d'estudi que parlen d'un ídol d'or que tenia els peus d'argila? Vella com sóc no l'he oblidada mai la llegenda. N'he vist tants, jo, d'ídols brillants recolzar-se en la vida sobre peus de fang!⁴

Una altra narradora enamorada del gènere dramàtic va ser Caterina Albert i Paradís, Víctor Català (l'Escala 1869–1966).⁵ Deixant de banda alguna traducció teatral i textos dramàtics en castellà inèdits, considerem que va començar la seva carrera de dramaturga als 29 anys, quan va guanyar un premi als Jocs Florals d'Olot de l'any 1898 amb el monòleg en vers *La infanticida* (i un altre amb el poema «Lo llibre nou»). Va viure amb gran sofriment la reacció del jurat, que va considerar massa escandalosos la temàtica i el llenguatge del text, malgrat valorar-ne la teatralitat. Caterina Albert havia presentat el monòleg amb el seu nom real, i la recepció en la premsa olotina va anar acompanyada de sorpresa i exclamacions per tractar-se d'una ploma femenina (d'una noia soltera i d'una família benestant de l'Escala). Malgrat la seva indiscutible qualitat, el monòleg no es va representar ni publicar, i l'autora, escarmentada, no va acudir a recollir el premi. *La infanticida* és el monòleg que realitza la Nela des de la cella del manicomi, on fa un recorregut, dins del discurs de la bogeria, als fets i a les emocions que l'han portada a matar la filla

4. Carme Karr, *Els ídols. Comèdia en un acte i en prosa* (Barcelona: Bartomeu Baxari-as, 1911), 9. Vegeu també Josep Maria Ainaud de Lasarte, «Carme Karr, escriptora i feminista», *Serra d'Or* 409 (1994): 20; *Carme Karr* (Barcelona: Infiesta Editor, 2010).

5. Sobre aquesta autora vegeu, de Francesca Bartrina: *Caterina Albert/Víctor Català. La voluptuositat de l'escriptura* (Vic: Eumo, 2001); i «Felip Palma i Víctor Català: la subversió de la ironia de Palmira Ventós i de Caterina Albert», dins *II Jornades d'estudi «Vida i obra de Caterina Albert i Paradís (Víctor Català), 1869–1966»* (Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2002), 131–142. Vegeu també Enric Gallén, «Víctor Català i el teatre», dins *II Jornades d'estudi «Vida i obra de Caterina Albert i Paradís (Víctor Català), 1869–1966»* (Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2002), 53–75.

que acabava d'infantar. Nela ha gosat viure el desig i estimar lliurement un home d'una classe social més alta, Reiner, però quan aquest l'abandona en conèixer l'embaràs, s'apodera d'ella la por al càstig, simbolitzada en la falç del seu pare.

Amb el nom de Víctor Català va publicar el 1901 els *4 monòlegs en vers*, que acompanyava d'un pròleg amb el qual efectuava una clara defensa del gènere del monòleg, «el caganiu dels gèneres dramàtics», del qual n'era una mestra. Una altra mostra del seu domini del gènere és la minuciositat de les acotacions, que constitueixen una autèntica proposta escenogràfica i interpretativa. *4 monòlegs en vers* conté els monòlegs *La tieta*, *Pere Màrtir*, *La Vepa* i *Germana Pau*. *La tieta* és el discurs íntim d'una dona que lamenta la mort del promès, la joventut perduda i l'escassa educació rebuda. *Pere Màrtir* tracta d'un lacai intensament enamorat de la seva mestressa, la comtessa, i que mor en escena per un tret del marit que anava destinat a l'amant d'aquesta. A *La Vepa* assistim al discurs d'una dona mentre feineja, ja que ha adquirit el costum de parlar sola després d'una vida desgraciada i trista dedicada al treball. *Germana Pau* és el discurs d'una monja que vetlla un malalt de càncer de boca; justament aquest malalt és Felip, el seu antic promès, que va deixar-la per casar-se amb una altra. La mort de Felip succeeix en escena, provocada per la situació de tensió que generen les paraules de la protagonista, que materialitza amb imatges estremidores la seva sexualitat reprimida.

El teatre de Caterina Albert va ser tot concebut i escrit entre 1889 i 1901, encara que algunes obres van reposar al calaix fins que un any després de la mort de l'autora es va publicar el volum *Teatre inèdit* (1967). Aquest volum conté *La infanticida*, *Les cartes*, *Verbagàlia* i la peça curta *L'alcavota*, totes elles escrites en el tombant de segle.

El teatre de Caterina Albert ha pujat a escena després de la mort de l'autora. El 14 de març de 1967 va estrenar-se al Palau de la Música de Barcelona, amb direcció de Màrius Cabré, *La infanticida*, *Verbagàlia*, *Les cartes* i *L'alcavota*. La companyia Versus Teatre de Granollers va representar *La infanticida* i *Les cartes* l'any 1991. La representació de *La infanticida* portada a terme per Emma Vilarasau, dirigida per Josep Maria Mestres, al Teatre Romea de Barcelona, va merèixer a l'actriu el premi

de la crítica teatral de l'any 1992; l'any 2009 aquest muntatge es va recuperar i el mateix director va dirigir també Àngels Gonyalons en el paper de *Germana Pau* en el Teatre Nacional de Catalunya.

En motiu de la mort prematura de Palmira Ventós Cullell (Barcelona 1858–1916),⁶ que va escriure amb el pseudònim de Felip Palma, als cinquanta-vuit anys, Dolors Monserdà va escriure un article necrològic a la revista *Ofrena* en el qual recorda la forta impressió que li va causar conèixer l'autora després de l'èxit de l'estrena d'*Isolats*, l'any 1909. En destaca el fet que tenia molts projectes teatrals i que estava molt il·lusionada per la carrera de dramaturga que acabava d'estrenar.

Ventós va escriure una primera peça, *Festa completa*, de la qual es va fer una representació al Teatre Principal de Barcelona, amb música de Narcisa Freixas. Però Ventós la va reescriure i la va convertir en *Isolats*, estrenada el dissabte 20 de març al Teatre Romea i publicada el mateix any. El muntatge va ser dirigit per Jaume Borràs, i cal destacar en el repartiment les actrius Cazorla i Ferrer en els dos papers principals. L'autora el va definir com un drama de família en tres actes. El tema d'*Isolats* és la denúncia de les convencions socials que porten a la hipocresia, especialment la institució del matrimoni. És una obra dura, d'enfrontament entre dues germanes, d'amor i de desamor, i de molta solitud. La recepció va ser molt positiva i ens agradaria destacar un fragment de la crítica que Roser de Lacosta va publicar a la revista *Feminal*:

Cap dona, fins ara, ni catalana ni castellana, havia tingut el coratge de portar una obra dramàtica de tanta força a les taules, i quan aquest coratge és seguit d'un èxit, i d'un èxit del tot *espontani*, no dels de compromís, representa un esforç i un pas molt gran en l'avenç de la veritable cultura femenina. Perquè *Isolats* és una obra intensa, sincera, humana, plena de bel·leses —que es podria discutir, com es discuteixen totes— més de la qual es parlarà sempre amb entusiasme.⁷

6. Sobre aquesta autora vegeu Maria Domenech de Canyellas, «Palmira Ventós (Felip Palma)», *Ofrena* (agost, 1917): 10–11; i Jordi Cornellà Detreu, «Palmira Ventós, escriptora sense biografia», *Revista de Girona* 235 (març–abril, 2006): 61–66.

7. Roser de Lacosta, «El drama *Isolats* de Felip Palma al Romea», *Feminal* 24 (28 de març de 1909): 24.

La segona obra que va escriure Ventós, *L'enrenou del poble*, va estrenar-se el 8 de maig de 1909 al Teatre Romea i va publicar-se a *De tots colors*. Aquesta obra, que no té l'ambició literària de l'anterior, va decebre el públic i la crítica. Però l'hivern de 1911 Ventós portar una altra obra als escenaris del Romea: *La força del passat*. El muntatge teatral presenta moltes deficiències i l'obra va fracassar. No es va publicar, però l'autora la va reescriure per convertir-la en una novella, que va restar inacabada per la mort de l'autora, cinc anys després.

Abans de donar pas a la primera actriu que incloem en aquest recorregut pel repertori català de la primera meitat del segle xx, volem citar unes paraules de Jeanie Forte a «Women's Performance Art: Feminism and Postmodernism» que ens recorden la importància de la participació femenina en l'àmbit teatral:

Les creacions de les dones en el terreny de les arts escèniques les col·loquen en la posició d'un subjecte que parla. Ser un subjecte que parla vol dir ser un subjecte que actua, una acció que transcorre entre diversos sistemes de signes, no només en el discurs lingüístic. Els efectes semiòtics creats combinen la presència física, el temps real i les dones reals, que són diferents de les seves representacions, amenaçant l'estructura patriarcal amb el text revolucionari dels seus cossos reals i presents.⁸

És a dir, cal llegir les actrius com a text. També cal que ens aturem un moment en l'especificitat de reconstruir les seves trajectòries amb el pas del temps. Com ens recorda Elaine Aston, «la reconstrucció històrica del cos com a sistema de signes és, inevitablement, limitada i especulativa, sobretot perquè les reconstruccions depenen de fonts com ara les ressenyes (escrites per homes)».⁹ La proposta dels estudis feministes del teatre passa per la reconstrucció d'un conjunt de sistemes de signes: els atributs físics de les actrius, l'artifici de l'autorepresentació segons

8. Jeanie Forte, «Women's Performance Art: Feminism and Postmodernism», dins *Performing Feminisms. Feminist Critical Theory and Theatre*, edició de Sue-Ellen Case (Baltimore/London: The Johns Hopkins University Press, 1990), 260. La traducció d'aquesta citació és nostra.

9. Elaine Aston, *An Introduction to Feminism and Theatre* (London/New York: Routledge, 1995), 32.

les convencions teatrals, els aspectes professionals i personals que fan d'una actriu una «estrella», i els signes gestuals i vocals; tot això amb un èmfasi visual en la reconstrucció de la seva tasca.¹⁰

La primera actriu que estudiem, Emília Baró i Sanz (Barcelona, 1882–1964) va iniciar-se en el teatre a la infantesa, com la seva germana Antònia. Amb disset anys ja va actuar al Teatre Íntim, en petits papers en obres de Maurice Maeterlinck i d'Adrià Gual, el 1899. L'any següent, el 1900, ja va formar part del repartiment a *La filla del mar*, d'Àngel Guimerà, al Teatre Romea, on treballaria diverses temporades. Va destacar per les seves interpretacions de teatre català, com ara *La santa espina* (1907) o *Sainet trist*, d'Àngel Guimerà, *Nausica* (1912), de Joan Maragall, i *Lauca del senyor Esteve* (1917), de Santiago Rusiñol. Va ser primera actriu les dues temporades del Sindicat d'Autors Dramàtics Catalans (1912–1913). Els seus èxits més importants es van produir al Teatre Principal, el Romea i el Novetats.¹¹ Cal destacar que Baró també va participar com a actriu en les primeres produccions cinematogràfiques a Catalunya, en adaptacions de muntatges teatrals, com ara *Terra Baixa* (Fructuós Gelabert, 1908), o *Misteri de dolor* (1914), adaptació dirigida per Adrià Gual, amb qui treballava per al teatre.¹²

Durant la postguerra, va contribuir a la represa del teatre català interpretant obres de Josep M. de Sagarra, com *L'hereu i la forastera* (1948), *Les vinyes del Priorat* (1950), *L'alcova vermella* (1952), *L'amor viu a dispesa* (1952) o *El senyor Perramon* (1960), la coneguda adaptació de *L'avar* de Molière feta per Sagarra i protagonitzada per Joan Capri. Com Maria Morera, també va excel·lir com a actriu de caràcter fins pocs anys abans de morir.

Domènec Guansé va lloar l'actuació de Baró a *Qui no és amb mi...*, de Ramon Vinyes (1929) amb aquestes paraules: «Sabé transmetre la impressió agra, de sensualitat rebregada i esqueixada que l'autor volgué

10. Ibid., 32–33.

11. Vegeu Ramon Batlle, *Quinze anys de teatre català: els teatres Romea i Novetats de 1917 a 1932* (Barcelona: Publicacions de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona/Edicions 62, 1984).

12. Miquel Porter Moix, *Adrià Gual i el cinema primitiu de Catalunya (1897/1916)* (Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona, 1983), 48 i 92.

donar al personatge. Sabé ésser cínica, impassible, com una força orba i cruel de la natura. I això sense incórrer en detallismes naturalistes.»¹³ Francesc Curet coincideix amb aquesta valoració positiva de Baró i la considera «primera actriu absoluta». Tanmateix, la descripció que ofereix del seu tarannà escènic és ben diferent de la de Guansé: «es caracteritzava per una finor d'esperit, i una suavitat de forma, dots que amorosia amb la seva veu clara i cristallina, d'una agradosa musicalitat».¹⁴ Aquestes dues descripcions, tan dispars, poden ser mostra de la ductilitat escènica de Baró... i també del caràcter efímer del teatre i la dificultat de reconstruir-lo a partir de ressenyes aïllades. Finalment, per a Núria Espert, Baró va ser la font de la seva vocació teatral: «gràcies a ella vaig començar a quedar-me entre caixes per veure-la fer el seu paper, una vegada i una altra. El primer que vaig notar a la seva feina era una mena de veritat instantània [...] Creia i et feia creure el que estava fent».¹⁵

Montserrat Casals i Baqué (Cercs 1882 – Barcelona 1945). Com altres actrius del Paral·lel barceloní (Raquel Meller, Bella Dorita o Mary Santpere), va treballar amb un nom artístic, en el seu cas, Elena Jordi.¹⁶ Va ser una actriu i empresària del teatre de vodevil amb una carrera curta, intensa i espectacular. Es va establir a Barcelona el 1906 amb les seves filles (fruit d'un matrimoni que es va trencar), la seva mare i la seva germana Tina, la qual l'acompanyaria en la seva trajectòria artística i empresarial. Amb elles va regentar un estanc al carrer de la Boqueria, lloc que va esdevenir el centre de tertúlies literàries, en entrar en contacte amb escriptors com Ramon Vinyes, Alexandre Soler Maryé i el poeta i actor Ramon Tor (creador del seu nom artístic), alguns dels quals collabo-

13. Jordi Lladó, *Ramon Vinyes i el teatre (1904-1939)* (Tesi doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 2002), 337, <http://www.tdx.cat/handle/10803/4829>.

14. Francesc Curet, *Història del teatre català* (Barcelona: Aedos, 1967), 518.

15. Núria Espert i Marcos Ordóñez, *De aire y fuego: memorias* (Madrid: Aguilar), 2002.

16. Vegeu els treballs de Josep Cunill sobre aquesta actriu: *Elena Jordi. Una reina berguedana a la cort del Paral·lel* (Berga: Centre d'Estudis Musicals del Berguedà «L'Espill», 1999) i *Gran Teatro Español 1892-1935* (Barcelona: Fundación Imprimatur/Ajuntament de Barcelona, 2011), <http://elenajordi.blogspot.com.es>. També sobre la mateixa actriu: <http://digitalhumanities.umass.edu/gynocine/node/23> (biografia d'Elena Jordi dins *Gynocine: History of Spanish Women's Cinema*, projecte a càrrec de Barbara Zecchi, University of Massachusetts Amherst).

rarien en les empreses teatrals de Jordi. Per exemple, Alexandre Soler Maryé, fill de l'escenògraf Francesc Soler i Rovirosa, va ser traductor, escenògraf-figurinista, director artístic o conseller econòmic en la majoria dels seus vodevils. Així mateix, Salvador Vilaregut, traductor de molts vodevils francesos, assessorà Jordi al llarg de la seva trajectòria.

Entre 1908 i 1914 s'inicia en el teatre. Durant la temporada 1908–1909 participa en el Teatre Íntim d'Adrià Gual, on Margarida Xirgu, molt jove, era la primera actriu. Quan Xirgu passa al Teatre Principal per fer vodevils, la segueix Elena Jordi. Més endavant, treballa a la companyia d'Enric Borràs i a la de Josep Santpere (1910–1914), que era considerat el rei del Paral·lel. El nom d'Elena Jordi comença a sortir a les crítiques teatrals, que al principi en destaquen l'elegància escènica i la bellesa i, progressivament, el seu «saber fer»; fins i tot, detractors del vodevil la consideren una «excel·lent actriu». Les obres amb què Jordi va adquirir mestratge escènic van ser *Salomé*, d'Oscar Wilde (que ja havia estrenat Xirgu); *Cuida't de l'Amèlia*, de Georges Feydeau; *La lepra*, de Santiago Rusiñol, i *La dona nua*, d'Henry Bataille, obra que va catapultar Elena Jordi a la fama.

L'any 1914, Elena Jordi crea, com a empresària i primera actriu, la Companyia Catalana de Vodevil Elena Jordi, que va acollir nombrosos èxits, amb la direcció artística de l'actor Ferran Bozzo i, després, d'Alexandre Nolla. Va estrenar vodevils d'autoria francesa, i també obres de Santiago Rusiñol, signades amb el pseudònim de Jordi de Peracamps, amb títols que buscaven captar un públic popular: *El senyor Josep falta a la dona* i *La dona del senyor Josep falta a l'home* o *El pobre viudo* i *El triomf de la carn*. L'any 1916 entra en el món del cinema i actua a la pel·lícula *La loca del monasterio* (Domènec Ceret, Joan Solà i Alfred Fontanals, 1916). A partir de 1918 Jordi comença a espaiar les aparicions escèniques per dedicar-se a construir un teatre que havia d'acollir la seva companyia, projecte que finalment no es va acabar. El mateix any dirigeix, protagonitza i produeix la pel·lícula *Thais*, de la qual no es conserva cap còpia. Els anys 1919 i 1920 reprèn la producció teatral regular. Després, només actuà esporàdicament, el 1921 i el 1929. A partir d'aleshores desapareix completament de l'escena pública, i només es té notícia del seu enterrament, el 6 de desembre de l'any 1945.

Elena Jordi, com a actriu, va potenciar l'expressivitat del rostre i l'elegància dels vestits i dels *deshabillés* (els codis visuals que conformen la construcció d'una actriu). Com a empresària, va assumir riscos, en crear companyia pròpia, amb nom propi, i en apostar per la construcció d'un teatre per a aquests projectes. En el camp del cinema, Iolanda Ribas ha destacat el caràcter pioner d'Elena Jordi: «Poques dones, després d'Alice Guy, els primers anys del segle xx van tenir el valor i l'empenta d'endinsar-se en el món dels negocis artístics, ni de bon tros en la direcció d'una pel·lícula cinematogràfica».¹⁷ Cal esmentar que entre les catalanes que explorarien el cinema, hi trobem també Emília Baró, com a actriu en els inicis del cinema, i també Margarida Xirgu, tot i que en aquestes pàgines en destaquem el seu immens llegat teatral.

Margarida Xirgu i Subirà (Molins de Rei, 1888 – Montevideo, 1969) és tot un mite de la nostra escena de la primera meitat del segle xx, una actriu adorada;¹⁸ fins i tot mitificada, considerada per Ricard Salvat com a «actriu essencial i meravellosa “bèstia del teatre”».¹⁹ Va tenir una intensa trajectòria com a actriu, empresària i directora teatral, lligada a la defensa de la democràcia des de l'exili. L'any 1900, amb 12 anys, debuta en el teatre aficionat i als 18, a l'escena professional, després de substituir d'urgència la primera actriu a *Teresa Raquin*, d'Émile Zola, al Cercle de Propietaris de Gràcia. El seu gran èxit va dur al seu debut com a professional al teatre Romea, amb *Mar i Cel*, d'Àngel Guimerà. Treballa als principals teatres de Barcelona i Madrid i crea la seva pròpia companyia, en la qual combina obres populars i experimentals, clàssiques i

17. Iolanda Ribas, «Elena Jordi, la noia de can Cabanes, triomfa a Barcelona», *Serra d'Or* 567 (2007): 56.

18. Vegeu Antonina Rodrigo, *Margarita Xirgu: una biografia* (Barcelona: Flor del Viento, 2005); i <http://margaritaxirgu.es/catala.htm>, web de la família de Margarida Xirgu que es proposa recopilar, unificar i donar a conèixer el fons documental que la família conserva sobre l'actriu. També sobre l'actriu: Enric Gallén, Àngel García, Maria Esther Burgueño i Roger Mirza, *Margarida Xirgu: crònica de una pasión, Cuadernos El Público* 36 (1988); i Ricard Salvat, Antonia Rodrigo i Andrés Amorós, *Margarida Xirgu 1888–1969. Centenario* (Madrid: Ministerio de Cultura, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1988).

19. Vegeu el capítol «Revisió necessària de les grans aportacions de Margarida Xirgu», dins Ricard Salvat, *Escrits per al teatre* (Barcelona: Institut del Teatre, 1990), 157–173.

contemporànies, d'autoria catalana, espanyola i universal, i gèneres lleugers i tràgics. Així, cenyint-nos aquí a l'àmbit català, va estrenar obres d'autors com Ignasi Iglésias, Àngel Guimerà i Santiago Rusiñol; i tant va col·laborar amb el Teatre Íntim d'Adrià Gual com també va treballar amb la companyia d'Enric Giménez. D'autors universals, destaquen les estrenes de Gabriele D'Annunzio, Gerhart Hauptmann, Wilhelm Foster, Oscar Wilde (*Salomé*), Hermann Sudermann, Giuseppe Giacosa o Hugo von Hofmannsthal. Després d'una gira per Amèrica del Sud l'any 1913, Xirgu incorpora al seu repertori autors espanyols, primerament a Barcelona, després a Madrid —Valle-Inclán, Pérez Galdós, Jacinto Benavente, el qual va escriure expressament per a Xirgu— i, a partir dels anys vint, estrena obres dels germans Álvarez Quintero. L'any 1921 i entre 1923 i 1924 fa dues gires americanes. També estrena obres estrangeres contemporànies, com *Santa Juana*, de Bernard Shaw, o *La calle*, d'Elmer L. Rice, alhora que continua presentant obres espanyoles clàssiques i contemporànies. L'any 1926 coneix Federico García Lorca i hi estableix una estreta relació professional i d'amistat, que du a l'estrena de les seves obres teatrals. Entre 1936 i 1937 Xirgu fa una gira per països hispanoamericans i esdevé la portaveu teatral del poeta assassinat —que inicialment havia de viatjar amb ella— alhora que defensa el govern republicà. Arran de la Guerra Civil, la gira esdevé exili definitiu.

Amb una intensa activitat a l'Argentina, a Xile i l'Uruguai, Xirgu amplià el seu repertori amb autors estrangers com Luigi Pirandello, Jean Giraudoux, Albert Camus o Tennessee Williams, sense oblidar clàssics universals (Shakespeare, Molière, Cervantes, Calderón, Tirso de Molina, Gogol, Goldoni), així com autors xilens i uruguaians. L'any 1949 Xirgu fa gestions per tornar a Espanya, però se'n desdiiu per la campanya en contra seva protagonitzada per la premsa franquista.

A la tasca actoral i de direcció escènica, Xirgu hi afegeix el compromís amb la docència dramàtica: van rebre el seu mestratge, per exemple, Alberto Closas i Maria Casares. Funda l'Escola d'Art Dramàtic de Santiago de Xile (1941–1942), dirigeix l'Escola Municipal d'Art Dramàtic de Montevideo i la Comèdia Nacional de l'Uruguai (1949–1957). Xirgu, en una conferència sobre les seves experiències teatrals a la Universitat de

Montevideo, exposava la vocació, el rigor i la professionalitat que requereix l'actuació:

S'han preocupat vostès a pensar si tenen arrelada una vertadera vocació teatral, no per a exhibir-se presumptuosament, sinó per a posar al servei de l'art escènic, amb humilitat i respecte, el millor de les seves condicions físiques i espirituals (veu, memòria, gest, intel·ligència)?²⁰

El seu compromís teatral és indestruïble del compromís cultural i ideològic. Així, manté el contacte amb l'exili català, continua homenatjant García Lorca (n'estrenà l'obra pòstuma *La casa de Bernarda Alba*, el 1945, participa en homenatges, direccions teatrals i rodatges televisius i filmics). L'any 1969 mor a Montevideo, després d'una intervenció quirúrgica: els problemes de salut tot al llarg de la seva vida no havien estat obstacle per a una intensa activitat escènica abocada a favor de la democràcia, en què va afrontar tota mena de riscos interpretatius i empresarials amb passió i rigor. En paraules d'Iris Zavala, aquesta mítica i immemorable actriu va esdevenir un ídol popular i va representar sobretot personatges femenins oprimits per formes de vida encarcarades.²¹

Tornem ara a les dramaturgues. Després de l'èxit de Ventós amb el drama *Isolats*, va caldre esperar gairebé vint anys perquè una altra dramaturga irrompés amb força a l'escena catalana. I aquesta dramaturga serà Carme Montoriol i Puig (Barcelona 1893–1966).²² Va ser una excel·lent traductora i cal destacar que va veure representades dues de les seves traduccions del teatre de William Shakespeare: *Cimbelli* (1931) i *La nit dotzena* (1935). La seva primera estrena teatral va ser l'obra *L'abisme*, una

20. Vegeu els dos treballs de Francesc Foguet i Boreu sobre l'actriu: *Margarida Xirgu: una vocació indomable* (Barcelona: Pòrtic, 2002) i *Margarida Xirgu, cartografia d'un mite* (Badalona: Museu de Badalona, 2010).

21. Iris M. Zavala, *La otra mirada del siglo xx: la mujer en la España contemporánea* (Madrid: La Esfera de los Libros, 2004), 143.

22. Vegeu Maria dels Àngels Anglada, «Carme Montoriol», dins *Literatura de dones: una visió del món* (Barcelona: LaSal, 1988), 57–79; Albina Fransitorra Aleña, «Introducció», dins Carme Montoriol, *L'abisme, L'huracà* (Barcelona: LaSal, 1983), 11–24; Anna M. Velaz Sicart, «Carme Montoriol, música i poesia», *Revista de Girona* 223 (març–abril 2004): 54–59.

comèdia dramàtica estrenada el 20 de gener de 1930, al Teatre Novetats, i interpretada per Emília Baró, Pepeta Fornés i Joaquim Torrents, en els papers principals; es va publicar l'any 1933. L'any 1929 un grup de teatre d'aficionats de Molins de Rei l'havia posat en escena amb el títol de *Mare i filla*. Es tracta d'un drama violent, sobre la maternitat i el desig: l'enfrontament entre una mare, Maria, i una filla, Isabel, que estimen el mateix home, Ramon. Les dues defensen el dret que té cadascuna a la felicitat i a la passió, més enllà dels lligams de sang. La recepció de *L'abisme* va ser molt polèmica.

La següent obra que va portar als escenaris va ser el drama *L'Huracà*, estrenat el 25 de gener de 1935 en la Temporada Oficial de Teatre Català, subvencionada per la Generalitat de Catalunya, al teatre Poliorama. Va ser interpretada per Mercè Nicolau, Joan Estivill i Laura Bové i dirigida per Josep Pous i Pagès. Narra l'amor obsessionat de Rafel per la seva mare, Joana, i es pot considerar una relectura del complex d'Èdip. La recepció de l'obra va ésser igualment polèmica, però ens agradaria destacar un fragment de la crítica que va publicar-ne Joan Cortés a la revista *Mirador*:

Hem elogiat prou la finor espiritual de l'autor de *L'Huracà* en el transcurs d'aquestes notes; ara hem d'afegir-hi un aplaudiment incondicional al seu temperament de dramaturg, que no deixa llanguir l'acció ni un moment, a la correcció del seu llenguatge, a la frescor del seu frasejar, a la traça amb què està portat el seu diàleg, a la profunditat emotiva de la seva expressió; de tot plegat, n'és una mostra excel·lentíssima tot l'acte segon, de cap a peus, construït, endemés, amb una sobrietat i un aplom admirables.²³

L'any següent, Montoriol va estrenar *Avarícia* el 26 d'abril, al Teatre Novetats, amb la Companyia de Mercè Nicolau i Ramon Martori. Se'n van fer vuit representacions i desenvolupà una reescriptura de la figura de l'escanyapobres. El mateix any es va estrenar *Tempesta esvaïda*, el 7 de novembre, al Teatre Nou de Barcelona. Es tracta d'una comèdia lírica,

23. Joan Cortés, «Les estrenes. Carme Montoriol i *L'Huracà* (Poliorama)», *Mirador* 311 (31 de gener de 1935).

musicada per Joaquim Serra que ofereix una visió poètica de la vida marinera. Després de la Guerra Civil, no va tornar a escriure teatre: va abandonar l'escriptura quan tenia 48 anys.

Si Montoriol encarna el silenci, el trencament sobtat que suposa la Guerra Civil, l'actriu Maria Vila i Panadès (Gràcia, Barcelona, 1897 – Barcelona, 1963), encarna la —difícil— continuïtat del teatre durant i després de la Guerra Civil, que permetria la represa de l'escena catalana. Filla i néta d'actors, va néixer i es va educar en un ambient teatral. Als 17 anys, quan va morir la seva mare, Maria Panadès, l'any 1914, la va substituir com a primera actriu. Però va excel·lir pels seus propis mèrits interpretatius, la seva vocació i tenacitat. Va col·laborar amb el Teatre Íntim d'Adrià Gual, i l'any 1917 va passar a la companyia d'Enric Borràs, amb el seu pare, l'actor Josep M. Vila. Maria hi va destacar com a primera actriu, amb actuacions en obres com *Hores d'amor i tristesa*, d'Adrià Gual, *La mala vida*, de Juli Vallmitjana, o *Mireia*, de Frederic Mistral, en traducció d'Ambrosi Carrion. Amb l'actor Pius Daví, el seu marit, formà la companyia Vila-Daví, que va apostar fortament pel repertori català. Així, va estrenar obres de Josep M. de Sagarra, que va escriure expressament per a Maria Vila *L'hostal de la Glòria* (1931). I l'actriu també va estrenar-li les obres *Desitjada* (1932), *L'alegria de Cervera* (1932) i *El cafè de la Marina* (1933). Altres obres que va estrenar la companyia Vila-Daví van ser *La dona verge*, de Manuel Fontdevila, o *La bruixa blava*, de Juli Vallmitjana, *Un milionari del Putxet* (1927), de Gaston A. Màntua, *La sorpresa d'Eva* (1930), de J. Millàs-Raurell o *Un pare de família* (1932), de Carles Soldevila. També van representar obres de l'escena contemporània internacional, com ara *El procés de Mary Dugan* (1929), de Bayard Weiller, *El carrer* (1930), d'Elmer Rice, o *Els criminals* (1931), de Ferdinand Bruckner. Durant la Guerra Civil, va estrenar *La fam* (1938), de Joan Oliver i *El casament de la Xela* (1938), de Xavier Benguerel. Va contribuir activament a la represa del teatre català des de 1946 amb una tasca intensa al Teatre Romea. Els últims anys destaquen les actuacions de Maria Vila a *La ferida lluminosa* (1954) de Sagarra, que va estar en cartellera tot un any sense interrupcions, i a la reposició de *L'hostal de la Glòria*, una de les seves actuacions més cèlebres, que Vila va interpretar per última vegada

el 1960, tres anys abans de morir, en el context d'unes funcions d'homenatge al Romea, amb motiu de la concessió de la Medalla del Treball. L'any 1932, a l'equador de la seva carrera, va concedir una entrevista a Mercè Rodoreda, en què valorava la seva vocació:

Si jo pogués recomençar la meua vida, escolliria el mateix camí. La vida dels artistes, per bé que té les seves contrarietats, té també les seves compensacions; vivim intensament, vivim de pressa i fruïm de grans emocions²⁴

Fins aquí les trajectòries d'aquestes dones de teatre que van habitar els escenaris catalans durant la primera meitat de segle, just abans del gran trencament que va representar per la vida teatral catalana la Guerra Civil. La seva aportació, tant textual com interpretativa, va enriquir els escenaris amb uns plantejaments temàtics i de tria de repertori que podem considerar uns autèntics desafiaments de gènere. Els personatges femenins, creats per les dramaturgues i viscuts per les actrius, van expressar fins on va ser possible les tensions i les contradiccions del desig de les dones al marge de la moral de l'època. Les carreres professionals d'actrius i dramaturgues els van permetre tastar els aplaudiments, però també el silenci, i sovint, l'oblit. El teatre és un art efímer, però aquestes dones de teatre mereixen que fem homenatge a les trajectòries de les actrius i portem a escena les obres de les dramaturgues.

24. Mercè Rodoreda, «Parlant amb Maria Vila», *Mirador* 194 (octubre de 1932): 5.

PRESENCIA I ABSENCIA
DE CREADORES ESCÈNIQUES
DINS DEL SISTEMA TEATRAL CONTEMPORANI
A CATALUNYA

RICARD GÀZQUEZ
Universitat Autònoma de Barcelona

Presentació

L'estiu de 2011 vaig enviar un qüestionari a una vintena de dones que, més enllà de l'escriptura dels textos del repertori teatral, treballen en diversos àmbits de la creació i la pràctica escèniques al nostre país. L'objectiu era recollir una visió testimonial prou diversificada, quant als perfils de les entrevistades, com per traçar un esbós que, malgrat la brevetat, ens oferís una visió polièdrica de la presència i incidència de les dones dins del sistema teatral contemporani. Com tot sondeig que es proposi donar veu a les protagonistes, el resultat és un recull de posicionaments subjectius i sovint apassionats sobre temes clau que afecten el dia a dia, escrits en la seva majoria des del caràcter discontinu o efímer inherent a tants projectes escènics.

Aquesta provisionalitat, viscuda com a «natural», ho és més en un moment de forçada paràlisi de les fa ben poc temps rebatejades com a empreses culturals i en un context que totes consideren de creixent (i regressiu) conservadorisme dels poders i del pensament polítics. En un

NOTA: Vegeu de Ricard Gàzquez Perez: «Escritura dramàtica, Dramaturgia y Política Cultural en Cataluña (1986-2006). Retrospectiva», dins «El teatro catalán en los inicios del siglo XXI», ed. David George, *Pygmalion, Revista de teatro general y comparado* 1 (2010): 17-38; i també *Escrituras Performativas de Autora en la Escena Catalana Contemporánea. Nuevas Dramaturgias no convencionales en la primera década del siglo XXI*. Treball de recerca de postgrau, Universitat Autònoma de Barcelona, 2011.

país desacostumat a manifestar-se contra la corrupció i la injustícia política i social, l'efervescència dels moviments ciutadans manifestada en les protestes i vagues dels darrers dos anys, són la constatació que els pilars del benestar i de la cultura trontollen, i que, en conseqüència, hi ha un desequilibri tant pel que fa a la consciència sobre la participació democràtica de la societat civil com a la pèrdua de recursos i la depauperació dels més desafavorits. En una mateixa diagnosi estan totes d'acord: constaten l'existència d'una societat deprimida i sense un bagatge cultural consistent, regida pels rèdits econòmics i els daltabaixos de les primes de risc. En aquest context, els oficis del teatre són considerats activitats excepcionals i poc substancials, i per tant, menystinguts pel criteri general.

L'afirmació no pretén ser formulada com una altra queixa (afecció atribuïda als col·lectius artístics per la força del costum), atès que la competitivitat, els personalismes i les discrepàncies en la professió, a l'hora de reclamar un marc congruent, han estat una constant durant aquestes darreres dècades de permanent normalització i d'incessant reordenació de la cultura teatral. Val a dir que, al seu torn, l'administració tampoc no ha estat capaç de dissenyar una política a llarg termini, més enllà de la bicoca de les subvencions, i que, quan s'ha intentat, ha durat ben poc i s'ha tendit a desestimar la feina dels predecessors.¹ Aquest treball pretén generar una autocrítica reflexiva que animi aquestes dones de teatre a reclamar o a fer palesa la necessitat d'un canvi de paradigma a molts nivells: per connectar amb els públics amb propostes coherents i de qualitat, per unir esforços amb l'objectiu que el teixit social i les institucions

1. Vegeu Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, «Valoració del Posicionament de la Cultura Catalana. Visió i marc general del diagnòstic per sectors culturals», *Pla Estratègic Cultura Catalunya 2012*, 2012, http://www20.gencat.cat/docs/CulturaDepartament/SID/Articles_diversos_2012/documents/Presentacio_Pla_estrategic_SECTORS_unificada_final.pdf; Ajuntament de Barcelona, «Nou context cultural de Barcelona», *Pla estratègic de cultura de Barcelona*, 2006, http://www.bcn.es/pla-estrategicdecultura/catala/context_cultural.html; Consell de la Cultura de Barcelona de l'Ajuntament de Barcelona, *Barcelona. Informe anual de la cultura 2010*, 2011, <http://www.conselldecultura.cat/documents/filter/cat/1/informe-anual-de-la-cultura>; Núria Santamaria, «Buscant la pedra filosofal: entre la institucionalització i el mercat teatrals», dins *L'escena del futur. Memòria de les arts escèniques als Països Catalans (1975-2005)*, ed. Francesc Foguet i Pep Martorell (Vilanova i la Geltrú: El Cep i la Nansa, 2005), 23-46.

deixin de considerar-los com un sector subsidiari, i perquè cal construir (començant per les iniciatives personals amb equips còmplices) espais des d'on pensar, participar i posar-se en acció arran de les realitats que afecten la societat. Cadascuna des de la seva dimensió, llenguatge, èstica i abast d'actuació que els sigui propi.

Les respostes obtingudes al nostre treball remetent a tres eixos temàtics que delimiten el marc sociocultural i teatral on ens trobem, així com les traces al camí que queda enrere (al llarg de la darrera dècada i un xic abans del canvi de mil·lenni, segons les trajectòries). Això és: d'una banda, la necessitat d'adaptació i de reacció als comportaments polítics en matèria d'arts escèniques; i de l'altra, la producció i la recepció dels discursos artístics, tot entenent que les ètiques personals en formen part i defineixen el tarannà i el lloc on cadascuna pensa estar ubicada. La seva presència a l'escena contemporània abasta *gairebé* tot el ventall de professions: actrius, directores i dramaturgues escèniques, ballarines i coreògrafes, professions tècniques i de producció, directores de sales i festivals (prou escasses), performers, clowns, gestores culturals, pedagogues del teatre i, en molts casos, una mica de tot plegat. Subratllo *gairebé* perquè s'observen grans absències pel que fa als llocs de responsabilitat i de decisió, tal com constaten totes les entrevistes. Val a dir que la ineludible reflexió sobre el gènere i la feminitat desperta tants recels com reaccions reivindicatives en un sentit o en l'altre. De les respostes es destil·la que aquesta no és la qüestió fonamental: tot i denunciar en la seva majoria una societat de valors patriarcal, paternalistes i masculins, els posicionaments són ben diversos. Iniciarem el panorama amb les entrevistes que més explícitament s'han posicionat respecte de la qüestió política dins de la seva pròpia pràctica escènica, com és el cas de Simona Levi, Raquel Tomàs, Semolinka Tomic o Carlota Subirós.

Teatre i política

El cas de Simona Levi és potser el més significatiu pel que fa a una concepció de la pràctica escènica com a eina de reflexió i d'activisme polític directe, que concep des de l'articulació d'un discurs ètic i estètic que

aposti per la hibridació de gèneres i per la utilització dels nous mitjans i d'internet com a eines d'intercanvi i diàleg. El seu camp d'acció, segons manifestà a l'entrevista, passa per un activisme creatiu de radical oposició a les injustícies del sistema:

Jo he d'oferir i compartir allò que sé fer per canviar allò que considero injust. Si crec en una causa, com la lliure circulació de continguts culturals a la xarxa, l'abús dels drets d'autor i copyrights per part dels intermediaris (com SGAE, per exemple), o l'habitatge digne, per citar algunes coses en què crec, he de col·laborar en el disseny d'estratègies i en l'activació de campanyes virals que permetin lluitar des de dins per canviar-ho. [...] El que jo faig no vull que sigui complicat. Si l'art és difícil d'entendre, el problema és de l'art, no del públic. El sistema està podrit. El sistema diu que, al gran públic, li agrada l'humor fàcil, amb acudits grollers i un tractament efectista, etcètera. Però el sistema també permet que els banquers robin als ciutadans, que existeixi la corrupció. Els artistes han d'unir-se per reflectir allò que passa. S'han d'adaptar per explicar coses que importen sense renunciar a tractar temes candents, i han de procurar fer-ho amb qualitat.

Per una banda, Levi ha portat endavant el projecte de la seva sala, la companyia i els festivals organitzats des de Conservas, que al seu web, <http://conservas.tk>, es defineix com «art, política i altres excessos». La idea de «dir coses quan té coses a dir des de l'escena teatral» explica que com, a dramaturga i directora escènica, hagi espaiat en el temps la presentació de (tan sols?) tres espectacles en set anys: *Femina Ex machina* (2000), *7 Dust: Non Lavoreremo Mai Show* (2003) i *Realidades avanzadas* (2007). Mentrestant es consagrava a la direcció del Festival biennal d'Arts visuals i aplicades InnMotion (del 2001 al 2009), reconvertit en *Per a què serveixen els artistes?*² el 2011 a causa d'una dràstica reducció de pressupost, o la celebració anual dels *Premis Oxcars*, des de 2008 fins a 2012. Presentats com «l'esdeveniment de cultura lliure més gran de tots els temps», al seu web, <http://oxcars12.whois-x.net/es>, s'han acompanyat de tres dies de debats i activitats dins del Fòrum de Cultura Lliure (FCF), on s'intenten oferir models sostenibles per al sector creatiu. Sense perdre l'humor ni el sentit crític, Levi és una incansable estratègia i redactora de documents tàctics, i reivindica la revolució que, per a molts,

significa internet. A través de la plataforma X.Net defensa «la neutralitat de la xarxa per a una democràcia, informació i cultura lliures». Tot i que per a la majoria de creadors internet és encara tan sols un mitjà de contacte i de difusió de la pròpia feina, l'Antic Teatre, per exemple, incorpora el *videostreaming* en directe, cosa que també ha fet La Porta a les Nits Salvatges, així com un canal de TV amb arxius audiovisuals d'espectacles i altres esdeveniments enregistrats.

Una experiència molt interessant, en aquest sentit, és la de Raquel Tomàs, que des de 2010 i junt amb la també directora i dramaturga Andrea Segura estan investigant nous canals on fer coses en altres escenaris possibles, com ara l'edició digital a Dramangular o la videocreació de petites peces a *Exvots*. Com va manifestar Tomàs a la nostra entrevista: «Encara de manera molt embrionària m'agradaria precisament aprofundir en les possibilitats de la xarxa com a espai de creació, per convenciment i perquè els espais físics reals d'exhibició em sembla que no poden acollir actualment els projectes que m'interessen. És com un canal alternatiu on crear fora del sistema.»

És evident que aquesta línia de treball impulsada per Dramangular, plataforma que intenta trobar i definir una forma de relació diferent de l'escena presencial convencional, forma part no ja d'una escena futura, sinó del present immediat. Per a performers com Sònia Gómez, ha estat una eina útil com a complement dels seus espectacles i com a escenari on emmascarar-se en un joc fronterer entre la ficció i la realitat. José Antonio Sánchez ha parlat més d'una vegada sobre aquesta escena futura on es produeix una substitució de l'espai físic compartit per un espai temporal on el que prima és el discurs, allà on els cossos no es poden traslladar per motius de censura política o altres circumstàncies.² Tot plegat anuncia l'inici de formes d'escenificació no presencial que caldrà considerar ben aviat.

2. J.A. Sánchez, *Apuntes para una intervención en el seminario internacional: «Memorias y re-presentaciones» organizado por Yuyachkani y CIELA en julio de 2011*, 2011, <http://artesescenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=334>.

En una altra òrbita, però, i tornant a la immediatesa de la relació no mediatitzada amb el públic, trobem Semolinka Tomic, que després de submergir-se en el moviment punk i underground a la Barcelona dels vuitanta, i de passar per la Fura dels Baus amb els espectacles *MTM* (1995), *Simbiosis* (1997) i *Manes* (1998), el 1999 decideix crear la seva pròpia companyia i experimentar amb nous llenguatges artístics, on desenvolupa un treball personal basat en la seva pròpia experiència. Les seves creacions són: *Coto de Casa* (2004), amb Sergi Faustino, Johnny Electrolux i Chesculin Ros com a performers, els espectacles de dansa aèria *¿Dónde Estamos?*, *Géminis* i *Oxígeno* (2005) i les performances de reflexió sobre el socialisme als països de l'est: *Lenin is Mine?* i *Descobrint Lenin a l'Antàrtida* (2007). Totes donen prioritat al contacte directe amb el públic a través d'un missatge sensibilitzador que mai no deixa indiferent. Al marge de la seva creació artística, el 2003 Semolinka Tomic reobre L'Antic Teatre-Espai de Creació, tot assumint la direcció i la programació d'aquest espai de difusió, promoció i producció per als creadors experimentals que no troben l'oportunitat a la ciutat de donar a conèixer el seu treball, situació que, com molts altres, ella ha viscut en primera persona. Des d'una dedicació vehement, ha aconseguit rehabilitar un edifici del patrimoni cultural de Barcelona (data del 1650!) i convertir-lo «en un centre de recursos per a les arts multidisciplinàries que té la missió de recolzar i fomentar la creació basada en la investigació, el risc, la innovació i el desenvolupament de nous llenguatges escènics, que eviten tècniques apreses i repetició de metodologies».³

A la trobada de Tribus al PARC (Persones Afectades per les Retallades en Cultura) del passat 8 de juliol de 2012, Tomic va llegir un document en què denunciava la falta de reconeixement de l'Antic com a espai teatral multidisciplinar per part de la Generalitat (tot i que l'Ajuntament de Barcelona i l'ICUB sí que ho fan), atès que no es reconeix aquest concepte dins de la legislació vigent, sinó per disciplines artístiques diferenciades.

3. Semolinka Tomic, *Les coses del teatre de Barcelona*, 2012, <http://soymenos.wordpress.com/2012/07/10/presentacio-de-semolinika-tomic-fundadora-de-lantic-teatre-de-barcelona/> (consultat el 7 de novembre de 2012).

En aquest document, a més de reclamar la inclusió d'assignatures artístiques i d'història de l'art en l'educació a les escoles de primària, Tomich hi feia la declaració següent:

Antic Teatre trabaja con artistas locales que en su mayoría se han formado y son autónomos en el extranjero, que trabajan de una manera muy contundente, pero, después de crear y exhibir su trabajo en Antic, se encuentran con que no existe ninguna red institucional o independiente con una programación regular de este tipo de creaciones. Además, lo poco que existía hasta ahora, como Festival MAPA en Pontós, Alt Empordà, Festival PANORAMA de Olot, Festival VEO de Valencia, Festival In PRESENTABLES de Madrid, Festival ARAS DE SUELO de Las Palmas de Gran Canaria, etc. han desaparecido, ya que los políticos gobernantes en la crisis actual es lo primero que eliminan y para nosotros es increíble eliminar aquello que es el futuro de la creación del país. [...] Las movilizaciones artísticas son casi inexistentes, pensamos que es por el miedo de perder las subvenciones o el trabajo. Es comprensible, pero creemos que en los momentos en que vivimos, que ya casi no hay nada que perder, es importante que los artistas pongan en evidencia las situaciones, que hablen, que asuman un papel muy importante en la lucha actual y por eso les estamos impulsando para que sean mucho más activos, a hacer discursos mucho más reivindicativos y que esto se refleje en sus actos y creaciones. [...] Pensamos que hay que potenciar el compromiso de los centros culturales, asociaciones, teatros, para generar espacio de crítica, debate y reflexión, donde también ofrecemos nuestro espacio de Antic Teatre.

Tot i que no totes les persones entrevistades s'identifiquen tan directament amb aquesta simbiosi entre art i política des de l'activisme o des de la militància, el fet de voler continuar en escena i trobar-se amb el públic, malgrat les inclemències del moment actual (i precisament per això les actituds són molt més arrauxades que fa tan sols cinc anys), s'interpreta tanmateix com un acte de resistència, i per tant, és un indicatiu clar que sí que existeix un sentiment generalitzat de disconformitat radical amb la manera que s'han fet les coses i una necessitat de canviar-les per fer funcions millors. Carlota Subirós manifesta a la nostra entrevista la idea que totes comparteixen sobre la trobada amb el públic com a element crucial que dóna sentit i valor tant a la seva feina com al fet escè-

nic per definició i que d'una manera ben clara oferim a tall de conclusió de l'apartat:

Tot és polític. Prové d'uns recursos públics i el que fem és una afirmació enmig de la polis. Hi ha propostes que, de manera intuïtiva, i abstracta em mouen més que d'altres de manifestament polítiques. Insisteixo en l'ara i aquí del fet teatral. La respiració compartida del públic és dels moments més polítics. He nascut en una generació amb molta desafecció. La generació dels setantes, el món dels meus pares, era una generació de molt compromís. Jo no he trobat aquests col·lectius de pertinença. En cap partit polític ni en cap altre col·lectiu. Tenim unes vides molt més governades per la supervivència personal. Ara és un moment, per tot el que està passant (amb la crisi i amb el nacionalisme), on potser podem viure aquest sentiment col·lectiu. El teatre apella a forces subjectives i no és generalitzable la manera com ens hem d'aglutinar. S'han de construir espais perquè succeeixin coses. Per a mi, les sortides (Buenos Aires, Londres, Berlín, Nova York) han estat molt importants, perquè he reconegut la potència que tenen els teatres. Si no notes això, és només una inèrcia, un luxe o una rutina. Jo entenc el teatre com un qüestionament de la realitat en què vivim i alhora com una proposta de viatge anímic i físic, amb la companyia i amb els espectadors.

Dona i creació

Hem plantejat la qüestió de si era necessari definir-se o no com a dona en l'àmbit de la creació: iniciem l'apartat amb l'exposició dels extractes més significatius de les respostes de vuit d'aquestes creadores (Mercè Anglès, Constanza Brnic, Anna Güell, Núria Legarda, Txell Roda, Raquel Tomàs, Teresa Urroz i Magda Puyo), un panorama contrastat dels posicionaments sobre el tema:

MERCÈ ANGLÈS: Els motius són els mateixos de fa anys: la història està escrita pels homes, pocs papers femenins, poques directores escèniques, pocs llocs per a elles. En general, a les dones ens costa més pactar, tenim les coses més clares i som més exigents. En concret, un dia vaig decidir que l'*art* no té barreres, són les que tu et poses, que estem aquí per explicar la nostra història, i la d'altres que ens toquen, que ens interessen.

PRESENCIA I ABSÈNCIA DE CREADORES ESCÈNIQUES...

L'espectacle és un tot. El treball físic i de text es fusionen. Som un tot. Els gèneres *no importen*, son les ànimes d'aquests gèneres que hem d'entendre i treballar. *Hi ha molta barrera mental i espiritual en el nostre país. i darrerament, sembla que hàgim tornat 20 anys enrere.*

CONSTANZA BRCNIC: A mi no m'agrada definir-me com a dona creadora. Em sembla que ja n'hi ha prou. Per què els homes no es defineixen com a homes creadors? És quelcom realment irritant. [...] El que hi ha és una estructuració social al voltant de la família i altres institucions que generen una discursivitat i una sèrie de relacions en què homes i dones són presoners de la seva identitat. [...] Però aquesta estructura a mi no em funciona. [...] *Dona embarassada amb full en blanc* no és una peça de dones: com si l'embaràs i la criança fos una cosa femenina! És una peça sobre la sexualitat precisament i sobre la disfressa de «dona» que a vegades em poso amb gust i d'altres, m'escanya. [...] L'activitat creadora sempre està condicionada, tant per als homes com per a les dones. [...] He mantingut el meu espai creatiu amb molt d'esforç. En l'àmbit professional, és clar, tenir fills no et permet moure't tant, però és que la criança és creativa també, no es pot separar la vivència personal, l'experiència de la vida, de l'activitat creativa.

ANNA GÜELL: No crec que sigui bo haver de definir-se amb coses tan evidents. Crec que això ajuda a l'exclusió i a la diferència. Jo sempre pensaré que sóc una persona de teatre. [...] Això sí, hi ha manca de confiança en les dones, fins i tot en el terreny artístic, i davant d'altres dones. Existeix una mirada crítica de les dones sobre nosaltres mateixes. [...] Respecte als esdeveniments organitzats i fets per dones des d'una perspectiva reivindicativa, crec que hi ha una necessitat de recerca per desmarcar-se del discurs central, i això fa patir al que s'ho mira des de fora amb voluntat de control i aleshores hi posa un títol despectiu.

NÚRIA LEGARDA: Soy mujer y me dedico a la creación. Pero este hecho no lidera mi trabajo ni mis temas de interés, con lo que no hago una reivindicación de ello, como no lo hago de otros aspectos que me condicionan como profesional (mi edad, mi procedencia, mi lengua...). [...] A pesar de que es cierto que ser mujer en la sociedad laboral actual sigue suponiendo una desventaja. Como demuestran las estadísticas, los altos cargos y los puestos de liderazgo siguen siendo ocupados en su mayoría por hombres.

TXELL RODA: Jo em defineixo com a creadora; la qüestió del gènere, la meva condició de dona és implícita, per tant, no necessito fer-ho explícit en la meva tasca de creació. Veig que les dones darrerament s'han posicionat com a creadores, que hi ha molta dona sola creant discurs. N'anomeno unes quantes que, al meu entendre, són de necessari reconeixement en àmbits de la interpretació, la creació, la formació, la dinamització sociocultural: Sonia Sánchez, Marta Carrasco, Nora Sitges-Sardà, Helena Escobar, Àngels Ciscar, Núria Font, Victoria Szpunberg, Maria Castillo, Mercedes Boronat, Mercè Sardà, Marta Otín, Bàrbara Bloin, Cristina Cazorla, Roser Vila, Nora Navas, T de Teatre (tot i que mai no són dirigides per dones), Teresa Urroz, Marta Oliveras, Eva Pérez.

RAQUEL TOMÀS: És evident que hi ha trets físics i fisiològics que et poden determinar, condicionar-te o motivar-te si et decantes per una vessant performàtica, ja que el cos és el propi objecte d'exhibició i, per tant, tot passa pel sedàs d'un cos de dona. En el cas de l'escriptura crec, que no és tan evident, tot i que sí que crec que alguna vegada n'he fet tema de manera tangencial (ara recordo peces com *La Mujer Franquicia*, o *Asno y Mujer*; on era un dels temes del text, la feminitat). I vivencials també. En el meu cas, considero que els projectes actualment que em valen més la pena són molt personals i des del jo, per tant sí que hi ha un pes específic del fet que sigui un jo de dona. Malauradament, un dels aspectes que sí que crec que determinen és el prejudici o el context social actual, tot i que el món de les arts escèniques en general és més inclusiu que molts d'altres. Crec que sempre hi ha un punt de prejudici sobre el paper que ha de jugar la dona en càrrecs de decisió o fins i tot de creació.

TERESA URROZ: Crec que és interessant definir-se com a dona creadora perquè, per una banda, no hi ha una normalitat respecte al tema i és necessari crear consciència i, d'altra banda, el punt de vista femení sempre té un perfil específic que cal reivindicar. Tot i que la creació en femení no sempre és pròpia de dones o no ho hauria de ser. Els valors femenins van més enllà del gènere. [...] He viscut sobretot la baixa autoestima per una manca de referents de dones exitoses i reconegudes. [...] L'art és un reflex de la societat, per la qual cosa és lògic que, en societats patriarcals i puritanes, la creació teatral no tingui prou llibertat.

MAGDA PUYO: Sí, crec que encara hi ha prou invisibilitat. Ho demostra qualsevol estadística que es faci. Crec que és el moment, en els darrers 20 anys, en què la dona té menys incidència en els espais de decisió cul-

turals (teatres, festivals, xarxes, àmbits polítics, culturals...) [...] Simplement, les dones creadores, en aquest país, no tenim ni les oportunitats ni el suport que tenen els homes. I crec que s'accentua encara més en les noves generacions. És un fet objectiu que les dones que comencen no arriben ni en un 10% a assolir les oportunitats que tenen els homes. Evidentment, té a veure amb l'absència absoluta de dones en llocs de decisió. [...] És cert que hi ha temes més propers a les dones que no s'han desenvolupat o temes que no s'han mostrat des del punt de vista de les dones. La causa és la falta d'oportunitats per mostrar-ho i entrar en la producció regular dels teatres. [...] El discurs dominant és vist com l'únic discurs. [...] Pel que fa a si els feminismes utilitzen un discurs de la diferència, crec que és lògic, cal marcar la diferència per fer-se un espai, per fer-se visible. Tot i que moltes vegades és contraproductiu i produeix l'efecte contrari, és a dir, l'exclusió.

Malgrat la percepció general sobre la manca de presència en llocs de responsabilitat i de temes femenins tractats de manera profunda, el tema del gènere és considerat una qüestió tangencial quan plantejem de quina manera incideixen en els processos de creació escènica i en el repertori teatral (en sentit ampli) aquestes altres teatreres o «teatristes» del moment. Vist l'horitzó i el panorama de la vida teatral, la problemàtica general que descriuen resulta força més complexa. Les dificultats que elles identifiquen són unes altres. Sintetitzo les seves idees: hauríem de tornar a parlar d'un suport estratègic a les necessitats reals i redefinir les temporalitats dels processos de treball i d'exhibició, de la necessitat de descentralitzar i reconfigurar circuits i polítiques de gestió arreu del territori (no tan sols a l'àrea de Barcelona), de la manca d'espai per elaborar un discurs crític i teòric consistent a nivell de la premsa, de la desaparició progressiva i de l'absència de publicacions periòdiques especialitzades, del teatre en l'educació, del caire «ornamental» dels pocs fòrums que tenen lloc entre el públic teatral i els creadors com a activitats complementàries, ja que, precisament per aquesta manca d'hàbit, i per la separació o la distància psicològica entre públic i artistes, tant als professionals com als espectadors els resulta complicat gaudir d'eines d'anàlisi i d'actuació per dir-hi la seva, alimentar el diàleg i proposar estratègies duradores.

Però no es tracta de partir del no-res i d'esborrar de nou la feina feta. Aquestes consideracions provenen sobretot d'algunes estratègies que elles han posat en marxa en el passat arran de les seves experiències per incentivar la creació i, evidentment, es tracta de línies que convergeixen en molts punts. Em remeto de nou als testimonis.

Directores de sales, projectes i festivals

Confrontem novament els fragments més significatius de les respostes al nostre quèstionari quant a la visió de dones que participen o han participat en la gestió o direcció escènica (Magda Puyo, Raquel Tomàs, Txell Roda, Anna Güell, Mercè Anglès, Teresa Urroz, Carol López, Carlota Subirós i Ada Vilaró).

MAGDA PUYO: Vaig dirigir durant quatre anys el Festival de Sitges, entre 2001 i 2004, al qual vam afegir el concepte de «creació contemporània»; per tant, els dos pilars de la programació es van basar en la creació, la investigació artística i el fet contemporani tant des del punt de vista ètic com estètic. Vam intentar donar suport a projectes no habituals a les sales de Barcelona, el desenvolupament del pensament i la reflexió en el mateix teatre, la promoció de nous creadors, la recerca en diferents formats escènics, la implicació en el risc i la investigació d'artistes amb una trajectòria ja contrastada, la col·laboració entre artistes de diferents disciplines (plàstica, música, audiovisual...). De tota manera el festival estava tocat de mort, ja estàvem entrant en aquesta etapa de convencionalisme i poc interès per part dels polítics cap a la cultura, que va més enllà dels números.

RAQUEL TOMÀS: Podríem dir que a AREAtangent, com a codirectora, vaig programar i gestionar l'espai. Creàvem contenidors de projectes (trams) que afavorien el seguiment del creador des d'una peça petita o un projecte d'investigació a una producció final (si aquest era l'objectiu del creador). Creàvem projectes que incloïen diferents creadors i que podien adequar-se a la programació sobretot dels Festivals, que al meu entendre tenen «l'obligació», en la mesura que puguin, d'incorporar en les seves programacions projectes més transversals i de visibilització de llenguatges més arriscats.

PRESÈNCIA I ABSÈNCIA DE CREADORES ESCÈNIQUES...

TXELL RODA: Pel que fa a l'experiència a l'Estruch de Sabadell, vam potenciar: la complicitat amb el creador, el risc, la incidència dins del context local, l'aportació formativa i pedagògica als joves, la creació de públics (en plural), els projectes globals, les estratègies de difusió i col·laboració amb altres entitats públiques o privades, l'honestedat en els processos de creació, l'excel·lència artística i humana.

ANNA GÜELL: Com a membre de companyies de teatre, sempre he intentat, en primer lloc, tractar temes que a mi m'interessen i pensar que si m'interessen a mi és molt possible que interessin a un bon nombre de persones. Després, he inventat tota mena d'estratègies per crear interès i donar a conèixer el producte: xerrades, debats, col·loquis, cursos, explicar com s'ha fet l'espectacle... a llibreries, biblioteques, centres cívics... Tenir cura del públic i fer-los sentir propers a la companyia: busquem la seva opinió i la seva complicitat.

MERCÈ ANGLÈS: Parlo dels objectius que vam impulsar a la sala Artembrut: crear una companyia estable, nova mirada del teatre contemporani i la nova dramaturgia, incentivar la creació. Obrir-nos a altres formes, altres disciplines: fusió, ser un lloc de diàleg artístic.

TERESA URROZ: Dins del Projecte Vaca, hem volgut potenciar la participació de públics potencialment propers a les temàtiques de les obres programades, organitzar activitats paral·leles com ara xerrades, debats, exposicions, tallers... crear espais d'intercanvi entre diferents creadors, crear espais perquè les companyies comparteixin el procés de creació amb el públic.

CAROL LÓPEZ: A la Villarroel, miro de programar dramaturgia contemporània local i estrangera, d'estar pendent de propostes que han connectat amb el públic, i que s'han fonamentat en processos de treball rigorosos i innovadors (*La función por hacer, Teatro para pájaros...*); combinar propostes més arriscades amb d'altres que atreguin el públic: els espectadors es creen un hàbit, si gaudeixen d'un treball de qualitat, però alhora necessiten altres incentius. L'entreteniment i la comercialitat ben entesos ho són. Programem autoria contemporània, i preferentment d'aquí amb autors com ara Pere Riera, Miguel del Arco o Alfredo Sanzol. També hi ha una lectura d'autors estrangers o de textos que tenen una qualitat i que poden encaixar a la nostra programació. La Villarroel és una sala comercial, amb tots els respectes per la comercialitat. Ha de donar uns

resultats i, si agrada, fantàstic. Jo hi he treballat amb molta llibertat, tant com al TNC o al Lliure. S'han de buscar temes amb els quals el públic s'identifica molt, comèdia... Si l'espectador s'emociona i s'ho passa bé, per a mi és millor que si fas una cosa massa fosca, com vaig fer a la primera temporada. [...] He intentat propiciar l'encontre entre diferents dramaturgs en un projecte comú (per exemple, *L'any que ve serà millor*, *Super-vivents*). He de reconèixer que falta una mica de risc en les propostes a Catalunya, però no s'ha d'oblidar que hem de connectar amb el públic, des d'on sigui. T'ha de sortir. Si no et surt aquesta mena de teatre, has de buscar el teu circuit i ser honest amb tu mateix.

CARLOTA SUBIRÓS: Quan vaig entrar al TNC, vaig col·laborar en la posada en marxa del projecte T6. Aquell breu període va ser un aprenentatge dins del Consell Assessor. Al Lliure vaig formar part del Consell de Direcció durant vuit anys. Es va fer una aposta per construir una línia de programació i planificació de la programació. Els teatres han de tenir un punt de vista i un posicionament clar davant de la creació. És inevitable donar suport a uns i oblidar altres àmbits, però és una decisió conscient i coherent amb el tipus de teatre, de programació i d'activitat que es vol portar a terme en cada cas. Vam apostar sobretot pels directors i per la creació escènica, donant-los tota la llibertat per triar els textos i les maneres de treballar per les quals volien optar. A poc a poc, es va iniciar una línia de relació amb els autors, i això es va concretar després en la residència de Lluïsa Cunillé com a dramaturga. Vam apostar per la creació contemporània, en el doble vessant, nacional i internacional. No s'acostumava a veure la creació internacional al llarg de la temporada fora dels festivals. L'aposta per la creació contemporània va quallar en els Radicals Lliure. Evidentment, hi ha altres exigències de muntatge de textos clàssics o del repertori, perquè és un teatre gran i hi ha una demanada de públic molt diversa. La meva tasca, més enllà del Consell de Direcció, abraçava també la relació amb el públic, la publicació d'articles dins de la revista *DDT* (jo n'era la coordinadora), l'organització de col·loquis i conferències, la reflexió sobre la dramaturgia. Em sembla molt necessari donar un espai a la reflexió sobre les arts escèniques, perquè se li dedica molt poc espai.

ADA VILARÓ: A Poblenuu-Escena Contemporània, el que s'ha fet es crear com una mena de beques d'ajut a la creació. I amb els anys ens hem connectat amb altres llocs que donen suport a la creació (l'Antic Teatre, L'Estruch de Sabadell, el Graner, la Central del Circ...) per traçar un petit circuit.

Fem col·laboracions per oferir residències i espais d'exhibició. Va començar al Poblenou perquè hi treballàvem i perquè té espais amplis amb possibilitats; el barri és un barri obrer amb un teixit associatiu important i un tarannà no gens aburgestat. Una cosa que em sembla interessant de fer és ocupar un edifici, amb permís és clar. Si hi ha una seu amb una infraestructura, no necessitem un altre edifici. Per què tants edificis? El que importa és la feina i la gent que ens posem d'acord per treballar. Els edificis, un cop s'inauguren, de seguida s'institucionalitzen. [...] A mi el que m'interessa més, artísticament, és el contacte, escurçar les distàncies. Jo crec que l'art ha d'apropar i s'ha de tendir a destil·lar, no a anar sumant i sumant. Tal com funcionen les coses, ara tot està pensat per ser mirat. Un ho fa i l'altre s'ho mira. I tota la resta del procés? On queda tot el temps que has compartit amb altra gent? On és? Jo encara estic en això també, encara no sé com s'ha de fer exactament, però penso molt com podem fer-ho per trencar aquesta inèrcia i que, quan es faci una presentació, sigui més un lloc on puguem acompanyar-nos, tant pel que ho presencia com pel que ho fa, implicant més tots els sentits de manera més activa. Sento que estem massa separats, els intèrprets i el públic.

Segons el que queda exposat, caldria tenir en compte algunes de les estratègies que han posat en pràctica aquestes directores de projectes, sales i festivals, per valorar què ha funcionat millor i què no. Tot i que, com deia abans, més enllà de les iniciatives particulars dins d'un context i d'una conjuntura determinats, la perspectiva sobre el futur més immediat de les polítiques teatrals resulta incerta des de tots els angles. No hem de perdre de vista que, des del pla estratègic de cultura de la Generalitat de Catalunya, el futur està enfocat en termes d'eficiència i competitivitat empresarial, perquè l'objectiu principal, per damunt de tot, és superar el moment de crisi econòmica actual, tot reconeixent dins del seu diagnòstic que el model de l'estat del benestar ha fet fallida.

Actrius teatrals, performers i executants d'altres dramaturgies

Quant al paper de les intèrprets i les directores d'escena, una qüestió ben diferent, hem plantejat la pregunta general següent: quines són i quines han estat les seves formes de figuració dins de l'ecosistema teatral dels

últims anys? Ens sembla convenient iniciar l'apartat amb les consideracions que manifestava a l'entrevista Puyo:

Hi ha un problema de projecte artístic global. No es tracta tant de tenir diners per a una producció, sinó de tenir una regularitat de treball d'assajos, de creació i d'exhibició de les diverses produccions, per poder dedicar una part d'aquest temps a la recerca del propi llenguatge. En general, jo diria que mai no hi ha hagut una veritable política de subvenció per al desenvolupament artístic del país. La confusió entre teatre privat, teatre públic, teatre artístic i teatre comercial ha fet que s'hagin posat molts diners ens llocs inadequats i pocs en projectes realment artístics. Els últims deu anys han estat una baixada més gran encara cap a la confusió entre "art" i "indústria". I l'anada cap un teatre on el més important és la taquilla, amb la corresponent caiguda cap el conservadorisme.

La consideració del taquillatge com a mesura de la durada o l'evanescència de les obres que aguanten, tornen o se'n van de la cartellera definitivament, sense tampoc voltar gaire llevat d'algun festival o un bolo dins o fora de Barcelona, ha provocat des de sempre que les productores es preocupessin de comptar amb la figura d'actrius i actors reconeguts (reconeixedors pel públic) com un factor important a l'hora de confeccionar un repartiment en termes de comercialitat. Per tant, és un fet que la presència de les actrius de teatre textual a les produccions de més caixet, a part de les complicitats que elles hagin pogut establir, es veu condicionada per la seva popularitat a la televisió i a l'audiovisual. És cert que hi ha un seguiment, expert o no, d'uns quants espectadors avesats a les propostes dels pocs directors o directores que treballen amb un equip més o menys habitual, i no pocs assidus a les nombroses mostres i festivals de teatre convencional, de carrer o de les noves tendències. Per efecte sobretot de la televisió (dels culebrotos i espais dramàtics), s'ha reforçat la idea del petit *star system* casolà, en substitució de les antigues clagues teatres. Per descomptat, hi ha algunes dames del teatre que suposadament tothom coneix i que es mereixen el reconeixement i el respecte per la qualitat de la feina feta i per ser on són. El fenomen de les audiències de la televisió ha provocat una doble reacció en el públic teatral ocasional: d'una banda, l'encasellament d'actrius excel·lents i versàtils en determi-

nats rols arquetípics, a causa del gust o la imaginació d'una determinada escola de guionistes, i, de l'altra, la urgència de refrescar la imatge amb una màscara femenina de joventut i d'atractiu permanents per no ser considerades prematurament caduques, o en el millor dels casos, passar a l'especialitat de senyores amb més o menys poder dins d'una trama embolicada o d'un melodrama aparentment quotidià. Paradoxalment, l'efecte de desaparició en escena com a culminació de la bona feina com a intèrpret dins d'un projecte teatral global ha passat a ser considerat un exercici de virtuosisme tècnic (per a les cares més televisives que poden actuar als teatres grans i comercials); i en la parcel·la de l'escena alternativa o *off* per on transiten les actrius que treballen en produccions experimentals, interdisciplinàries i dels petits formats, aquella paradoxa de la desaparició sovint es transforma en invisibilitat o en exclusió a l'hora d'aconseguir altres oportunitats més enllà d'un reduït cercle de col·laboradors. En aquest sentit, la dramaturga, directora i actual responsable de la Villarroel, Carol López, ens manifestà:

Avui dia hi ha un mal molt gran per al teatre, que és la manera com ha de conviure amb la televisió i el cine. No es pot competir econòmicament. Els grups de teatre no poden sobreviure, a menys que sigui a nivell OFF i després busquin una altra alternativa per fer-se veure. Tens una experiència i després s'acaba. Qui pot mantenir una companyia? Els que hi arriben i es mantenen és perquè tenen els contactes adequats, tenen ambició i visió empresarial. Es pot aconseguir fer un èxit de manera circumstancial, però, si no tens una estructura al darrere, no hi ha continuïtat. Sempre hi ha hagut famílies, sobretot a Catalunya. Es tracta de famílies que s'estan renovant o agafant el relleu, ja no són les mateixes, però hi són i copen la major part del mercat.

És a dir, que la feina, tant per les intèrprets com per a les directores, és discontinua i va acompanyada d'una certa precarietat de les condicions laborals i de producció. A partir de certa edat, aquesta situació s'accentua a causa d'alguns factors com la conciliació familiar, el nombre més petit d'oportunitats i de papers femenins al repertori, o l'imaginari simbòlic reflectit a les obres. Els punts de vista varien segons les generacions, és clar. Així, Sara Rosa afirmava que, tot i que els papers per a dones són

interessants, «n'hi ha pocs» i resten acarats a la perpetuació de la imatge que el cinema i la televisió efectua de la dona objecte. Anabel Moreno ho expressava en els termes següents:

De manera força irregular i segons les èpoques, he pogut treballar amb processos de tot tipus. Tot depèn de les circumstàncies, el moment i les complicitats que es van establint en cada moment, però sí que crec que, pel que fa a la interpretació actoral, les dones també hi sortim perdent. Les actrius tenim una dificultat afegida que no tenen els homes. Està relacionat amb el físic i amb l'edat. A més de ser bona actriu, has de tenir una aparença jove i atractiva. Crec que a la majoria d'actors això no se'ls exigeix tant. A algun sí, és clar, però no és comparable en número. A partir dels quaranta anys, quan tens una experiència important en la teva professió i podries aportar molt més dins d'una proposta artística, el panorama s'empobreix en lloc d'enriquir-se, perquè se'ns encasella en un pocs rols, hi ha menys opcions de treballar, i sí, crec que encara hi ha menys papers i temes sobre la feminitat interessants. Per què? Vivim en una societat masculina o patriarcal, i això es reflecteix també en les obres, deixant un marge d'acció menor o secundari a les dones que apareixen a les obres convencionals.

Pel que fa a les executants de dramaturgies interdisciplinàries i de les arts de l'acció, la perspectiva és ben diferent i apunta cap a la radicalitat, com es feia palès en el posicionament de Núria Lagarda:

Los discursos y los planteamientos sobre las éticas del cuerpo, desde un punto de vista performativo, que no sexual ni de género, están asociados sobre todo a la danza, la performance y las artes de la acción. Existe una separación entre el teatro textual y el resto de artes que trabajan desde lo físico (cuando pienso que no debería ser así). Pero aunque el repertorio continúa dominado por el teatro textual, cada vez hay más propuestas que buscan la transversalidad entre disciplinas y poco a poco se va integrando la fisicalidad. No entiendo por ejemplo como el T6 del TNC, que apoya la creación y la escritura contemporáneas, no contempla una visión más amplia de la escritura. Para mí, hay una diferencia clara entre lo que es danza y lo que es un teatro que va más allá de la forma. Es el interés de contar una historia. El interés por el relato. Y por tanto no entiendo por qué no están incluidas y contempladas en este caso del T6 las historias contadas con otros formatos que no sean exclusivamente textuales. No entiendo por qué se hace una separación donde no la hay.

En termes també rotunds quant a la seva ètica artística personal es mostra Brcnic, que, paral·lelament als seus treballs durant més de deu anys amb ballarins i coreògrafs com Andrés Corchero, la companyia de dansa Malpelo o el Col·lectiu de dansa i música improvisades IBA, va crear l'Associació Cultural la Sospechosa, l'any 2000, que continua en actiu, malgrat les dificultats. Extrapolant la pregunta de per què en un moment donat va optar per treballar des del *solo*, Brcnic planteja:

Sempre he estat acompanyada de col·laboradors (músics, dramaturgs, il·luminador, ajudant de direcció com a equip mínim). El fet d'estar sola a escena prové més d'una necessitat artística d'una fase de la meua vida creativa. També he fet peces amb bastants intèrprets, però la majoria han estat creacions amb persones de diferents àmbits —no ballarins— perquè, de fet, m'interessava més el cos no especialitzat, els cossos i el moviment no formalitzat de persones que es dediquen a altres activitats, i que tenen una altra disposició física tant a l'hora de crear com a l'hora de ser mirats. Resumint: sempre he necessitat el treball de *solo* com a contraposició dels altres projectes que involucraven més persones. Fa uns anys que treballo amb un grup de performers en l'àmbit de la recerca i és probable que això acabi donant una peça escènica. Però és impossible pensar en els recursos per a un treball així, ja que ni a les institucions públiques els interessa ni tampoc a les empreses privades. I estem vivint un retrocés enorme en aquest sentit.

Als ulls de l'administració, les propostes experimentals resulten deficitàries i tenen una minsa repercussió mediàtica i de volum d'espectadors, però, almenys fins ara, formen part d'una franja del mercat que cal també absorbir perquè cobreixen les quotes d'un teatre circumstancialment emergent o innovador, no per un interès real en el discurs que generen. Si aquestes pràctiques no troben continuïtat, es considera que és per incapacitat dels equips artístics de constituir-se com a empreses, ubicar-se en un circuit i crear-se un públic afí o encuriosit per la seva «marca» i originalitat específiques. Resulta obligat reinventar-se contínuament per no saltar del tren i, en alguns casos, a més de crear, cal ser capaç de negociar, gestionar, produir i vendre el propi projecte. El fenomen de la multiplicació i la pluralitat de festivals s'entén com un indicatiu que hi ha més producció i diversitat de propostes de les que el sistema és

capaç de gestionar dins de les programacions regulars de les sales d'exhibició al llarg d'una temporada. Per això, es condensen en uns pocs dies o setmanes d'exhibició.

Si parlem de pràctiques de caire més artesanal o específicament allunyades dels cànons esmentats, el circuit dels festivals és gairebé l'única opció de gaudir de visibilitat fora dels tallers o els locals privats d'assaig. Em refereixo a dos casos insòlits i ben diferents que mereixen un apunt específic, ja que han aconseguit ser considerats internacionalment a força de no parar: la paller Pepa Plana i la desapareguda companyia d'ombres La Cònica Lacònica (amb Alba Zapater, Mercè Gost i Marta Alemany al capdavant), iniciada al 1995 i fins a 2008.

En el cas de Pepa Plana, cal destacar que ha passat a formar part de l'elenc del Cirque du Soleil dins del darrer espectacle estrenat per aquesta prestigiosa entitat, a la primavera de 2012. La seva és ben bé una excepció, perquè a força de treballar i de construir-se una poètica personal com a paller (sola en escena) ha aconseguit un merescut reconeixement de la seva trajectòria incansable dins d'una empresa de circ internacional en gira permanent. Recordaré els seus espectacles emblemàtics: *De Pe a Pa* (1998), *Giulietta* (2000), *Hatzàrdia* (2004), *L'atzar* (2004) i *Penèlope* (2010). A més de ser la directora del Festival de pallasos d'Andorra (de moment, també suspès des de 2011), ha estat present i premiada a la Fira de Tàrraga, al Festival de Pallasos de Cornellà i al Pallasòdrom de Vila-Seca (Tarragona). Tota una reconeguda trajectòria de qualitat que no trobà, però, la professionalització de Le Cirque du Soleil.

En el cas de La Cònica Lacònica, ens trobem davant d'una companyia fundada el 1995 que ha creat una autèntica narrativa de la llum a través d'un teatre plàstic i visual que parteix d'una concepció artesanal amb objectes reciclats i trobats. A banda de les presentacions al seu taller de La Escocesa del Poblenou, la companyia va voltar per festivals dels cinc continents amb espectacles com: *Ombres d'objectes trobats, la utilitat d'allò inútil* (1996), l'espectacle d'ombres i veu a capella *Trans Fugues, conviure amb la pròpia ombra* (1999) i *La pasajera de una habitación a otra* (2004). La companyia es va dissoldre el 2008, no per falta de recursos, sinó pels canvis de rumb en les trajectòries personals de les seves

integrants, perquè, com deia, sempre han subsistit reciclant-se i traient partit d'una poètica que ha essencialitzat la vessant més sensorial i plàstica des d'una estètica sovint abstracta per produir una emoció icònica concebuda des dels mínims, i ha aprofitat el seu caràcter insòlit al nostre país per travessar fronteres.

Directores i dramaturgues escèniques

Cloem l'anàlisi dels nostres testimonis amb les aportacions des de la direcció o dramaturgia escèniques. En una visió de conjunt, constatem que queda palès com la mentalitat empresarial i el conservadorisme en les polítiques que afecten la creació han establert uns estàndards que exclouen les temporalitats llargues dins dels processos de gestació; aquestes es consideren massa costoses o poc eficients, segons els paràmetres d'amortització i de proteccionisme d'un determinat mercat, de manera que es privilegien uns «productes» sobre els altres en detriment de la qualitat i del rigor necessari en la gestació dels espectacles. Aquests criteris mercantilistes tendeixen a generar productes poc bons o mal acabats: els terminis contractuals condicionen la qualitat dels muntatges i aquesta «pressa» també afecta una part important del teatre experimental, refugiada forçadament en el *work in progress*. La visió de les quatre directores/dramaturgues que tot seguit transcrivim (Subirós, López, Puyo, Vilaró) reflexiona sobre totes les condicions que afecten el sistema de gestació/plasmació/conducció de les diverses propostes espectaculars.

CARLOTA SUBIRÓS: Durant tots aquests anys al Lliure (2003–2011), he viscut aquest dilema de forma molt directa. És necessari arribar al màxim de públic i fer-ho sent conseqüent, però tornem a trobar la qüestió dels temps de producció. Passa com amb els temps d'exhibició. Tot va massa ràpid. Segons quins espectacles, en vuit setmanes (que és l'estàndard), no és possible, si el que vols és transitar alguns processos d'investigació amb el risc de no saber on aniràs a parar. I és la meva vocació. M'interessa la línia de la recerca, però, si no et pots donar el temps necessari, és difícil assolir els resultats desitjables, eficaços, llegibles. Hi ha espectacles amb

una potencialitat mot forta, però no han tingut temps i no són llegibles, o sobren coses, o falta aquesta mirada per reprendre la feina amb una altra visió.

CAROL LÓPEZ: Estem creant i tenim dret a equivocar-nos. Si sempre tens la pressió de fer que les coses agradin, no pots funcionar bé. El temps és el que més ens falta. Per això, a Argentina fan coses tan bones, perquè la gent hi dedica molt temps i ho combina amb altres ocupacions. A Gran Bretanya funcionen molt els mecenes. Théâtre de la Complicité, per posar un exemple, funciona en part així, i a més a més fan tallers i activitats, per això es poden permetre el luxe de fer processos llargs, crear-se un repertori propi i disposar d'eines i de mitjans amb els quals investigar.

MAGDA PUYO: Els formats s'han homogeneïtzat en detriment de les arts escèniques més indagatòries. Això fa molt mal a la cultura d'aquest país, que viu una falsa realitat: de número d'espectadors, de quantitat de produccions, d'actors famosos televisius, de quantitat de textos escrits... Quantitat, quantitat, quantitat... (i la qualitat i el compromís i la subversió i les formes contradictòries i la diversitat i l'art com a eina de coneixement?)... En definitiva, la realitat és del poder absolut del pensament únic. [...] Tan sols seria possible desestructurar el discurs dominant si ens unim per trobar noves estratègies i denunciem aquesta falsa realitat on ens trobem. I, en aquest sentit, penso que les dones de teatre tenim una responsabilitat i una gran possibilitat d'exigir llocs reals de decisió per començar a canviar un model mort i enterrat (només cal recordar la remuntada protagonitzada per les dones a Islàndia). És un bon moment, és el que tenen les crisis, que són moments de canvi.

De tota manera les institucions i l'administració són un llast molt difícil de treure's de sobre. Potser la solució és fora de l'administració i dels centres públics. Tot i que tenen una enorme capacitat de neutralitzar les idees i els artistes i transformar-los en seus. Crec que és una de les dinàmiques que s'han de trencar: l'absorció per part dels ens públics de la vitalitat artística, que deixa de ser-ho en el moment que se la fan pròpia.

ADA VILARÓ: Jo em plantejo una sèrie de preguntes. Què és contemporani? Des d'on crees? Des del lloc que vols tenir o des del lloc que t'han donat? Si no estàs content, hauries de separar-te del mercat i buscar el lloc on vols estar. Hauríem de jugar a no creure'ns tant a nosaltres mateixos i desemmascarar-nos. Què és el que canviem queixant-nos? Res. Hem de fer coses. Més accions i menys discursos. Sembla que té més importància

anar a Nova York, per exemple, que no que els teus veïns sàpiguen el que fas i et vinguin a veure. S'ha d'incidir en els altres des de propostes elaborades on tothom hi cap. Nosaltres decidim estar en un lloc o en un altre. Crec que els artistes hem de canviar de lloc, de punt de vista, de posicionament. No podem esperar que ho facin per nosaltres. És clar que la política teatral ha estat desastrosa, que s'hauria de cuidar més l'educació i la cultura, això és clau, però no canviem res, si ens lamentem del que s'ha fet malament i no prenem partit amb coherència i amb exigència personal amb la nostra feina i amb la manera com fem les coses.

A tall de corollari

Dins d'aquest context de reflexió propiciat des de la direcció podem anar conclouent que les opcions de subsistència tant de les intèrprets (actrius de teatre, performers i executants) com de les directores i dramaturgues escèniques passen per dos camins: d'una banda, mirar d'estar presents, o si més no atentes (a veure si hi ha sort...) a projectes amb un nombre d'espectadors més gran (ja siguin produccions públiques o privades), i alternar-les amb projectes de petit format, sense descartar l'audiovisual, la televisió i altres mitjans (internet, ràdio, premsa); o, de l'altra, engegar algun projecte personal amb l'objectiu de treballar en creacions pròpies, ja sigui a través de col·lectius, associacions o de petites societats, i mirar de sobreviure.

En un moment o altre, la majoria de les entrevistades han posat en pràctica l'opció de crear-se un espai propi per poder treballar amb projectes personals des de l'autogestió. Si recapitem, el llistat és prou extens: Mercè Anglès (primer a l'Artembrut, amb Joan Raja) i després amb Q-Ars Teatre (amb Anna Güell); Magda Puyo amb el col·lectiu Metadones (1993–1996), al costat de Txiki Berraondo i Graciela Gil, i després en les seves propostes més arriscades com a directora amb un equip més o menys habitual; Ada Vilaró, amb la companyia que porta el seu nom i com a impulsora dels festivals Poblenuu-Escena Contemporània i Itineràncies; les esmentades Lacònica la Cònica; les companyies, sales i projectes de Simona Levi o Semolinika Tomic; Carlota Subirós amb La

Secreta; Constanza Brnic amb La Sospechosa; Núria Legarda amb N Naranja; Fina Rius amb la Trilateral; Raquel Tomàs, primer amb Àrea-Tangent i després amb Dramangular; Anabel Moreno i Sara Rosa amb la companyia Niederungen; Txell Roda des dels projectes teatrals personals i des de l'àmbit de l'educació, la gestió i la dinamització culturals; Teresa Urroz amb Solubles Teresa i des de la seva activitat a Projecte Vaca... La llista podria allargar-se amb altres noms com: Carme Portacelli (a la Ivanow); la plataforma de dones titellaires nascuda el 2010 sota el nom de «Dones i mans»; la directora Pepa Calvo, amb el Teatro del Repartidor, a l'Hospitalet de Llobregat; o l'associació dedicada a la performance i les arts de l'acció Gresol Art, fundada al 2002 per les artistes visuals Denys Blacker i Anet van de Elzen, amb seu, biblioteca i arxiu a Girona. Per acabar, vull esmentar també altres dramaturgues escèniques i performers com Sònia Gómez, Lúdia González-Zoilo o Marta Galán, totes tres inquietes i permeables a temàtiques que les afecten vitalment, però amb codis i punts de vista totalment diversos, com una prova més de l'heterogeneïtat existent dins d'una mateixa generació. Recupero una citació de Marta Galán que defineix molt bé el seu tarannà personal i el lloc on ha anat derivant la seva obra, per acabar de portar la reflexió general una mica més enllà: «necessito pensar sobre determinats temes que em preocupen i que m'afecten per articular gramàtiques de la creació on la interacció social esdevé una condició indispensable.» Sembla que aquestes gramàtiques creatives d'interacció social són, en el fons, el que la majoria de creadores que treballen en les arts escèniques segueixen, des de diferents llocs i amb diferents poètiques i discursos artístics personals.

Els llocs i les condicions amb què portar-les a terme són un altre tema. Al meu entendre, tot i que encara resulta una mesura incompleta o insuficient per incentivar l'accés a l'escena tant dels públics com de la creació, s'han fet algunes passes: els programes d'intercanvis i residències que s'han iniciat amb els Centres d'Arts Escèniques (interessats sobretot en les noves tendències), les Fàbriques de la Creació municipals, així com la tasca d'alguns centres cívics (com la Farinera del Clot o les Cotxeres Borrell) segueixen el model d'iniciatives pròpies de la dansa, que abans de

la transformació del Mercat de les Flors en espai per a les arts del moviment, van aprendre a canalitzar les seves necessitats creatives (i la falta de reconeixement i d'espai) a través de plataformes com La Caldera, la Porta o la Poderosa, per poder mantenir-se en constant entrenament i per generar discurs artístic des dels processos de creació.

El pas següent és trucar a les portes dels despatxos i dels teatres arreu del territori, no tan sols a Barcelona. Tant de bo el treball en xarxa i la voluntat de canviar de paradigma manifestada amb tots aquests testimonis aconseguixin fer-se escoltar.

Annex

Informació general de les persones entrevistades

MERCÈ ANGLÈS Actriu teatral des de 1984, directora artística de la Sala Artembrut (1993–2002), fundadora i membre de la Cia. Q-ars teatre des de 2000 fins a l'actualitat.

CONSTANZA BRCNIC Dramaturga escènica, ballarina i coreògrafa des de 1995, fundadora i directora artística de l'associació cultural La Sospechosa des de 2000, ballarina i col·laboradora de la Companyia de dansa Andrés Corchero (1996–2009), ballarina de la companyia de dansa Malpelo (2003–2006), part del col·lectiu IBA de música i dansa improvisades (1999–2005).

ANNA GÜELL Actriu teatral des de 1980. Impulsora de nombrosos projectes i companyies de creació escènica, entre d'altres: TES (Teatre Estable de Sabadell) (1981–1984); Teatre SET (1985–1988); Les Escorxadors (1995); Q-ars Teatre, des del 2000 fins a l'actualitat.

NÚRIA LEGARDA Ballarina i actriu des de 1998, ajudant de direcció i assessora de moviment amb diversos directors, creadora de projectes propis en l'àmbit de la performance: N NARANJA Associació Cultural de Dansa i Arts Visuals. (2006–2012).

SIMONA LEVI Dramaturga, actriu, performer i activista cultural. Directora artística de la Sala Conservas de Barcelona. Promotora dels Festivals d'Arts Escèniques i Visuals aplicades *Inn Motion* (2001–2009), convertit en *Per a què serveixen els artistes 2* (2010) i organitzadora dels Premis Oxcars i del FCF (Fòrum de Cultura Lliure), que porten quatre edicions, des de 2009 a 2012.

CAROL LÓPEZ Directora escènica i dramaturga. Directora artística de la Sala Villarroel (des de la temporada 2010–2011 fins a l'actualitat).

ANABEL MORENO Actriu teatral des de 1988. Ha participat en processos de creació des de la dramaturgia actoral amb diverses companyies, entre altres: Teatro Fronterizo (1988–1992), Metadones (1994–1996), La Fura dels Baus (1998–1999), Cia. Niederungen (2002–2007), i ha treballat com a actriu en diversos muntatges amb Mario Gas (2004–2011).

MAGDA PUYO Dramaturgia i direcció escèniques. Membre del Consell Assessor del TNC (1998–2001). Fundadora i directora de la cia. Metadones (1994–1996), directora del Festival de Sitges (2001–2004). Professora a l'Institut del Teatre. Actual directora acadèmica (2012).

FINA RIUS Actriu de teatre des de 1979, i veu de doblatge amb una llarga trajectòria, rapsoda en espectacles propis arran de diversos autors i poetes catalans contemporanis amb La Trilateral (2004–2012), companyia de la qual és fundadora. Entre d'altres, ha estat membre de companyies tan emblemàtiques com: Teatre de l'Ocàs (1980–1986), Teatre Fronterizo (1982–1983), G.A.T. de l'Hospitalet de Llobregat (1983–1984), Dagoll-Dagom (1984–1985), Zitzània Teatre (1985–86), A.I.E.T. (1994 i 1996), La Fura dels Baus (2008–2009).

TXELL RODA Directora escènica i directora de projectes de suport a la creació, entre d'altres: directora de la Fàbrica de creació de les Arts en Viu Estruch de Sabadell (2008–2010), Mostra de Teatre d'Ensenyament secundari de l'Alt Empordà (1998–2000), Ajudantia Artística a la Fira de Teatre de Tàrraga (1991–1992), Cap de l'àrea de Comunicació i Relacions públiques de la Fira de teatre de Tàrraga (1993–1995), Gestió i dinamització cultural, regidoria d'espectacles per a l'ICUB, Forum 2004, Fira de teatre de Tàrraga 2012, gerent de la COSACA (Cordinadora de Sales Alternatives de Catalunya) el 2006, Coordinadora de les tres primeres edicions dels Encuentros en Magalia organitzat per la Red de teatros Alternativos a Navas del Marquès (2006–2008), dramaturga adaptadora textual i organització i Coordinació tècnica de festivals de Teatre de'Ensenyament Secundari públic de Catalunya.

SARA ROSA Actriu teatral i de teatre físic des de 1998. Ha pres part en processos de creació que implicaven dramaturgia actoral amb: La Fura dels Baus (1998–1999, 2005–2007, 2008–2010) i Cia. Niederungen 2002–2003 i 2007. Docent i directora pedagògica a Itàlia des de 2010.

CARLOTA SUBIRÓS Dramaturgia i direcció escèniques, traducció i docència. El 1999, Carlota Subirós funda juntament amb Oriol Broggi la companyia La Perla 29, de la qual actualment ja no és sòcia sinó col·laboradora. Entre 2001 i 2003 és membre del Consell Assessor de Teatre Nacional de Catalunya. Entre 2003 i 2011 ha estat membre de l'Equip de Direcció Artística del Teatre Lliure, amb responsabilitats en la programació del teatre, així com en l'edició de la publicació *DDT–Documents de Dansa i de Teatre*.

RAQUEL TOMÀS Dramaturga i impulsora de projectes «d'arts vives», fundadora i codirectora d'Àrea Tangent entre 2003 i 2010, i de la plataforma de nous formats escènics Dramangular, des de 2010.

SEMOLINKA TOMIC Directora AnticTeatre i projecte Adriantic des de 2003. Anteriorment, actriu amb la Fura dels Baus i performer amb projectes personals: Cia. Semolinika Tomik des de 2001. Premi FAD Sebastià Gasch d'Arts Teatral 2004.

TERESA URROZ Actriu teatral des de 1982, clown i performer des de 1985, dramaturga i intèrpret en projectes propis de creació des de 1989, membre del col·lectiu de creadores escèniques VACAS des de 1999, clown en projectes internacionals de cooperació amb la infància des de 2009 i fins a l'actualitat (estades a Mèxic amb Col·lectiu Circòsmic).

ADA VILARÓ Actriu, ballarina, dramaturga i performer. Cia. Ada Vilaró. Fundadora i directora artística del Festivals Poblenou-Escena Contemporània, des de l'any 2002, i de l'associació i el Festival Itineràncies (Site Specific, Prats de Lluçanès), des de 2009. Ambdós vigents (2012).

LA DONA EN LA PROGRAMACIÓ I LA GESTIÓ TEATRAL

MERCÈ BALLESPÍ

Grup de Recerca en Arts Escèniques de la UAB

MARGARIDA TROGUET

Teatre de l'Escorxador de Lleida

Davant del tema de la dona en la programació i gestió teatrals, pretenem qüestionar les propostes de gestió des d'una perspectiva més àmplia que des de la mera tasca de temporalitzar en un calendari una programació o d'escollir quin producte teatral es consumeix en una sala determinada. Intentarem fer, d'entrada, un apropament objectiu i històric per situar el concepte dona i gestió teatral i entendre'n l'evolució: com abordar-lo, què significa i a quina realitat pertany. Seguidament, aportarem el cas pràctic d'una programadora teatral vinculada a diverses xarxes per establir una nova focalització sobre el tema, aquest cop des del vessant més experiencial.

En una primera recerca i amb la fita d'objectivar dades, resulta simptomàtic que organismes vinculats a les arts escèniques no aportin dades actualitzades amb informació estadística sobre les dones en la gestió teatral a Catalunya.

L'Oficina de Difusió Artística de la Diputació de Barcelona, a través dels resultats corresponents al Cercle de Comparació Intermunicipal d'Espais Escènics (<http://diba.cat/web/oda/cercles>), sí que ens ha permès accedir a les seves dades estadístiques, de manera que als CERCLES 2011 han participat un total de 30 municipis de la demarcació de Barcelona. El total de sales analitzades en aquests municipis ha estat de 64. El nombre total de treballadors en l'any 2011 ha estat de 190 i, d'aquests, 76 han estat dones, o sigui, el 40% dels treballadors d'aquests espais.

La comissió de paritat del Projecte Vaca també aporta alguna dada sobre actrius/actors i autors/autores, però només fins l'any 2008 i sense fer esment de les persones encarregades de la gestió ni de la programació.

Relacionem també diverses conclusions i informacions relatives a les dades del 2011 aportades per l'Observatorio Estatal de la Igualdad en el Emprendimiento del govern espanyol:

La caracterización típica de la persona emprendedora indica que es «hombre, de 36 años, con estudios profesionales superiores o universitarios, que ha recibido formación específica para emprender y con un nivel de renta alto» [...] La iniciativa emprendedora es especialmente significativa entre los jóvenes, colectivo caracterizado por su creatividad, innovación, espíritu emprendedor y aventurero, menor aversión al riesgo y mayor sensibilidad hacia los cambios tecnológicos, lo que los hace más proclives a embarcarse en este tipo de proyectos [...] Sin embargo, y aunque la elevadísima tasa de desempleo juvenil que existe en España en estos momentos está haciendo que la edad media de las personas emprendedoras disminuya, lo cierto es que la Tasa de Actividad Emprendedora de los menores de 25 años se sitúa por debajo del 3% en 2010. Y es que, aunque los jóvenes presenten predisposición al emprendimiento, la falta de experiencia, de financiación y de contactos personales, dificultan el desarrollo efectivo de sus iniciativas.

Històricament ens interessa extreure un exemple simptomàtic de com era la situació en la gestió teatral en el cas de les dones. Per aquest motiu, ens nodrim de l'estudi que la Dra. Lola González ha fet sobre el cas de María de Navas (Milà, 1666).¹ Actriu *primera dama*, autora i empresària teatral a València, Madrid i Barcelona. Segons la llei vigent en la Espanya del segle XVI la professió teatral era possible exclusivament si l'actriu disposava d'un acompany masculí (o pare o marit en la mateixa companyia):

La incorporación de la mujer a la vida teatral, en España, tiene como fecha de referencia oficial el 17 de noviembre de 1587. Ese día y ese año, el Consejo de Castilla autorizaba la presencia de actrices en los escenarios.

1. Lola González, «Mujer y empresa teatral en la España del Siglo de Oro. El caso de la actriz y autora María de Navas», *Revista sobre teatro áureo* 2 (2008): 135–158.

Con este decreto se levantaba la prohibición contra la actuación de las mujeres en las tablas que entró en vigor el 6 de junio de 1586 por iniciativa de la Junta de Reformatión y en la que se ordenaba que «a todas las personas que tienen compañías de representaciones no traigan en ellas para representar ningun personaje muger ninguna, so pena de zinco años de destierro del reyno y de cada 100.000 maravedis para la Camara e Su Majestad» [*condicions per a les actrius*] [...] casadas y acompañadas por sus cónyugues y que representaran siempre en hábito de mujer [*condicions per a la gestió teatral*]» [...] sólo se permitía ejercer a las mujeres casadas que entraban en la Cofradía como apéndice del marido.

Aquest estudi ens permet veure la trajectòria històrica del que representava ser dona, actriu, autora i gestora teatral fa encara no 400 anys, i com les condicions en la professió teatral han evolucionat.

La gestió teatral ara

Tot seguit, ens permetem un salt diacrònic per constatar com està la situació actualment amb relació a la gestió teatral. Cal situar-nos en el fet que la gestió cultural és una professió molt recent de la qual es comença a parlar quan als 1980 s'organitzen postgraus i màsters sobre gestió de la cultura.

És, però, a partir del 27 de juliol de 2012, que s'aconsegueix l'epígraf professional (Clasificación Ocupacional SISPE2011) al Servicio Público Estatal de Empleo. El número d'epígraf és 37131078.

El gestor cultural ha treballat, en aquest temps, en l'àmbit públic i privat.

En el sector públic, en l'Administració Local, el Consell de Ministres en data del 15.02.2013 acaba d'aprovar l'Informe sobre «El Anteproyecto de Ley para la Racionalización y Sostenibilidad de la Administración Local». Això significarà la revisió de les «Competencias impropias» dels governs municipals.

D'altra banda cal fer esment que els Teatres Municipals del nostre país són en general de titularitat i gestió municipal, per tant, públics.

Així doncs, després de més de 30 anys, el marc contextual ens situa en el fet que, d'una banda, tenim epígraf professional i, de l'altra, perillen les competències en l'administració local.

Volem afegir a aquestes dades objectives l'experiència personal des de l'àmbit de la gestió teatral, i per això hem triat tres experiències de treballs en xarxa (un de català, un d'espanyol i un d'uropeu):

- IRIS Xarxa europea sobre creació contemporània.
- CAT Xarxa transversal.
- PLATAFORMA Xarxa espanyola no oficial.

En aquestes xarxes s'han dut a terme tasques relacionades amb la direcció artística de festivals, la direcció/gestió d'equipaments teatrals i culturals, i tasques vinculades amb la programació.

Pertànyer a xarxes, participar a les xarxes

Iris (2004–2008)

Iris és una xarxa sud-europea per a la creació escènica contemporània que agrupa 59 estructures (teatres i festivals). L'associació és regida per la Llei francesa (1901). El repartiment de gènere pel que fa al comandament de la qüestió en els diferents països és el següent:

- França (21 estructures): 6 dones, 15 homes.
- Itàlia (17 estructures): 5 dones, 13 homes.
- Estat Espanyol (9 estructures): 4 dones, 5 homes.
- Portugal (9 estructures): 2 dones, 7 homes.

A aquesta distribució cal sumar 2 membres associats (L'Ente Teatrale Italiano i l'Office National de Diffusion Artistique) on hi ha 1 dona i 1 home, respectivament, i 1 Membre d'honor (Onda) amb 1 home. La suma, doncs, de la distribució total és de 18 dones i 41 homes. Al Consell d'Administració 2007–2008 hi havia 8 persones, de les quals dues eren dones.

Transversal

Consorci (transfronterer) de 14 Ajuntaments de Catalunya i Perpinyà. Compta amb 14 estructures, 9 de les quals comandades per homes i només 5 per dones, a les quals cal sumar 1 gerent i 1 coordinadora. En total, comptabilitzem 6 dones i 10 homes.

Plataforma (2008–2009)

Xarxa informal espanyola de festivals i programacions escèniques regulars multidisciplinars i no convencionals. Està formada per 12 estructures amb una distribució paritària de 6 dones i 6 homes al capdavant. Hi ha una dona al davant de Alt de Vigo, PNREM d'Olot, EnDanza de Sevilla, Veo de Valencia, Escena Contemporánea de Madrid i Escena Parrga. 1 home al davant de Bad de Bilbao, Neo de Ben, Mapa de Pontós, Feria Castilla-La Mancha i Escena Abierta de Burgos.

Respecte a la gestió de projectes, treballant en aquestes xarxes més presencials i jerarquitzades es descobreix que:

- el model/sistema europeu és masculí i gens jove;
- en general, disposen de més mobilitat els gestors escènics;
- per tirar endavant projectes som més pràctiques les dones;
- més disponibilitat per compartir, més *coworking* sense autoria, més generositat;
- que els models estan canviant de forma molt ràpida i el paper de la dona resulta molt més actiu en les xarxes socials.

Gestió de la programació escènica

Plantegem la idea que els models de programació estan basats en 3 grans eixos:

1. *L'eix dels continguts*, on un exemple clar és el Festival de Teatro Clásico de Almagro, dirigit per Natalia Menendez .
2. *L'eix de La creació de públics*. Les sales que fomenten la creació de públics com el Teatre Kursaal de Manresa en què la gerència es comparteix entre El Galliner i Valentí Oviedo.

c. *L'eix d'atenció i acompanyament als artistes.* Aquí és on es focalitza l'atenció en els artistes, com és el cas de Antic Teatre Bcn amb Semo-linka Tomic.

També cal aclarir que l'espectador —l'estàndard— que compra una entrada per anar a veure un espectacle no ho fa mai sota la lectura de si aquella programació l'ha confeccionada un home o una dona. Ho fa pel contingut (l'espectacle), la política de preus i els artistes que hi participen (autoria i execució).

No sabem llegir la programació teatral d'una altra manera perquè no n'hem après d'una altra manera, encara; de la mateixa manera que quan anem al supermercat no ens preocupa si aquell empresari és home o dona, nosaltres com a clients del supermercat busquem el producte. Resulta, doncs, difícil pensar que quan anem al teatre «llegim» si aquella programació té o no una mirada més o menys femenina. Si ara entréssim en qualsevol pàgina web d'un teatre europeu, ens costaria saber quin programador o programadora hi ha al darrere.

3 *Altres experiències*

Com a vocal de la Junta de l'Associació Professional de Gestors Culturals de Catalunya (2012), informem que a l'APGCC la participació és de 5 dones i 4 homes.

Com a vocal de la Junta de la Federación Estatal de Gestores Culturales (2012), constatem que a la FEAGC la participació és paritària, 3 dones i 3 homes.

En l'àmbit de la gestió cultural més generalista, hi ha, ara mateix, absoluta paritat i, fins i tot, s'intueix que en l'àmbit de la gestió escènica hi ha una tendència cap a l'augment de la participació de les dones.

Per acabar, també ens agradaria fer menció als nombrosos casos d'autogestió de moltes companyies de dansa i teatre a Catalunya que, en un fort increment als voltants de les Olimpíades 92, i liderades per dones, van sorgir com la manera més viable per tal de crear, produir i distribuir un espectacle propi.

Clourem el nostre estudi amb un cas, anecdòtic, de com els mitjans i el públic en general poden entendre, de vegades erròniament, la idea de dona i gestió teatral. Per això, ens valdrem de la notícia publicada a l'*ABC* en data del 28 de desembre del 2009 en què es va fer una entrevista a Carol López que tenia per títol «La primera dona a dirigir un teatre a Barcelona» amb motiu de la seva futura direcció del Teatre Villarroel.² Pretenem reivindicar la tasca de totes les altres dones que han estat o estan al capdavant d'equipaments teatrals d'arreu de Catalunya i a qui cap periodista poc informat li pregunta: «¿Qué le parece que hayamos esperado hasta 2010 para que una mujer pueda dirigir una sala?».

La pregunta es podria adreçar a moltes altres gestores i programadores teatrals com ara: l'Agustina, del Teatre Regina de Barcelona; la Tere Almar, de Mataró, dirigint Fira Mediterrània; la Tena Busquets, d'Olot, o la Julieta Agustí, que ha estat al capdavant de la Fira de Titelles de Lleida durant 23 anys.

2. Martín Zaragüeta, «Carol López será la primera mujer en dirigir un teatro en Barcelona», *ABC Catalunya* (28 de desembre, 2009).

TAULA RODONA

ÀNGELS NOGUÉ (moderadora), MARTA BUCHACA,
CRISTINA CLEMENTE, IMMA COLOMER, GEMMA JULIÀ,
CARME PORTACELLI & GLÒRIA ROGNONI

MODERADORA: Bé, bona tarda a totes i a tots. Per a tots aquells que no em coneixeu, molt breu, sóc l'Àngels Nogué, i durant molts anys he estat coordinadora de l'àrea de Benestar Social de la Diputació de Barcelona (l'única dona coordinadora que hi havia d'un total de 13 membres). També vaig posar en marxa la Casa Elizalde des de l'Ajuntament de Barcelona i allí vaig impulsar diverses programacions, tant de caràcter teatral com literari, però sempre adreçades a dones.

Anem, però, a la taula, que és el que ara pertoca. La pregunta amb què «obrirem foc» serà tan controvertida com provocadora: té sexe el teatre? Permeteu-me que us digui que, per a mi és clar que sí, com té sexe la cultura, l'educació, la política o, en general, tenen sexe masculí i femení pràcticament tots els àmbits de la vida. Personalment, crec que existeix una mirada femenina sobre la vida, una mirada, la nostra, la de les dones, diferent a la que durant molts segles ha estat la dominant: la de l'home. Crec que la metodologia masculina per assolir el poder és la de concentrar-se en un mateix, la de no estar gaire pendent de res...

En tot cas, però, parlem de teatre. Potser sí que cal estar molt concentrada en una mateixa per poder dedicar-se amb èxit al món del teatre, oi? Un món on sobreviure, sempre he pensat i penso, que és realment difícil, un món que fa que l'autoestima màxima sigui una cosa absolutament necessària. No ho sé, vosaltres m'ho direu, vosaltres teniu la

NOTA: En aquesta publicació hem transcrit només un extracte —força extens, això sí— d'aquesta taula rodona; concretament l'hem volgut focalitzar aquells aspectes del debat que considerem que millor s'escauen a l'hora de complementar, des d'un punt de vista pràctic i vital, bona part del que s'havia exposat en la primera part de la Jornada.

paraula. Sense més, us passo a presentar breument les participants de la taula rodona.

La Lurdes Barba, actriu i directora amb llarga trajectòria professional tant en el camp de la interpretació com en el de la direcció, ha treballat en molts teatres, sovint a Barcelona: al Tantarantana, al Lliure i al TNC, entre d'altres. L'any passat va dirigir *Pedra de Tartera*, de Maria Barbal al TNC.

La Marta Buchaca és autora, dramaturga i guionista de televisió. Va formar part del projecte T6 del TNC amb l'obra *A mi no em diguis amor*. Entre altres textos, i fins dissabte passat, s'ha estat representant —i amb gran èxit—, a l'Espai Lliure del Teatre Lliure, la seva darrera obra, *Litus*.

Cristina Clemente, que ha escrit peces com ara *Volem anar al Tibidabo* o *Nit de ràdio 2.4*, és també guionista de cinema i televisió, a més de directora teatral. Actualment, té en cartell al Teatre Gaudí la seva darrera obra, *La nostra Champions particular*, que també dirigeix.

Imma Colomer, actriu i directora de teatre amb una llarga i exitosa trajectòria professional, entre altres aspectes remarcables de la seva biografia, va ser fundadora del Teatre Lliure. En l'actualitat, forma part del projecte Vaca, una activa associació de creadores escèniques.

Gemma Julià és actriu i ha participat en diversos projectes teatrals i cinematogràfics, així com en diversos serials televisius. Ha realitzat també tasques de producció. És membre del projecte Vaca i de Pallasos sense fronteres.

Carme Portacelli és directora de teatre, professora de l'Institut del Teatre i directora artística de la Factoria Escènica Internacional. Ha dirigit moltíssimes obres i ha introduït autors contemporanis a Catalunya com Heiner Müller o Marius von Mayenburg, entre d'altres, i va dirigir per primer cop al nostre país Bernard-Marie Koltés. També cal destacar el seu muntatge de *L'auca del senyor Esteve* l'any 2010, ja que va ser el primer cop que una dona dirigia una obra a la Sala Gran del TNC. Enguany s'ha representat un muntatge seu de Màxim Gorki, *Els baixos fons*, i ara dirigirà al Teatre Lliure *La indagació*, de Peter Weiss.

Glòria Rognoni és actriu i directora i també té una llarga trajectòria professional. Membre d'Els Joglars gairebé des de la seua fundació, com

a directora teatral actualment es dedica en exclusiva a la direcció del grup de teatre social de Femarec.¹

Un cop fetes les presentacions, passo a explicar-vos com funcionarà la taula rodona. Us formularé unes preguntes per encetar el debat i cada una de vosaltres tindreu uns minuts per a poder respondre i, després, obrirem un diàleg franc entre vosaltres per, al final, encetar un torn de paraules amb el públic.

Les preguntes generals que us formularé són les següents: Què o qui us va fer arribar al món del teatre? Creieu que hi ha una mirada femenina en la creació escènica? Penseu que, com a dones, heu tingut les mateixes oportunitats que els homes per accedir als centres de decisió i gestió culturals? Què en penseu, del divisme en el món del teatre? Quin futur veieu per a les dones en el teatre al nostre país? Dit això, moltíssimes gràcies a tots i a totes, i us cedeixo la paraula, com us deia, en el mateix ordre en què heu estat presentades. Per tant, Lurdes, tens la paraula. Gràcies.

LURDES BARBA: El que em va dur al món del teatre va ser una necessitat de... *transmetre*. Això va ser el primer *input*, diguem-ne, que m'hi va dur. El que em va fer que em quedés, però, va ser una qüestió més social i més compromesa, ja que a l'època que jo vaig començar, en ple franquisme, creia que, per mitjà del teatre podíem arribar a transmetre tota una sèrie de qüestions que ens preocupaven, que ens inquietaven, i per les quals volíem lluitar. Durant molt de temps, doncs, em vaig dedicar a fer allò que aleshores s'anomenava «teatre independent», és a dir, un teatre compromès, clandestí i amb molt contingut ideològic. A causa d'això, m'he passat bona part de la meua vida en el món del teatre i encara hi continuo. Les coses van així: tries i agafes un camí i llavors els altres ja no els tastes. Pel que fa a la mirada femenina en el teatre, jo penso que hi ha una mirada femenina sempre, com en tots els àmbits de la vida. I aquesta mirada femenina o veu femenina o forma de fer, durant molt de temps i en molts àmbits ha

1. Projecte social d'integració laboral i cultural de col·lectius en risc d'exclusió. Per a més informació, vegeu http://www.femarec.es/index_cat.html.

estat absolutament ignorada o tallada o minimitzada, i el teatre no n'ha estat una excepció, tot i que ens sembli que pel fet de ser una activitat cultural en què la gent que hi intervé és més progressista, més inquieta, etcètera, la realitat és que les dones ho hem tingut més difícil que els homes per motius diversos. Hi ha un motiu inicial que és el fet que la història està feta pels homes i, en la majoria de les obres escrites, les obres diguem-ne clàssiques, la major part de personatges són masculins. Per tant, ja en el camp de la interpretació, en què més o menys estem anivellats (50% dones, 50% homes), les dones ho hem tingut pitjor, treballàvem menys. La meva parella també és actor i ell treballava el doble que jo, i això és una realitat. I això té conseqüències: quan treballes menys, tens menys possibilitat de *training*, tens menys possibilitat de tot. I això s'arrossega i pot acabar afectant la teva autoestima, la teva vida professional i tota una sèrie de qüestions vitals i fins i tot econòmiques que et poden afectar des d'un punt de vista familiar. Jo penso que les coses han canviat una mica, però molt a poquet a poquet. Perquè, per exemple, quan jo vaig començar a dirigir, només hi havia la Carme Portacelli que dirigia! Així, doncs, d'una manera continuada, professional o reconeguda, hem estat molt poques. Ara, però, crec que les promocions que surten de l'Institut del Teatre estan força igualades, tot i que després, professionalment, això no es reculli. He estat veient la programació d'aquest any del TNC i fa una mica d'angúnia, francament. Hi ha catorze directors i una directora, la qual cosa suposa un 7% de quota femenina. Però, a més a més, ja no és una qüestió quantitativa: crec que és un tema qualitatiu. Aquest any, Sergi Belbel, el director del TNC, ha decidit premiar o donar l'oportunitat als autors contemporanis. Autors-directors contemporanis poden estrenar les seves obres, sortir de la Sala Tallers, que fins ara era l'aparador de les noves dramaturgies, i anar a parar a la Sala Gran. De tots aquests nous autors-directors, que són quatre, tots són homes! Per la Sala Tallers jo crec que han passat més homes que dones, però com a mínim hi havia un 25-30% de dones. Ara, no hi ha cap dramaturga-directora-dona en aquesta mena de «premi». O sigui que no és només una qüestió quantitativa, sinó també és una

qüestió qualitativa, és una qüestió de reconeixement de qualitat, i jo no crec que si fem un repàs del que s'ha fet tots aquests anys a la Sala Tallers, les produccions de les dones hagin sigut qualitativament inferiors a les dels homes. Després, també, i aprofito encara els pocs minuts que em queden, vull remarcar com ens tracten des de fora. Els crítics no tracten igual a una directora dona que a un director home. Jo no he sentit que mai diguin d'un home que és *aplicat*; a mi m'han dit que era *aplicada*. És veritat. Et poden dir altre coses, si ets un paio, però és més difícil que et perdonin una mica la vida dient-te: «aquesta noia, mira que és *aplicada*, eh?...». Ah, i això era positiu! No és que em matxuquessin, en absolut. Simplement, eren condescendents! I, en efecte, penso que sí, que continua havent-hi discriminació. Si fem una ullada a tots els teatres nacionals, els teatres públics, els teatres dels diferents municipis de Catalunya, pràcticament tots són dirigits per homes. Hi ha una sensibilitat, una mena de, com diria la Magda Puyo, que em va agradar molt quan ho va dir, una mena de «camaraderia», en la qual tu senzillament no hi entres. Hi ha una sensibilitat especial... El programa d'aquest any del TNC... jo estic esverada, de debò! Quan vaig ser a la presentació —com a actriu faig un paper en una de les obres programades—, em vaig quedar parada. I em vaig trobar el senyor Mascarell i li vaig dir: «escolta'm, ho has vist?». I ell va dir: «home, clar..., sí, bé... És que això, jo no puc... Ja se sap, la sensibilitat dels directors». I jo li dic: «bé, sí, però d'alguna forma, això, les institucions públiques han d'intervenir-hi! Perquè hi ha una llei, que aquí a Catalunya no sé si funciona, però que s'ha de posar en funcionament». En fi, crec que jo he exhaurit el temps que em pertocava... Buchaca, el micròfon és tot teu!

MARTA BUCHACA: Jo continuo el discurs. Més que respondre les preguntes, continuo una mica el discurs iniciat. Per què hi ha més homes que dones...? Jo no sé com funciona el món, jo sé com ha anat la meva carrera i, bé, jo no sé els perquè de les coses... Jo, en aquest cas dels quatre dramaturgs de la sala gran —no ens posarem a dir noms i cognoms concrets—, crec que són gent que van fer obres que estaven molt bé i que han considerat que poden anar a una sala gran d'un TNC. Segura-

ment, hi haurà autores que farien una obra a la Sala Gran del Nacional i... però jo no ho sé. Sí crec en el que has dit tu de la camaraderia, això sí, el teatre és un món que funciona molt per amistats i, evidentment, jo treballaré abans amb algú amb qui he treballat abans i que a sobre és amic meu, que no pas amb algú que no conec. És fatal aquesta opinió, no? Però és el que penso, realment. Amb això vull dir que no sé si realment les dones no treballen al TNC perquè algú els fa boicot o...

L. BARBA: No, jo no parlo de boicot, parlo de sensibilitat, que és tota una altra cosa.

M. BUCHACA: No, no, no! No crec que siguin pitjors. Jo crec que hi ha menys dones que es dediquen a això, no? Pot ser? No ho sé, eh?, només pregunto...

CARME PORTACELLI: Tu creus que és un atzar? Creus que és una cosa hormonal?

M. BUCHACA: No, dona, no! Evidentment que no és hormonal. Fins fa dos dies, les dones no sortien de casa, això és evident, però jo el que et vull dir és que jo no m'he sentit discriminada... Bé, l'únic moment en què potser m'he sentit discriminada ha estat quan estudiava teatre. A classe passava el següent: aquest noi que bé que ho fa, i jo era la nena mona que fa riure a les escenes. El que de vegades m'han fet sentir també és que moltes vegades, en reunions importants d'aquestes on es remenen les cireres, sí que m'han fet pensar allò típic de «si jo fos un paio, no em tractaríeu així». Això sí que puc dir que m'ha passat: sentir que pel fet de ser dona i jove, et tracten de manera diferent de com ho farien si fos un home, això sí que ho he comprovat. Però, pel que fa a la carrera, per exemple, no ho sé... A veure, a mi em sembla molt fort que no hi hagi directores dirigint aquest any al TNC, em sembla denunciabile, fora de mida i no ho puc entendre, però, punyeta, ja sé que potser sóc molt ingènua, però, no ho sé...

C. PORTACELLI: Tens la història del món al darrere. Tot està explicat. Tens dones que les maten els seus marits perquè els contesten, tens dones que estan retirades de la feina... I no saps per què és? Més enllà de la teva experiència personal, que em sembla molt lloable i que has tingut molta sort que no t'hagin fet la guitza tan sovint com a les

altres, més enllà d'això, tens tota una explicació de com va el món. No és només la teva experiència personal, ja que amb això, només, no arribarem enlloc, m'entens què vull dir?

IMMA COLOMER: És clar, i a més has dit una cosa amb què jo no estic gens d'acord. Has dit que potser hi ha menys gent que s'hi dedica. Si això fos així, el món seria femení, perquè tu vas a qualsevol curset de la Universitat, a les proves d'aquí a l'Institut, i es presenten tres vegades més dones que homes, o sigui que de gent que s'hi dedica hi ha tres vegades més dones que homes. Per tant, no, hi ha alguna cosa especial, a més de la dedicació.

M. BUCHACA: No, no, això és clar, el que passa és que jo crec ...

I. COLOMER: Només dic que aquest argument no és gaire vàlid.

C. PORTACELLI: Jo vaig fer una classe magistral l'any passat a la Universitat i allà hi havia dos homes i vint-i-tres dones. Jo vaig entrar i vaig dir: mira totes les *ties* que som i qui tindrà els càrrecs? Doncs, els dos, païos!

M. BUCHACA: Això segur...

CRISTINA CLEMENTE: Bé, jo estic en part d'acord amb la Marta i en part també penso com la Lurdes. Com la Marta, jo crec que a nosaltres no ens ha afectat el tema, de moment, i potser això està bé perquè vol dir que potser alguna cosa està canviant; és més, m'atreuria a dir que en algun moment fins i tot m'ha afavorit [el fet de ser dona], perquè jo, quan van fer oficial la selecció dels T6, vaig pensar «a mi m'estan donant la quota femenina»; tal vegada és una qüestió d'autoestima, però vaig pensar que segur que hi havia amics meus que pensaven «s'ho mereixen tant o més que jo, però sé que cal omplir una quota femenina». En aquest sentit, però, no crec que els programadors diguin «millor homes», però alhora sí que crec, com la Lurdes, que el que passa és que, com que els alts càrrecs són homes, sí que hi ha una atracció o sensibilitat per un tipus de textos que no són els que fem nosaltres i, per tant, ells no congenien tant amb això, no creieu?

C. PORTACELLI: No, perdona que t'interrompi un segon, és que ni tan sols té a veure amb els textos: és un hàbit social.

M. BUCHACA: És camaraderia, és el que deia la Lurdes...

I. COLOMER: Una cosa voldria dir, d'això... [*diverses veus alhora*]

MODERADORA: Una mica d'ordre, sisplau. Tingueu present que només hi poden haver dos micròfons connectats alhora. Aneu-vos alternant perquè, si no, després no queda enregistrat.

I. COLOMER: Jo volia dir que la Cristina Clemente ens acaba de donar la raó a aquelles que pensem diferent, perquè acaba de dir: «quan em van seleccionar vaig pensar que potser ho feia per la quota femenina». Això, un senyor no ho pensaria mai. Ens estàs donant mes la raó: tu entres i immediatament penses això [*diverses veus alhora*]

C. PORTACELLI: És el mateix que, quan el marit no et vol, perquè t'has engreixat: el mateix!

I. COLOMER: El que sí és veritat és que les coses estan canviant, i elles formen part d'aquest canvi i, no cal dir-ho, que ens alegra molt això, perquè la capacitat evidentment hi és i és bo que hi hagi gent que ho pugui dir.

C. PORTACELLI: Sí, però deixa'm dir-te una cosa, Imma. Tens raó que les coses han canviat, però jo crec que no tant: ens fan creure que han canviat molt més del que han canviat. Jo, per exemple, aquí a Catalunya, no veig representació femenina ni en el govern ni enlloc. I no és una cosa que digui jo, és que jo que treballo a Madrid sovint i allí em comenten: «com és que no teniu dones enlloc? Ah, mira... Perquè, sabeu que hi ha una llei d'igualtat que és a la Constitució espanyola i que les comunitats han d'aprovar? Doncs, resulta que a Catalunya no s'ha aprovat! Bé, no deuria ser tan important com la independència, però ja se sap... Som la meitat de la població i no s'aprova que hi hagi d'haver cap quota. El problema, en efecte, és que tu penses: dec ser la quota? I el problema és que ells també pensen que ets la quota...

C. CLEMENTE: Però és que, si jo ho penso, és perquè ells ho pensen!

MODERADORA: Cristina, continues?

C. CLEMENTE: Ah, si voleu sí... Bé, nosaltres tenim un grup de dramaturgs amb qui treballem conjuntament i ens ajudem els uns als altres. De fet, de dones només som la Marta i jo, la resta són tot homes, per tant, aquesta camaraderia de què parreu vosaltres, que segur que existeix, en els nostres cercles no la notem. El Jordi Casanovas és un paio

molt emprenedor, que ha fet quatre o cinc muntatges a la seva sala; doncs bé, dos són seus i els altres tres són de la Blanca Bardagil, de la Marta [Buchaca] i meu. O sigui, guanyem de golejada les dones en aquesta sala i, per tant, no sento tant això que dieu i, és clar, em costa una mica de creure-ho... Penso que és un tema més aviat relacionat amb la sensibilitat. Crec que al TNC, si aquest any han programat aquests autors joves homes és perquè realment l'any passat van fer uns muntatges que van anar molt bé, tant pel que fa a la crítica com al públic. El que sí he sentit moltes vegades, com la Lurdes, és que els crítics no entenen la meva sensibilitat, és a dir, em demanen una cosa i jo penso: «això que m'esteu demanant és una cosa masculina i jo no la faré perquè jo no escric així i tu no saps veure què és el que jo t'explico». I, de vegades, sí que he cregut que era una raó de sexe... Potser m'equivoco i pot ser que em justifiqui perquè el muntatge no ha acabat de funcionar i, per tant, busco explicacions, però sí que és veritat que ho he pensat.

- I. COLOMER: Vejam, tornant al començament. La pregunta «que us va fer arribar al teatre?». Doncs, jo suposo que vaig néixer en un moment —i em sembla que sóc la més gran de tota la taula— en què els rols home-dona estaven molt definits i bona part de la meva energia, del meu projecte de vida i de professió ha estat entendre i treure'm de sobre aquests rols tan marcats, no? En aquest sentit, he gastat molta energia i suposo que, a mesura que va anar passant el temps, l'educació va anar canviant i les idees també van anar canviant, i ja no perds tanta energia traient-te de sobre tots aquests tics i aquests rols. Jo crec molt en aquest fet, que a mi també em sorprèn: que les dones estiguem tan presents a tants llocs de formació i que, després, no accedim als llocs de poder... Això em fa rumiar molt i al final potser penso que, més que poder (i no m'agrada parlar de poder, sinó de capacitat de decisió), dins de la sensibilitat femenina potser no hi ha aquesta estructura piramidal de poder on un mana i els altres... Això potser deu pertànyer més a la sensibilitat masculina; nosaltres potser tenim una manera diferent de gestionar les coses. Tal vegada, si incidim en això podríem canviar una mica el funcionament d'aquesta societat.

Potser tenim ganes de treballar més grupalment. No ho sé, de tant en tant, m'ho pregunto... Tant de temps veient tantes dones assistint a classes, a conferències, a grups de formació, i després veure que no arriben a dalt... Pel que fa a la pregunta aquesta de poder i divisme, a mi m'ha fet molta gràcia perquè jo crec que això és un pecat capital humà: només cal veure el Mourinho! I, és clar, això ho he vist tant en homes com en dones en el teatre, vull dir que no és un tret exclusiu femení. Quant al futur, jo crec que elles són una mica el nostre futur. Aquesta nova generació ens dóna molta esperança, sobretot, a partir de l'autoria teatral que és la veu femenina i que tenim ganes de sentir i que jo trobo que està molt bé potenciar-la. Jo veig que hem fet molta feina a lluitar contra aquesta dualitat home-dona, ja que realment som humanament iguals, amb diferents sensibilitats, i això és com si contemplem el món des de dos cims diferents d'una mateixa muntanya.

Amb les diferents sensibilitats entre homes i dones, l'efecte de l'emigració, és a dir, de grups discriminats, tot plegat ens aporta una visió, una percepció, més acurada del nostre món. Crec, doncs, que tot i la nostra aparent i progressiva normalització hem de continuar lluitant, ja que una cosa és el que nosaltres obtinguem i una altra cosa és la realitat d'altres països, la situació dels quals, pel que fa a les dones, no té res de normal. Per això, ens trobem davant d'una batalla que cal guanyar; cal seguir lluitant, cal seguir reivindicant.

GEMMA JULIÀ: Respecte de la pregunta «què em va fer arribar al món del teatre?», m'he sentit identificada amb la Lurdes pel que fa a la necessitat de transmetre, de poder provocar una opinió, i comparteixo amb l'Imma la idea de trencar motlles, trencar prejudicis amb una certa rebellia i fer de cada funció una recerca personal per compartir amb el públic. Penso que hi ha una mirada femenina en la creació escènica i no sols això: des del Projecte Vaca ens hem trobat que hi ha un prejudici amb la paraula «feminista», i encara que hi ha creadores que diuen que no és necessària aquesta mirada; penso que independentment de l'opció de cada una, el contingut de gènere és important, però ho és més la manera, menys piramidal que la que s'efectua

des del punt de vista patriarcal, més transversal, en definitiva, tal com intentem transmetre des del Projecte Vaca: penso que aquesta «igualtat» entre dones sorgeix de manera més espontània. Quant al poder i al divisme, a vegades el més important no és tant la manca de poder, sinó de mitjans: nosaltres mateixes, amb catorze anys, no hem aconseguit mai tenir un local, malgrat que el Projecte Vaca aglutini moltes persones i generi molts productes de creació que es poden convertir en espectacles: som més un lloc de trobada que de producció i tot i que generem espectacles, com dic, no hem aconseguit mai un local. En demanar-lo, a vegades ens hem trobat amb excuses molt pobres, tot i la realitat de catorze anys d'existència i dels dos festivals anuals que duem a terme. Respecte del poder, m'ha agradat la Margarida Troguet quan ha dit que no tendim a voler fer-nos la foto ni a posar-nos les medalles a l'hora de la gestió cultural, i jo no sé si aquest fet és per una qüestió històrica de manca de tradició o que realment no ambicionem tant els càrrecs. És una pregunta que em plantejo sovint, però que no ho acabo de veure del tot clar. El que sí que constato és que, tot i ser més dones en el sector, tenim clar que volem més els mitjans per tirar endavant els projectes que no pas dirigir-los, i tant com a actriu com en la producció i la creació, percebo que tenim més dificultats, i... llarga vida al teatre femení i al de la dona!

- C. PORTACELLI: Respecte de les preguntes «què em va dur al món del teatre?» i «per què em vaig dedicar a dirigir?», he de dir que des de petita ja somniava fer això, i dedicar-me a la direcció va ser una decisió gairebé immediata: després d'un quart d'hora actuant, vaig veure que allò no era el meu camp. Sempre he pensat en un escenari com una caixa de somnis on reflectir la realitat d'una manera poètica, criticar-la, donar-li la volta, divertir-me; passar-m'ho bé d'aquesta manera, això és la meva vida. La Lurdes diu que jo era l'única que dirigia, però no és ben bé així, n'hi havia d'altres, però el cert és que jo era l'única que aguantava. Què aguantava? He «aguantat» invisibilitat, he aguantat que els meus errors hagin pesat més que els dels altres i molt més que els meus encerts. Aquests encerts han estat valorats, però no representaven de cap manera les passions masturbatòries de

certs crítics quan valoren positivament la feina d'un director/home, que gairebé els fa parar bojos. Això no ens ha passat mai a les dones. Dèiem amb la Magda Puyo i la Lurdes que a les dones no ens posaran mai de moda. Em declaro una feminista absolutament convençuda perquè com deia l'Emma Thomson «quina dona hi ha al món que no necessiti reivindicar els seus drets per existir i per ser ella mateixa?». Em declaro feminista en sentit estricte.

Si el masclisme o la societat patriarcal, dit així perquè quedi menys lleig, ha comportat sempre l'exclusió, el feminisme avui crec que ha de ser integració: jo mateix treballo amb coincidència plena dins del meu equip amb moltíssims homes com ara Paco Azorín o Dani Nel·lo, i viatgem tots junts en aquesta mateixa carrera de somnis en totes les decisions i accions. Jo crec que sí, que hi ha una mirada femenina i us en posaré dos exemples: recordo el film *Antonia's Line*, on es mostrava la vida d'una dona que s'integrava amb la seva filla dins de la vida d'un poble. El film mostrava la gran lliçó de tolerància des del punt de vista d'aquesta dona; el seu acolliment constant que feia que, a la taula de casa seva, sempre hi hagués moltíssims convidats i on hi havia un sistema de valors obert. Això no lleva que hi hagi dones igual de masclistes, com ara certes dones de PP, tot i que un amic em deia que elles són pitjors que els homes del partit, i jo li feia notar que queia en el mateix prejudici, que en tot cas són iguals, però no pitjors. Recordo també el film *Où est ce qu'on va*, on és brutal veure com les dones van canviant de religió per acontentar els idiotes dels seus marits per tal que no es barallin. Hi ha una visió femenina, doncs. Coincideixo també en la manera de treballar més igualitària i no piramidal, tal com diu l'Imma. Acostuma a haver-hi una manera de treballar més patriarcal i masculina en l'escena, plena de crits, i així ho veig com a directora: tots ens necessitem i la feina és de tothom, aquesta és la manera moderna de treballar; la cridòria i el divisme no tenen sentit. Diem, d'altra banda, que estem millor com a dones perquè ara mateix votem i abans no, però, compte!, en aquest país, en un any, hem passat del quart al vint-i-sisè lloc del món quant al ranquing d'igualtat, i la crisi ha accentuat la situació perquè les dones hem de cuidar de tot-

hom: dels fills, pares, sogres, etcètera, i cada vegada resulta més complicat treballar per a les dones. Recordo que Virginia Woolf a *L'habitatció pròpia*, amb gran ironia, afirma que l'únic gènere possible per a la dona és la novel·la, ja que es pot escriure a la sala o al menjador perquè, mentre escrius novel·la, pots estar pendent dels fills i de la casa, cosa que no es pot fer amb un assaig que necessita concentració, etcètera. Jo crec que la manca de respecte durant segles i segles envers les dones és d'una immensa brutalitat. Zapatero, quan va aprovar la llei del matrimoni homosexual, va afirmar que «un país decente no puede tener el lujo de tener una parte de su población oprimida». I aquesta frase, que em va emocionar, es pot aplicar al cinquanta per cent de la població que conformem les dones, una part que no es pot sentir menystinguda ni maltractada de cap de les maneres. Digueu-me, quantes dones hi ha dirigint museus, centres d'art escèniques, etcètera? Ben poques. Som idiotes? Un dia, al CDN, vaig anar a una reunió i vaig veure que amb mi hi havia el director de l'INAEM, el del CDN, i al costat les figures importants com el Juan Mayorga, el José Luis Gómez, etcètera. Tot homes, i jo vaig descobrir que, si m'hi havien posat, era per la quota, per dir que aquest any teníem dones a la direcció. Aquest fet el vaig percebre com a folklòric i sense cap ni peus. El cert, però, és que a Catalunya no s'ha aprovat la Llei d'Igualtat i en parlar de cercles de poder hi ha poques dones, ja que pràcticament tots són homes. Quant al divisme, crec que és un mal patriarcal ridícul que hem heretat tots: és inútil en una professió com la nostra, tan canviant, i només serveix per tenir una mica més d'oportunitats, però l'important és treballar molt i deixar-s'hi el fetge. Quant al futur de les dones, jo crec que hem de fer la guerra, perquè no ens regalaran res: els crítics sempre ens atacaran... La Lurdes diu que li han dit «aplicada»; a mi m'han dit coses molt bones, però m'han insultat molt durament quan he fet una cosa que no els agradava. I estic segura que, si hagués tingut «allò», no s'haurien atrevit a insultar-me d'aquesta manera.

GLÒRIA ROGNONI: Respecte al que em va fer arribar al món del teatre, va ser un amor a primera vista, un *flechazo*. Jo sóc d'origen italià i ens convidaven a la Casa d'Itàlia, i allà vaig anar a veure la comèdia de Liz-

zani, una obra de la Comèdia de l'Art. Allò em va captivar i em vaig dir que era allò el que volia fer i vaig anar a Els Joglars, que ja funcionaven, on vaig fer un curset. Com sabeu Els Joglars va ser la meua escola, i també ha estat gran part de la meua trajectòria i escola de teatre. Què passava en aquests grups com Els Joglars, que s'uneixen sense diferència entre homes i dones en el treball escènic? Doncs, francament, no hi havia gaires diferències: ens barallàvem com tots els grups, però sense aquest masculisme habitual. Tots i totes teníem la mateixa edat i hi havia tres dones: l'exdona del Boadella, la Marta Català, que tenia molta força, la Montserrat Torras i jo. Quasi acovardíem en Boadella, que ens deia que formàvem un matriarcat. Ell anava al gra i nosaltres érem les que matisàvem, les que posàvem la sensibilitat; ens sentíem diferents, perquè, com a dones, aportàvem una mirada pròpia, semblava que manàvem i ens sentíem satisfetes: per tant, la diferència i la desigualtat són fets obvis. En aquells temps, la gent del carrer se sorprenia quan les dones carregàvem i descarregàvem camionetes com passava habitualment. La gent deia «ya llega el Carnaval». Això ens omplia d'orgull a la Montserrat Torras i a mi, i posa de relleu altre cop l'obvietat de la diferència. Quant als crítics, vull explicar una experiència: després de l'accident i de sortir d'Els Joglars vaig fer un monòleg amb la Teresa Calafell (de Claca) i el vam presentar al Festival de Tàrraga. Allà, el Bienve Moya em va dir que li va agradar molt, però que tindria unes crítiques molt dolentes, perquè els crítics són uns misògins. En efecte, a l'Herman Bonnín, que té molta sensibilitat, li va agradar moltíssim i la vam dur al Romea. I, efectivament, les crítiques van ser demolidores i misògines fins a l'extrem d'emetre frases com: «es pensa que com que és de Joglars ha de fer una cosa esplèndida». Que té veure una cosa amb una altra? Què passava amb aquesta obra? Doncs, que sense pretendre ser feminista oferíem una visió nova en què parlàvem amb molt d'afecte, però molt desacomplexadament de coses de dones; parlàvem de la regla, per exemple, i agradava molt a les dones i a certs homes, però és cert que a alguns homes ho van considerar una bajanada. Recordo que hi havia una història d'una dona que vivia sola i lliure i, per tant, era rara; criticada pels veïns, la con-

sideraven boja, i ella explicava les seves experiències: una d'aquestes és que s'havia quedat embarassada de joveneta, va tenir un fill que va morir als sis mesos i li sabia greu no haver-li ofert prou afecte quan era petit. Dient això, duia una combinació i duia un pollastre a la mà i se'l posava com si fos un nen. Deia: «quan vaig quedar embarassada era fantàstic», i es posava el pollastre sota la combinació i feia tot un joc d'equívocs amb molt d'afecte: li sortia el caparró del pollastre i deia: «Mira, un home!». Això va indignar un cert sector masculí, així com bromes que fèiem amb una compresa, que dèiem que amb el vermell es feia una obra d'art, una corbata, etcètera. En definitiva, l'obra va ser molt maltractada, però va tenir molt d'èxit en un festival de «Mujeres en escena», a Gijón. Allà vam veure pintades com ara «Las mujeres a la cocina». Com és possible que els crítics s'indignessin tant? Per què de crítiques, dones, no h'hi ha?

- C. PORTACELLI: N'hi ha, però el masclisme s'encomana també a les crítiques.
- G. ROGNONI: Potser sí. Pel que fa a les altres preguntes formulades, bé, insisteixo que, en els grups, les oportunitats eren les mateixes perquè es tractava de creació col·lectiva. Ara porto un grup de nois i noies discapacitats mentals que fan teatre i, a vegades, algú diu que és millor que mani una dona, com si això comportés un plus de més respecte o delicadesa que no pas d'autoritat, d'aquesta que hem anomenat piramidal. Quant al divisme, és tan ridícul que no en vull ni parlar. Quant al futur, el futur pot ser nostre. Mireu les orquestres o els cors: mireu que gairebé tot són dones i que cada vegada, encara que no dirigim, tenim més pes en el camp artístic. Això em sap greu pels homes, que semblen apartar-se d'aquest àmbit i dedicar-se al futbol, i crec que tot plegat ha de fer un tomb. Em sembla que, si no ens tornem *Thatchers* o *Esperanzas Aguirres*, no serem, per dir-ho així, ni tan dures ni tan fredes. I acabo aquí.
- ANGELS NOGUÉ: Us agraïm a totes les vostres aportacions i, sens dubte, el tema debatut, contra allò que molts i moltes puguin arribar a pensar, és més obert i candent que mai.

APORTACIONES AL DEBAT

LA FIGURA FEMENINA A ELS JOGLARS: CONVERSA AMB GLÒRIA ROGNONI

ANNA CORRAL FULLÀ
Universitat Autònoma de Barcelona

Glòria Rognoni és una dona de teatre amb majúscules, de vocació indubtable. Amb una extensa trajectòria de treball que abraça des dels seus inicis a l'edat de 18 anys fins a l'actualitat, Rognoni ha abordat el teatre des de vessants força diversos: com a amateur just al començament, després va passar per un llarg període en el món escènic professional i ja fa més de quinze anys que dirigeix un grup de teatre social, relacionat amb l'entitat Femarec, amb actors i actrius amb malalties mentals o discapacitats psíquiques. La seva vinculació amb el teatre va començar l'any 1963 a la companyia Els Joglars, en què va deixar la seva empremta al llarg de gairebé vint-i-cinc anys, primer com a actriu i més tard com a ajudant de direcció, en més de dotze espectacles. Entremig, cal fer esment de la seva participació actoral i col·laboració en la direcció i muntatge de la producció *Mori el Merma* amb el teatre La Claca, una obra creada a partir de la peça d'Alfred Jarry *Ubú rei*, que va gaudir d'un gran èxit i internacionalitat per la seva qualitat artística, tant des del punt de vista teatral com per la contribució de Joan Miró en l'elaboració de vestuari i decorats. En aquesta entrevista ens interessa aprofundir en el llarg període de la seva carrera consagrat a Els Joglars. Volem que Glòria Rognoni ens parli de la figura femenina en aquesta peculiar *troupe* de teatre i que alhora traci quins han estat el seu recorregut i el seu paper i aportacions, com a dona i professional de l'art escènic, en el cor d'aquesta companyia. En definitiva, ens encurioseix saber com va ser aquell «viatge iniciàtic», i dilatat en el temps, que la va dur a la «utopia» en la seva travessia pels Joglars.¹

1. Gòria Rognoni, «Viaje iniciático a la utopía», *Cuadernos el Público* 21 (1987): 14-23.

ANNA CORRAL: *Vas entrar a Els Joglars l'any 1963, quan la companyia era encara amateur; i vas començar essent un dels «mims de rogalia».*² *A partir de quin moment vas passar a ocupar un primer pla?*

GLÒRIA ROGNONI: En aquesta època encara no érem professionals. Assajàvem als vespres i els caps de setmana fèiem actuacions per Catalunya. Era fantàstic. Era l'època d'«aguantar els cartells».³ Però, de fet, era anar aprenent l'ofici. A mi m'agradava el teatre i vaig fer un curs durant tot un any per entrar a Els Joglars. Era molt tímida, però de seguida m'hi vaig trobar molt bé. I, quan hi vaig entrar, vaig sentir una gran responsabilitat; admirava moltíssim aquella companyia, n'era una fan. Per sort, de primer intervenies fent poques coses. Aleshores, va arribar un punt que Albert Boadella va voler treballar d'una manera més professional i va fer una tria entre tots els actors. Jo vaig ser una de les escollides i vaig començar a tenir un paper més rellevant en la companyia. Per a mi, va ser un gran moment.

En l'època dels «mims de rogalia», recordo els dos primers papers que em van donar. El primer el feia en un esquetx que es deia *El camp de concentració*. Tot era mim; hi havia un soldat que anava desfilant, i jo hi interpretava el paper d'una noia que agafava una flor i l'ensumava. Així vaig passar d'«aguantar el cartell» a fer una cosa amb més cara i ulls. Però va ser gradual. El segon paper que vaig representar va ser en un altre esquetx que es deia *La mort i la vida*. Griselda Barceló interpretava una noia embarassada que es trobava enmig d'una pluja de bombes que li provocaven en certa manera el part. Finalment, per causes que no recordo, ella no el va poder fer i em van dir de substituir-la. Recordo el pànic que em va venir perquè jo veia que allò era massa per a mi, una gran responsabilitat. Encara no m'hi sentia preparada. Potser aquest va ser el moment en què vaig passar a tenir un paper de responsabilitat gran. Ara bé, el canvi va venir quan es va pro-

2. Qualificació que Els Joglars atribuïen als membres de la companyia que exercien un paper secundari.

3. Fa referència a l'etapa inicial amateur de la companyia en què Glòria Rognoni acabava d'ingressar al grup i només tenia el paper d'aguantar els cartells en els espectacles produïts en l'època anterior al muntatge d'*El Diari*, l'any 1968.

fessionalitzar la companyia, a partir del muntatge d'*El Diari*. Dels 14 o 15 actors que érem, en vam quedar 6 dels mes joves i el mateix Albert com a director i actor. A partir d'aquell moment, tot va canviar, perquè, abans d'esdevenir professionals, la direcció del grup la portaven Albert Boadella i, essencialment, Anton Font.

A.C.: *I Carlota Soldevila?*

G.R.: Carlota Soldevila no dirigia; era qui tenia cura de tot, qui procurava que les coses anessin com havien d'anar, la que tenia seny. Bé, Anton Font també en tenia, de seny, però Carlota Soldevila hi aportava la serenitat. I Boadella era qui feia bogeries, i també dirigia alguns esquetxos que ja començaven a tenir un altre aire, un aire més modern, amb una visió nova. Anton Font dirigia més els números segons l'estil del mim de Marcel Marceau, més clàssic. Es veia que Albert Boadella ja anava experimentant, innovant, i jo em sentia més atreta per aquesta nova perspectiva i el nou estil que hi introduïa. En l'època d'Anton Font, eren sobretot ell i Boadella els qui donaven les directrius. Un cop la direcció va passar a mans de l'Albert, el tema de la primera obra que va proposar muntar va ser *El Diari*; aleshores tots els actors ja teníem el mateix estatus: improvisàvem sobre una idea i tots hi participàvem amb les nostres aportacions. A partir d'*El Diari*, va començar la creació col·lectiva. A més, tots 7 teníem més o menys la mateixa edat, vint i pocs anys, i per tant no sentíem «la pressió de la veu de l'experiència», tots érem iguals. Ens ho vam agafar amb un gran entusiasme, sense cap dubte. Va ser un canvi radical. També teníem tots personalitats diferents, i aleshores cadascú veia les coses d'una manera, les aportava, hi havia molts ulls que miraven, molts punts de vista, una gamma àmplia, i el que és evident és que l'Albert tenia la virtut de saber triar entre tot allò.

A.C.: *Guillermo Ayesa, en el seu llibre Joglars: una historia,⁴ aborda i examina la primera època d'Els Joglars i subratlla el paper central que hi ocupaves i el pes de les teves observacions. Quin era el rol que hi exercies o que t'havien assignat en el grup?*

4. Guillermo Ayesa, *Joglars: una historia* (Barcelona: La Gaya Ciencia, 1978).

G.R.: Jo no sento que hi tingués un rol especial; era com tothom. Durant una època em vaig encarregar de tot el que eren les actuacions i de la part de les relacions públiques, i potser per això podia fer aquesta sensació. Sí que sempre deia el que em semblava, però aquesta era la tònica general del grup. Tots ens hi implicàvem. Després, evidentment, hi ha diferents maneres de fer i uns es fan notar més que d'altres. El que puc dir és que jo m'hi entregava totalment i amb tota la força. Però tots érem creatius i cadascú a la seva manera.

A.C.: *Montserrat Torres, Lluïsa Hurtado, Marta Català, Elisa Crehuet, Anna Rosa Cisquella, Núria Nebot, Míriam de Maetzu, Obdúlia Peredo i tu mateixa representeu les actrius de la primera època de la companyia. És a dir, des de les primeres produccions fins a l'acabament de La Torna, un espectacle que marca una ruptura, amb la posterior dissolució del grup i el nou elenc d'actors en la seva reorganització a França. Quins trets en destacaries de cada una?*

G.R.: Montserrat Torres era una magnífica actriu, amb una força brutal, i crec que en aquells moments tenia molt més pes ella que no pas jo: per exemple, participava molt en l'escenografia perquè havia estudiat Belles Arts. Aleshores, ella estava amb el Robert Llimós, que també és un pintor, i a *El Diari* van ser tots dos els que van idear-ne tota l'escenografia: una paret que simbolitzava el full d'un diari amb unes portes que giraven. Tots teníem la sensació que podies fer el que volies i cadascú, segons les seves qualitats i formació, aportava més en unes coses o altres. A més, la Montserrat tenia també un caràcter molt fort, les idees molt clares i era una actriu excellent i molt creativa.

A.C.: *I en quins registres destacava més Montserrat Torres: tràgic, còmic, etcètera?*

G.R.: Bé, és que tots havíem de tenir tots els registres. Ara, és cert que alguns membres, com Albert Boadella o Jaume Sorribas, tenien una faceta molt còmica, i Montserrat Torres i jo potser no la teníem tant. Ella tenia molta presència escènica, amb molt bona expressió corporal i també era excellent dramàticament, però no era una còmica: era més subtil i irònica. És molt difícil determinar quin és el punt fort dels actors en un grup com ara Els Joglars perquè aquest es basa en la crea-

ció col·lectiva i tothom fa el que li surt. Si improvises sobre una petita idea, parteixes de tu mateix i dels registres en què et sents més còmode. Més tard, Marta Català, la dona de l'Albert, es va incorporar com a actriu a *Cruel Ubris* interpretant amb una gràcia i un *salero* extraordinari el paper d'una *negrita* grassa i simpàtica que tot cantant cançons com «Yo soy aquel negrito del África tropical» anava netejant i canviant estris i *atrezzo* en el pas d'una escena a l'altra. Però la Marta va ser una peça fonamental de la companyia. Ella era qui es relacionava, qui feia amics i els acollia a la casa que tenien a Pruit on assajàvem. Era la relacions públiques, càlida i extravagant, la que donava suport i empenya a l'Albert. Sense la Marta, ell no hauria estat el mateix, però ella no s'acabava de sentir del tot bé en el món de la interpretació, li costava més. *Mary d'Ous* li va ser molt difícil. Era una obra en què tot havia de ser molt exacte, cada actuació, cada gest estaven mil·límetres, i la Marta era més anàrquica. A *Mary d'Ous*, Montserrat Torresho va deixar i va arribar Lluïsa Hurtado, que només va participar en aquesta obra. La Lluïsa era molt bona actriu, però no va encaixar gaire en l'estil i l'esperit Joglars, i la prova és que després de *Mary d'Ous* va marxar. No va adaptar-se bé a tota aquella voràgine i filosofia del grup.

A.C.: *I Elisa Crehuet?*

G.R.: L'Elisa va entrar a *Àlias Serrallonga*.

A.C.: *Però Elisa Crehuet surt a la versió de Cruel Ubris que Els Joglars va fer per a la televisió.*

G.R.: La gravació per a la televisió de *Cruel Ubris* va ser posterior al *Serrallonga*, i jo ja no hi era perquè havia tingut l'accident. És per això que l'Elisa m'hi va substituir. En el *Serrallonga* hi va haver canvis d'actors i actrius. Per diferents motius, Ferran Rañé, Andreu Solsona i Lluïsa Hurtado van deixar el grup. Marta Català va haver de ser substituïda poquíssims dies abans de l'estrena perquè, assajant, va caure, es va trencar el turmell i va ser reemplaçada per Núria Nebot. Els actors que es van incorporar en la creació del *Serrallonga* van ser Víctor Martínez de la Hidalga, Gabriel Renom, Fermí Reixach com a Serrallonga, el músic i actor Pau Casares, i Elisa Crehuet. L'Elisa era molt joveneta, molt bonica, dinàmica, espontània i molt creativa. A *Serra-*

llonga, hi va fer una gran aportació i va encaixar molt bé en l'estil d'Els Joglars. Anna Rosa Cisqueuella va entrar a reemplaçar-me a *Serrallonga* arran de l'accident, però no va continuar en la companyia. Míriam de Maeztu es va incorporar a *La Torna* i, per tant, no vaig treballar amb ella. Però em consta que també són dones amb molt de caràcter, i bones actrius: esplèndida la Míriam en la creació i interpretació dels personatges de *La Torna*. Jo gosaria dir que totes les dones que hem estat a Els Joglars hem estat dones fortes, amb caràcter; calia ser forts i entusiastes i valents —tots: homes i dones— per afrontar les responsabilitats d'una companyia. En la primera època, l'Albert sempre deia «això és un matriarcat». Però no ho era, tots érem igual, i cadascú buscava i omplia el lloc que cobejava, i aportàvem el que volíem, en el bon sentit de la paraula. No hi havia cap límit, ni restriccions, ni regles. Era un tarannà més anàrquic, i entre tots ho fèiem tot. Sabíem que ens havíem d'implicar i col·laborar en totes les tasques: un havia de conduir la furgoneta, l'altre havia de portar els comptes, i tots muntàvem i descarregàvem, etcètera. De les dones, en puc dir que érem fortes, amb caràcter, i potser amb més caràcter que alguns dels nois del grup.

A.C.: *No éreu «bledes», doncs?*

G.R.: No, no, això sí que no. Més aviat pecàvem del contrari.

A.C.: *Quines eren les teves principals aportacions en el muntatge de les obres un cop vas passar d'«aguantar els cartells» a ser un dels pocs membres escollits per la companyia en el procés cap a la seva professionalització? O dit altrament, ¿quins constituïen els teus punts forts, tant des del punt de vista teatral i interpretatiu com vivencial en aquesta primera etapa d'Els Joglars?*

G.R.: Des del punt de vista vivencial, per a mi, Els Joglars va ser una escola de vida. Jo venia d'una família normal de classe mitjana, vivíem amb els avis materns; el meu avi Planas Doria era pintor. Hi havia un interès per la cultura i la casa era atapeïda de quadres per tot arreu. El meu avi va morir quan jo tenia 11 anys i recordava que m'havia dit, «no vulguis ser mai una dona vulgar, no vulguis ser una dona normal i corrent». I anys després, un dia que era dins de la furgoneta amb els altres actors, vaig pensar: «això és el que devia voler dir l'avi». És clar,

quan vaig entrar a Els Joglars, allò era una altra cosa, va ser entrar en una altre món. Viure i treballar amb ells va significar espavilar-me i prendre partit en la vida d'una manera agosarada. Ens sentíem tots al davant del carro. L'Albert era molt bo en les qüestions artístiques, però tots aportàvem coses. Dir-te quines eren les meves aportacions és difícil. Sí que tenia facilitat per improvisar, però com tothom. I és clar que recordo aportacions concretes, però tampoc no crec que fossin transcendents perquè la creació era de tots. Les propostes que l'Albert suggeria per a les improvisacions, sovint petites o senzilles idees, crec que jo sabia transformar-les i gaudia fent-ho, i els altres companys també. Quan vaig tornar a incorporar-me a la companyia l'any 1980, ja era una altra història, havia anat canviant.

A.C.: *Mary d'Ous és una de les obres més innovadores d'aquest període i va aconseguir materialitzar escènicaament la forma musical del cànon. Com va sorgir la idea de reproduir aquesta repetició i, alhora, variació del cànon en l'espai teatral?*

G.R.: La idea va ser de l'Albert. Ens va dir: «Posarem l'estructura musical del cànon en escena». Era una proposta tan etèria que no sabies ben bé com afrontar-la, però recordo una primera improvisació amb Ferran Rañé, en què penso que vam trobar un incipient punt de partida que va ser el desllorigador de com dur-ho a terme. Ho recordo com una íntima, gran satisfacció.

A.C.: *Marta Català, Lluïsa Hurtado i tu donàveu cos a les tres veus femenines en la composició polifònica del tema de la parella en la primera part de l'espectacle. Si adoptem una terminologia musical, diríem que tu introduïes la primera veu, la proposta o antecedent, i Lluïsa Hurtado i Marta Català representaven les altres dues veus en la resposta o conseqüent. En què es va fonamentar aquesta distribució?*

G.R.: Bé, a mi m'agradava moltíssim fer aquell paper i m'hi sentia molt bé. Recordo que treballàvem els gestos en els assajos i que a mi em sortien de forma natural, i potser per això jo era la primera que plantejava el motiu i les altres el repetien. A la Marta, li costava una mica més la interpretació. A més, ella tenia un altre estil. I la Lluïsa acabava d'arribar. Aleshores, jo era la que portava una mica més la veu cantant,

perquè era més experimentada i l'estil de l'obra s'adeia molt amb mi; ho gaudia molt. Era una obra molt reeixida i va tenir molt d'èxit, com ara a la ciutat italiana de Spoleto.

A.C.: *¿Quines variacions hi aportàveu [Marta Català, Lluïsa Hurtado i Glòria Rognoni] per la vostra idiosincràsia com a actrius i dones?*

G.R.: Aquella primera improvisació amb en Ferran va donar peu a tota la primera part de l'obra, que era el tema de la parella. Ja ens havíem documentat amb Josep Maria Arrizabalaga sobre el cànon i la fuga, i sabíem que era la presentació d'un tema amb les seves variacions. Per a la improvisació, vaig pensar de fer una cosa ben senzilla que tingués uns passos, unes accions simples «tu fas/jo faig» que fossin susceptibles de ser treballades segons l'estructura d'un cànon. Llavors vàrem fer una breu escena que va quedar a *Mary d'Ous*, en què ell venia per darrere i em tocava, jo em tombava i me'l mirava, i després ell treia un ganivet i m'amenaçava; jo, espantada, em feia enrere, ell em clavava el ganivet, i jo em posava les mans a la panxa del dolor. De totes les improvisacions dels actors, l'Albert la va triar com a definitiva per a l'obra. Després, al voltant d'aquest motiu, entre tots, i fruit d'altres improvisacions, vam anar desenvolupant i enriquint el tema tot mostrant-ne diverses, petites, insòlites, còmiques i tràgiques variacions. Així es va fer també amb l'altre tema de l'obra, que vam anomenar *Íssimo* i *Vice*: un tema «polític» —aportació de Ferran Rañé; *Íssimo*, de *Generalísimo* i *Vice*, de Franco, *segundo de a bordo*. Una altra gran aportació a *Mary d'Ous* va venir de Iago Pericot: va proposar com a escenografia l'estructura d'un cub que feia uns tres metres d'alçada. Era una imatge preciosa que ens va donar molt joc.

A.C.: *Recordes alguna aportació significativa de Lluïsa Hurtado i Marta Català a Mary d'Ous?*

G.R.: En el tema principal és difícil de dir perquè era una obra en què les tres dones érem una mica clons. És clar, jo introduïa el tema de la parella i durant tota l'escena elles m'havien d'anar imitant, i aquesta còpia no deixava gaire marge perquè poguessin introduir-hi canvis significatius. Però, en les variacions, sí. Recordo un motiu que va venir de la Lluïsa. La Lluïsa i el Ferran, agafats a unes cintes elàsti-

ques subjectades a les barres verticals del cub, enamorats, intentaven apropar-se l'un a l'altra amb gran fruïció sense que les cintes que els subjectaven els permetessin d'aconseguir-ho. Era una escena potent, creació de la Lluïsa.

A.C.: *De quins papers n'estàs més satisfeta interpretativament i creativament parlant, o bé insatisfeta?*

G.R.: De *Mary d'Ous*, jo n'estava satisfeta de tot, perquè a més tota l'obra es movia en un mateix estil, com si interpretessis els diferents estats d'ànim i situacions d'un mateix personatge. Fins aquell moment, normalment en les obres d'Els Joglars sempre hi havia una mica de tot: gags o escenes més serioses, d'estils completament diferents. Hi havia personatges en què m'hi sentia molt bé i en d'altres no tant. Però, a *Mary d'Ous*, jo m'hi sentia a gust al cent per cent, perquè tot l'espectacle es movia en un mateix registre. A *Serrallonga* no era igual perquè, de vegades, s'havien de fer intervencions servils. Per exemple, l'obra necessitava en un moment determinat que apareguessin uns guàrdies civils, i aleshores t'havies de canviar ràpidament per interpretar aquests papers menors i et trobaves en una escena en què havies d'apallissar i insultar Serrallonga. Era curiós, perquè senties que et sortia de dintre i et provocava un cert respecte; et feia pensar «doncs, sort que surt aquí al teatre i no a la vida normal». A *Serrallonga* hi havia un paper breu que m'agradava molt interpretar, que era una dona pagesa en una escena en què Víctor Martínez feia de botxí. Per simbolitzar la mort del Serrallonga, el botxí agafava un gran pulmó de vaca i, en un dels tres espais de l'obra, a la tarima plana, quan al Serrallonga ja el tenien lligat per executar-lo, el Víctor agafava aquest pulmó, el posava a sobre una taula i allà, amb uns cops de destrat terribles, l'anava destrossant mentre en Serrallonga, lligat a dalt de l'escenari, a cada cop de destrat xisclava de dolor. La tarima, relativament petita, estava situada a sobre les butaques, enmig del públic, i els esquitxos de la sang alguna vegada havien arribat al públic. Jo interpretava aquella pagesa famèlica i, mentre avançava cap al botxí, amb por i una ràbia continguda, cantava una cançó tradicional catalana que es fonia amb els xiscles d'en Serrallonga. Observava el botxí

com un carnisser que maltracta un cobejat tros de carn, i, tot d'una, el Víctor, mirant-me amb despit, arrancava un tros d'aquella carn que llençava a terra per humiliar-me, i jo el collia i el queixalava amb l'avidesa d'una dona afamada del poble. Me'n menjava un tros de debò, el públic era tant a prop que no podia fer trampa. De fet, era un bistec que era allà mig amagat, i que jo em comprava i amania amb whisky i pebre, per tal de dissimular el gust de cru. Aquest paper m'agradava especialment perquè era molt autèntic, l'havies d'interpretar amb molta profunditat. Perquè, per exemple, *Cruel Ubris* era més una farsa i tot era més histriònic. També m'agradava, però en l'escena de la pagesa en el *Serrallonga* es tractava d'una interpretació més fonda, que sobrepassava de molt l'estereotip. Era més interior: fent molt poca cosa, el mínim, atenyies una certa transcendència. A *Serrallonga*, havíem de fer canvis constants de paper i sempre havíem de fer-ho tot corrents. Era una bogeria. També és una obra de la qual em sento satisfeta. Era diferent: et movies enmig del públic, hi havia els tres espais repartits per la sala, era una obra potent.

A.C.: *Després d'aquest període, vas continuar a la companyia com a ajudant de direcció fins l'any 1987. D'aquesta època de maduresa són els espectacles M7 Catalonia, Laetius, Operació Ubú, Olympic Man Movement, Teledeum, Gabinet Libermann i Virtuosos de Fontainebleau en els quals, excepte a M7 Catalonia, vas participar en l'equip de direcció artística. En aquestes obres es produeix un salt qualitatiu: d'una banda, la paraula i la música van guanyant terreny com a llenguatges teatrals al mateix nivell que l'expressió corporal i la plasticitat de la imatge; i, de l'altra, la companyia va iniciar una sèrie de produccions en què els espectadors quedaven integrats com a part essencial de la dramaturgia en tant que personatge-públic, cosa que inseria l'acció dins del temps real de la representació. A què va ser degut aquest canvi tan rotund de direcció i en quina mesura en vas ser partícip?*

G.R.: A partir d'*M7 Catalonia* el grup d'actors s'havia renovat del tot. Jo hi vaig tornar a *Laetius*. quan Els Joglars ja era diferent. De primer, l'Albert tenia una idea molt més clara i sabia molt més bé què volia. D'altra banda, Els Joglars ja tenia un nom i no es podia comparar amb els

inícis, quan tots alhora fèiem el *gamberro*. Els nous actors entraven amb una admiració envers la companyia. Sí que improvisaven i aportaven moltes coses, però no hi havia la llibertat o la gosadia de trencar l'esquema que l'Albert portava. No perquè l'Albert imposés res, perquè era una persona ideal per treballar, ell no va canviar, però els nous actors tenien una altra relació amb ell, de molt respecte, i per tant era més aviat una restricció de llibertat interna dels actors, i ningú no s'allunyava gaire de la idea inicial de l'Albert. Aleshores va arribar un moment que ell es va començar a sentir bé en aquesta nova situació i jo vaig començar a sentir-me incòmoda, perquè les meves aportacions eren cada cop menors, valien menys i la meua veu se sentia cada cop menys. No vull dir que l'Albert no m'escoltés, tampoc no era això, però la situació va canviar. A *Teledium* recordo que hi havia uns gags, un en concret que a mi em semblava que no lligava amb el to de l'obra, que era massa simple, i per a mi havia de ser tot més capciós. Ell el volia incorporar a l'obra, però finalment em va fer cas i no va sortir a l'espectacle. És a dir, que sí que m'escoltava. Però després, quan un grup de Bèlgica va voler muntar el *Teledium* perquè els havia agradat molt, els vam donar el guió i jo vaig anar-hi per fer el seguiment en tots els assajos. Aleshores, quan ell hi va anar, que ja estava tot muntat, em va dir: «al final hi he posat aquella escena que tu no volies». Jo ho trobava una mica estripat i intentava que tot estigués més justificat; buscava més versemblança. I l'Albert sempre em deia: «és que tu sempre ho vols justificar tot!». Però l'Albert i jo érem una mica com germans: et baralles, estàs d'acord o en desacord, però et comprens i t'acceptes. I, a més, era normal que no sempre estiguéssim d'acord en tot.

A.C.: *En aquest sentit, em podries parlar de les teves contribucions més significatives en el muntatge d'alguna de les obres que acabo d'esmentar?*

G.R.: Recordo perfectament que, a *Laetius*, l'Albert em va dir que tenia una idea, però que no sabia ben bé com dur-la a terme. La idea era que hi havia hagut una hecatombe i que sorgien al planeta uns nous éssers, però no sabia com havien de ser ni tenia gaire clar com havia de representar aquesta nova espècie sobre l'escena. Crec que la proposta de l'escenografia amb la sorra sobre la tarima circular va venir

d'ell. Em sembla que ja havia intentat amb anterioritat muntar-ho, però que no acabava de veure com, i ho havia deixat córrer. Aleshores, a mi, quan estava treballant en el muntatge de l'obra *Mori el Merma*, Joan Baixas m'havia deixat un llibre que parlava dels insectes, i en fer el *Laetius* em va venir la idea de sobte. Vaig tornar a agafar el llibre per documentar-me millor i vaig veure que alguns insectes tenen un tipus de convivència, de manera de tracte, que és insòlit. I ens vam basar en aquest llibre per veure tota l'evolució d'una nova espècie, els seus moviments i la manera de relacionar-se. És clar, els actors també van aportar moltíssim pel que fa als moviments i a tota la gesticulació, però la base de la qual partien eren els insectes.

Després, a *Olympic Man Movement*, el muntatge era tot molt de l'Albert. Era una obra en què l'Albert volia mostrar una ideologia nazi, i la música hi jugava un paper molt important: Beethoven i altres. Hi va haver una mica de polèmica, però l'obra, de fet, no era pro nazi, sinó una crítica d'aquest tipus d'ideologia que es vinculava a l'excessiva addicció a l'esport.

A.C.: *Un dels trets que caracteritzen Els Joglars és el paper essencial de la música en totes les produccions, la qual cosa, com acabo de comentar, va començar a atènyer una importància capital a partir d'M7 Catalunya. Nombroses citacions d'Albert Boadella deixen constància del pes indiscutible que hi atorga. A Memorias de un bufón afirma que «he tingut sempre com a millor aliada la música, més que no pas la literatura».⁵ En quina mesura els diferents membres que han integrat Els Joglars i tu mateixa compartíeu aquest propòsit? Te n'has sentit partícip? Creus que has contribuït a fer de la música un dels pilars sobre els quals reposa la producció de la companyia? M'ho podries il·lustrar amb exemples concrets?*

G.R.: A l'Albert sempre li havia agradat molt, la música, i a la Marta, la seva primera dona, també. De la qüestió de la música en les obres, era ell qui se n'ocupava. Les aportacions meves o dels altres actors en aquesta qüestió devien ser molt més minses. Per exemple, la idea, a *Virtuosos de Fontainebleau*, de muntar una orquestra va venir d'ell.

5. Albert Boadella, *Memorias de un bufón* (Madrid: Espasa Calpe, 2001), 25.

A.C.: *Operació Ubú (1981) va representar un muntatge que la companyia va fer en col·laboració amb el Lliure i amb els actors d'aquest teatre, entre d'altres la gran actriu, recentment desapareguda, Anna Lizaran. L'experiència prèvia que havies tingut en la creació de Mori el Merma (1978) sobre el mateix tema et va inspirar en el muntatge d'Operació Ubú? Creus que aquest espectacle n'és deutor en certa manera?*

G.R.: No gaire, perquè, de fet, era molt diferent el que es feia en una i altra obra, hi havia un abisme. Jo crec que no hi va influir. A més, recordo que, al Lliure, l'Albert també portava molt la veu cantant en les escenes i el muntatge. D'altra banda, els actors del Lliure improvisaven meravellosament bé, dins d'un altre estil, és clar.

A.C.: *Anna Lizaran interpretava la dona d'Ubú rei en l'espectacle. Què destacaries de la seva actuació en l'obra i quins dels seus atributs, com a actriu i com a dona, posaries en relleu?*

G.R.: Anna Lizaran interpretava la dona d'Ubú i també molts altres personatges: feia una secretària de forma fantàstica, després era una dona de fer feines, entre d'altres. Com a dona era fabulosa: sarcàstica, divertida, amb humor. Ja s'ha dit molt, tot això, però és que era la pura veritat. I, com a actriu, era meravellosa, molt subtil, era boníssima, amb uns canvis radicals d'un personatge a l'altre. Recordo que interpretava en un moment un personatge que era molt curt, el de la secretària: trucaven per telèfon, ella menjava un croissant i contestava; es tractava d'algú que es queixava d'alguna cosa de la Generalitat i, aleshores, ella deia «encara no li han dit res?», però ho feia d'aquella manera, amb aquella sornegueria del funcionari a qui no importa en absolut el problema de l'altre. No he vist mai cap frase més ben dita. A més, canviava de registre fantàsticament i era fina interpretant: aconseguia fer aquella veu exacta que es requeria, fins i tot per a un paper de no gran importància. Era genial.

A.C.: *Virtuosos de Fontainebleau (1985) és una obra dissoluta i delirant. Fent ús de l'estereotip més estripat, l'obra no deixa canya dreta: els francesos, els espanyols i els catalans són motiu de burla i crítica en una estructura in crescendo que acaba amb un enorme i escandalós bati-bull. Ens podries explicar com es va gestar l'obra i en quines escenes*

vas deixar el teu alè? Què ens pots dir de les dues actrius de l'espectacle, Clara del Ruste i Maribel Rocatti: punts forts, inventiva, participació en la creació del guió...?

G.R.: De *Virtuosos de Fontainebleau* no me'n recordo gaire, perquè va ser el moment que jo començava a sentir que no m'hi acabava de trobar del tot bé, a la companyia. L'ambient que s'hi respirava no anava amb mi, no em feia el pes. I, després d'aquesta obra, me'n vaig anar. Perquè, d'altra banda, cada cop, jo hi podia aportar menys i ja no tenia gaire sentit continuar-hi. Sí que contribuïa en coses, i l'Albert m'escoltava, però em faltava poder aportar més creativitat. Pel que fa a les actrius de *Virtuosos*, tant la Clara com la Maribel ja havien estat en el *Teledium*, tenien bagatge. La Clara era molt joveneta i tenia molta empena i entusiasme, de vegades massa i tot, però s'entregava i es feia, a mida, molt bé, els seus personatges. La Maribel era més continguda, més reflexiva, els seus personatges eren molt expressius dintre d'una gran subtilitat. Els brodava. Els actors van fer una feina fabulosa perquè van rebre classes durant molt de temps per poder interpretar els músics amb gran versemblança.

A.C.: *Nombroses actrius han actuat en els espectacles d'aquesta segona etapa de la companyia: Anna Barderi, Carme Periano, Alicia Escuriola, Ingrid Riera, Clara del Ruste, Maribel Rocatti, Pepa López i Sara Molina. Què han aportat aquestes intèrprets a Els Joglars?*

G.R.: Eren bones. Per treballar amb Els Joglars havien de ser-ho. Fèiem proves. Havien de passar el filtre de qualitat. Potser no es distingien gaire per la seva gran creativitat, ja he dit que en aquesta segona època no hi havia tan marge per a les improvisacions. Però van fer molt bé el que havien de fer. Carme Periano era molt especial, molt elegant; Anna Barderi tenia força; Clara del Ruste, com ja he comentat, tenia molta empena, i Maribel Rocatti, amb la seva subtilitat, tenia una gran presència escènica. Després, Pepa López i Sara Molina van fer el *Gabinete Libermann*, i la Pepa va participar també a *La Visenteta de Favara*, però aquests espectacles no era ben bé d'Els Joglars: es van fer en coproducció amb una companyia de València. La Sara era menudeta, però incisiva. La Pepa, en el *Gabinete Libermann*, feia

d'una ajudant del psiquiatre, inculta però intel·ligent, que ella interpretava amb uns registres exquisits. Totes són actrius que van passar per Els Joglars en un moment donat. I tant que hi aportaven coses i que es comprometien, però no de la mateixa manera que al començament de la companyia. Les seves aportacions entraven més dintre del que l'Albert els demanava. Improvisaven, però ja tot era més acotat, inclosos els temes, i l'Albert sabia molt més el que volia. Tenien menys marge per poder aportar noves idees i creativitat. Era ja un altre estil.

A.C.: *Què creus haver aportat en tot aquest període com a ajudant de direcció a la companyia? Quins són els espectacles més aconseguits des del teu punt de vista, en aquesta segona etapa? De quins espectacles n'estàs més satisfeta o quins canvis hi introduiries, a hores d'ara?*

G.R.: M'és molt difícil veure'm des de fora i dir en què he pogut aportar més durant aquest període. Ara bé, jo no callava i no parava de dir coses. Però no sabia què dir-te. Pel que fa a les obres, quan les estàs fent, n'estàs enamorat, de totes. Ara, *Laetius* és una de les meves preferides: és una obra original, màgica i entra en un altre món. És un espectacle molt especial, sobretot plàsticament. *Teledium* també estava molt bé, però ja era més a *grosso modo*. A *Laetius* hi ha una gran sensibilitat que *Teledium* no posseïa. Després, *Olympic Man Movement* estava molt bé, però era més freda i no diria que fos la meva predilecta. I *Virtuosos de Fontainebleau* és una obra de la qual he oblidat moltes coses, potser perquè jo ja començava a pensar a marxar d'Els Joglars. Ara, és cert que era un espectacle divertit, trencador i tot plegat una gran bogeria. Era de les obres que m'agradaven, i em costa molt dir això, perquè me les estimo totes, però la posaria al davant de *Teledium* o d'*Olympic Man Movement*.

A.C.: *En el teu article de l'any 1987, dius diverses vegades que Els Joglars no teníeu una consciència o compromís polític reflexivament plantejat. Parles més aviat d'una certa forma d'anarquia o de rebellia en què «el risc venia a ser la motivació de la pròpia motivació».⁶ Al risc s'hi afegia un gust pel «joc», per depassar els límits del que era permisible. Aquest*

6. Rognoni, «Utopia», 21.

gran sentit lúdic fins a «l'última conseqüència» era un tret distintiu de la teva manera de viure i de fer teatre? Ho era per a les altres actrius de la companyia?

G.R.: Nosaltres anàvem sempre a contracorrent, però l'únic que adoptava una postura més política era Ferran Rañé. Per a mi, aquest amor pel risc i el gust pel joc, fins a trencar-ho tot, sí que era fonamental en la meva manera d'entendre el teatre i la vida, i crec que per a la majoria de les altres actrius també. Era el risc pel risc, per anar més enllà de qualsevol cosa, més enllà del límit del que era permisible. I era veritablement arriscat, s'ha de tenir en compte que en aquella època existia la censura. Però això era característic de la companyia de la primera època que s'acaba amb *La Torna*. Després, amb el trastorn de les conseqüències d'aquest espectacle i el canvi total dels membres de la companyia, l'esperit ja era un altre. De tota manera, en la segona etapa, quan jo era ajudant de direcció, qui arriscava era l'Albert, però no tant els actors.

A.C.: *Fins a quin punt hauria estat possible aquesta aventura «insurgent» sense l'impuls vital d'Albert Boadella? Perquè en el teu article afirmes que «com que és una persona [A. Boadella] que no vigila la coherència de la seva imatge, pot respondre a una situació no ben bé com ell pensi en el fons, sinó com el joc que està portant li demani» i, més endavant, manifestes, generalitzant-ho a la resta de membres d'Els Joglars, que en aquesta heroïcitat insurrecta s'hi amagava «el repte personal de veure fins on tindrem el valor d'arribar».*⁷

G.R.: Tenint en compte que ell decideix professionalitzar la companyia i que fa una tria entre els actors per dur-ho a terme, considero que no, que sense ell no hauria estat possible. Perquè, si et sóc sincera, jo no sé amb qui m'hauria associat per fer una cosa d'aquesta mena. Ell era molt anàrquic i, almenys jo, que en aquella època anava uns passos enrere, en vaig aprendre molt. L'Albert tenia i té molt de talent i li reconeixíem. Però val a dir que va tenir molta sort de trobar un equip com nosaltres, o bé va saber triar-lo. Però, amb tota sinceritat, haig de

7. Rognoni, «Utopia», 21.

dir que tots nosaltres, conscientment o inconscientment, vam pujar al carro i en vam agafar també les regnes. I, si bé s'ha de reconèixer la gran vàlua de l'Albert, la nostra entrega, el nostre entusiasme, la nostra implicació, la nostra creativitat, també va fer possible que Els Joglars fossin el que van arribar a ser.

A.C.: *A Els Joglars, la vida i el teatre es fonen formant part del mateix joc. Podries comentar quines actrius de la companyia, dels anys que tu hi eres, casen millor amb aquesta alegria, ironia, joc i risc en la vida i el teatre? Quines dones sobresortien pel gust del desafiament i l'alegrança? T'hi inclouries?*

G.R.: Al començament, una mica totes; si no, no podies estar al grup perquè no hi casaves. Però destacaria Montserrat Torres, Marta Català i jo mateixa potser, perquè en vam formar part des del començament i és com si n'haguéssim assentat les bases. En la segona època, ja era diferent: evidentment que també s'hi havien de sentir a gust amb aquest tarannà, però el pes queia més en l'Albert. Perquè una cosa és que aquesta manera de fer la sentis absolutament teva i l'altra, com va ser després, que ho posis a les mans d'una persona que saps que n'és la responsable.

A.C.: *En un article del 1986 a El País,⁸ la periodista Rosana Torres parlava de tu com d'una «musa a l'ombra d'Els Joglars», referint-se així a la teva presència «latent» però no «patent» en l'ànima dels espectacles de la companyia. Em sembla que és en certa manera inevitable que els membres d'una companyia quedin parcialment entelats rere el gran protagonisme del nom del col·lectiu, en primer terme, i del director, en un segon pla. Has sentit mai que la teva feina a Els Joglars era poc reconeguda o coneguda des d'algun dels diferents flancs: crítica, espectadors, companys...? Hauries desitjat més visibilitat?*

G.R.: No, no en tenia necessitat, perquè era el grup el protagonista, sobretot a la primera etapa. A més, quan parlaven d'Els Joglars ja feien referència a tu. L'elogi d'Els Joglars era el teu elogi, i a més érem relativa-

8. Rosana Torres, «Gloria Rognoni, musa a la sombra de Els Joglars», *El País*, 25 de març, 1986.

ment pocs. Si estàs en un grup, és així. I no, no me n'he sentit poc, de reconeguda. A la segona etapa, sí que podríem dir que estava a l'ombra, perquè ja no interpretava. I, és clar, si ja no sortia a escena, ja no pretenia tenir més protagonisme. Jo m'he sentit satisfeta de la meva feina a Els Joglars; potser el reconeixement no m'importa tant. D'altra banda, si m'haguessin proposat estar en un teatre més estable com ara el Lliure, per exemple, on sí que els actors tenen més reconeixement, no crec que ho hagués acceptat. Pensava «cada dia, anar-hi i vinga...». Nosaltres sortíem i estàvem de gira; era una altra cosa. No em veia a mi mateixa en un teatre estable.

A.C.: *Ara que dius això, en un treball anterior, us vaig comparar amb l'Il·lustre Théâtre de Molière.*

G.R.: És que era això. Anar d'una ciutat a l'altra, d'un país a l'altre, teatres, festivals... Curiosament, en aquelles èpoques, entre els grups de teatre de l'estat, ens anomenaven «els burgesos del teatre», perquè nosaltres anàvem a dormir als hotels; no anàvem a casa dels amics. Ens preniem la feina molt seriosament i necessitàvem descansar bé per estar en forma l'endemà. També teníem una dieta per menjar que, per l'època, era prou elevada, perquè pensàvem que ens havíem de cuidar. Anàvem al restaurant i ho gaudíem. Era també un estil de la companyia el saber viure i gaudir del menjar, de la visita a un paratge, ciutat o museu interessant que vingués de pas durant la gira, de moltes coses, de tot, a més del fet de fer teatre.

A.C.: *Creus que la condició de «musa a l'ombra» es podria relacionar d'alguna manera amb una qüestió de gènere? Diries que a Els Joglars la dona ha mantingut una relació d'igual amb els homes?*

G.R.: Pel que fa a la primera pregunta, penso que no. Si «musa a l'ombra» vol dir una dona que està a l'ombra de l'home que mana, jo no em sentia a l'ombra de ningú perquè de manar, manàvem una mica tots i perquè admeties de forma voluntària i natural que les aportacions no eren per a una projecció personal, eren per al grup o per a la projecció del grup. I, sens dubte, les dones hem tingut una relació totalment d'iguals amb els homes. Perquè a Els Joglars tots ho fèiem tot: carregàvem, descarregàvem, muntàvem, desmuntàvem. Montserrat

Torres i jo pujàvem al sostre de la furgoneta, a sobre la baca, a col·locar els ferros de l'escenografia, la qual cosa, per cert, en molts territoris, pel fet de ser dones, provocava a part d'una gran expectació, una gran tanda de floretes. No hi havia cap diferència per una qüestió de gènere en la nostra feina, érem tots iguals. Si de cas, les dones érem més fortes. En el nostre grup, la dona ha estat en un pla d'igualtat amb l'home, i penso que en molts altres grups també. I les nostres aportacions a les obres valien igual. Només faltaria! Cap de nosaltres hauria permès que això no fos així.

A.C.: *L'any 1987 vas deixar Els Joglars i, pel que has comentat anteriorment, el motiu va ser que cada cop podies aportar-hi menys i no et senties del tot a gust amb l'ambient que s'hi respirava. T'ha quedat cap recança de la teva etapa a Els Joglars?*

G.R.: Des del punt de vista artístic, de recança no en tinc cap. A més a més, penso que vaig ser molt honrada amb el que feia, i me'n sento satisfeta. M'hi vaig lliurar totalment, i, si em vaig equivocar en algun moment, va ser segurament per voler-ho fer massa bé.

A.C.: *Continues pensant a dia d'avui que el teu pas per Els Joglars et va permetre d'atènyer l'ideal irrealitzable de la utopia en la vida i el teatre?*

G.R.: Sí, rotundament.

FEMINISMES I REPRESENTACIÓ TEATRAL:
UNA BREU VISIÓ PANORÀMICA

JORDI VILARÓ BERDUSAN
Universitat Oberta de Catalunya

Men and women are caught in a network of millennial cultural determinations of a complexity that is practically unanalyzable: we can no more talk about «women» than about «man» without getting caught up in an ideological theatre where the multiplication of representations, images, reflections, myths, identifications constantly transforms, deforms, alters each person's imaginary order and in advance, renders all conceptualization null and void.

Hélène Cixous

El feminisme, al llarg de la seva història més recent, ha passat d'una conceptualització de clar signe social en els seus orígens (lluïta pel dret al sufragi, a l'educació, a la igualtat d'oportunitats...) a una clara recerca i discussió ontològica a l'entorn de la mateixa identitat femenina i la seva posició com a objecte-subjecte/emissor-receptor de la mirada que construeix una identitat diferenciada.

Si partim de la provocativa pregunta de Simone de Beauvoir a la introducció de *Le Deuxième Sexe* (1949), «Qu'est-ce qu'une femme?», acarem el problema inicial de la qüestió: existeix un concepte real de dona no contaminat per prejudicis, inèrcies històriques i al marge de la misogínia i el sexisme seculars? El fet que el comportament històric de l'home sigui no-determinat, lliure per construir la seva pròpia identitat, contrasta amb la situació de la dona, la qual parteix d'una identitat predeterminada i definida sovint, al llarg de la història, a través de la mirada masculina. En la significació i el pes d'aquesta mirada se sustenta i es desenvolupa el concepte i la problemàtica de gènere i les diverses i diferents opcions que el feminisme ha anat desenvolupant i debatent al llarg de

la segona meitat del segle xx per combatre o, si res més no, qüestionar, aquesta mirada predeterminedada. En aquest sentit, el pensament feminista ha arribat a dues conclusions possibles: 1) el feminisme s'atorga el dret exclusiu de definir la dona, ja que el problema rau en la supremacia masculina a l'hora de definir aquest concepte i, per tant, cal incidir i combatre aquesta supremacia, i 2) el rebuig a la possibilitat que la dona pugui ser definida com a tal. Les partidàries d'aquesta darrera opció creuen fermament que tant les teories feministes que defineixen la dona en termes d'oposició a l'home com els misògins pròpiament cauen en el mateix reaccionarisme polític i en l'errada ontològica. Dit altrament, la substitució de la mestressa de casa per la «superdona» no és la idea adequada, ja que això només aconsegueix duplicar les estratègies misògines a l'hora de definir i caracteritzar la dona. Segons les partidàries d'aquesta darrera tendència, caldria substituir les polítiques de gènere per una pluralitat diferenciadora en què precisament el gènere perdi la seva posició significativa. Altrament dit, es posa en qüestionament la categoria de dona per mitjà de la problematització de la subjectivitat o de la identitat del subjecte.

El feminisme partidari de la primera tendència és l'anomenat «feminisme cultural» o «feminisme essencialista», que sorgeix a començaments de la dècada dels setanta i que supera la simple reivindicació social que hi havia hagut fins aleshores.¹ Aquest feminisme cultural parteix d'una concepció de la naturalesa o l'essència femenina per a qui l'enemic ja no és el sistema social o les institucions econòmiques, tal com proclamava la «primera onada» del moviment feminista,² sinó la mateixa masculinitat i fins i tot la biologia masculina. En efecte, el que diferencia la posició ontològica de l'ésser és el sexe i, per tant, d'aquí n'afloren tots els atributs: els possibles aliats i els possibles enemics. Adrienne Rich, per exemple, relaciona la consciència femenina amb el

1. Aquest tipus de feminisme coincideix amb l'anomenada «segona onada» (*second wave*) feminista. Per a més informació sobre aquesta classificació, podeu consultar Charlotte Krolokke i Ann Scott Sorensen, *Gender Communication Theories and Analyses: From Silence to Performance* (California: Sage Publications, 2006), 1-23.

2. *Ibid.*

cos femení i creu que no es pot rebutjar la importància biològica femenina només perquè el patriarcat acostumi a subjugar-la. Segons Rich, cal reconnectar i reconèixer els «atributs femenins»: gran capacitat mental, desenvolupament del sentit tàctil, dots per a l'observació, etcètera:

I have come to believe that female biology—the diffuse, intense sensuality radiating out from clitoris, breasts, uterus, vagina; the lunar cycles of menstruation; the gestation and fruition of life which can take place in the female body—has far more radical implications than we have yet come to appreciate. Patriarchal thought has limited female biology to its own narrow specifications. The feminist vision has recoiled from female biology for these reasons; it will, I believe, come to view our physicality as a resource, rather than a destiny... We must touch the unity and resonance of our physicality, our bond with the natural order, the corporeal ground of our intelligence.³

Rich creu —i en això coincideix, per exemple, amb la militant radical Mary Daly—⁴ que, a causa de la capacitat per crear la vida, els misògins rebutgen qualsevol altra forma de creativitat femenina.

Aquest feminisme denigrarà la masculinitat més que no pas els rols o les pràctiques masculines i, per tant, desenvoluparà i preservarà una contracultura femenina; emfasitzarà els trets diferencials femenins (per tant, es potenciaran i no pas es reduiran les diferències de gènere), els quals es consideraran innats i no pas formes de construcció social. En definitiva, el feminisme cultural oferirà una resposta essencialista a la misogínia i el sexisme, i concebrà una dona de caràcter homogeni i ahistòric, és a dir, sense diferències de classe, raça o nació.⁵

Com a resposta a aquests plantejaments essencialistes, sorgeix durant la dècada dels vuitanta una nova dialèctica —i que encabiríem en el que ja es consideraria com a tercera onada (*third wave*) del moviment

3. Adrienne Rich, *Of Woman Born* (New York: Bantam, 1977), 21.

4. Per a més informació sobre aquesta autora i la seva teoria, podeu consultar la seva principal obra de referència: Mary Daly, *Gyn/Ecology* (Boston: Beacon, 1978).

5. Aquests aspectes, precisament (raça, transnacionalitat, classe, etc.), configuren la base a partir de la qual giren bona part dels debats actuals (estudis culturals) sobre la identitat i la condició femenines. Més endavant, m'hi tornaré a referir.

feminista⁶— estretament lligada al corrent de pensament del postestructuralisme, anomenat també «corrent posthumanista» o «postesencialista». Des d'aquest corrent es critica que el feminisme cultural no abordi el mecanisme bàsic d'opressió que s'utilitza per perpetuar el sexisme i que no és altre que la construcció del subjecte per mitjà d'un discurs que relaciona coneixement i poder en una estructura coercitiva que força l'individu a veure's a si mateix —i a reconèixer-se—, fet que l'engavanya inevitablement a la seva pròpia identitat.⁷ Pensadors com Foucault, Lacan o Derrida, que encapçalaran el format teòric d'aquest grup, atacaran i *deconstruiran* el concepte de «subjecte» i, doncs, de les identitats essencials que han estat reprimides socialment. El subjecte o el «jo» no vindrà mai determinat per la biologia, ja que els éssers humans no venim predeterminats, sinó *sobredeterminats*, és a dir, construïts per un discurs social i/o una pràctica cultural. Els postestructuralistes no entenen la societat com un conjunt d'individus, sinó que els individus no són res més que meres construccions socials. Com afirma el mateix Foucault en aquest sentit:

Le corps: surface d'inscription des événements (alors que le langage les marque et les idées les dissolvent), lieu de dissociation du Moi (auquel il essaie de prêter le chimère d'une unité substantielle), volume en perpétuel effritement. La généalogie, comme analyse de la provenance, est donc à l'articulation du corps et de l'histoire. Elle doit montrer le corps tout imprimé de l'histoire, et l'«histoire ruinant le corps».⁸

Si s'aplica aquesta teoria a la dona, els postestructuralistes conclouen que la categoria «dona» és una ficció i que, per tant, els esforços del feminisme haurien d'atansar-se cap al desmantellament d'aquesta ficció. Així, per a Derrida,⁹ per exemple, les dones han estat sempre definides com

6. Vegeu nota 1 *supra*.

7. Teoria que formula Michel Foucault a l'hora d'estudiar la relació entre la perpetuació del poder i la construcció de la identitat: Michel Foucault, «Why Study Power: The Question of the Subject», dins Hubert L. Dreyfus i Paul Rabinow, *Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics* (Chicago: University of Chicago Press, 1983).

8. Michel Foucault, *Dits et Ecrits*, 2 (Paris: Gallimard, 1971), 143.

9. Per a més informació sobre l'autor i aquesta teoria, podeu consultar: Jacques Derrida, *Éperons: Les Styles de Nietzsche* (Paris: Editions Flammarion, 2010).

una diferència subjugada dins d'un sistema d'oposició binària: home/dona, natura/cultura, analític/intuïtiu..., i on un element de la dualitat indefectiblement domina l'altre. Plantejar una diferència essencial de gènere com fa el feminisme cultural és reafirmar aquesta estructura d'oposició, una oposició que, segons Foucault, no és res més que un conjunt de miralls que simplement recreen i sostenen el discurs del poder. Per a Foucault i Derrida, un feminisme efectiu només pot ser necessàriament negatiu, en desacord amb allò que ja existeix. Una altra seguidora de les teories postestructuralistes aplicades al feminisme com Julia Kristeva afirma en aquest sentit:

A woman cannot be; it is something which does not even belong in the order of being. It follows that a feminist practice can only be negative, at odds with what already exists so that we may say «that's not it» and «that's still not it».¹⁰

Per al feminisme, els avenços que aporta la crítica postestructuralista són notables: d'una banda, incrementa la llibertat de la dona en assumir una pluralitat de diferències sense l'obstacle de cap identitat de gènere predeterminada (ni pel patriarcat ni per l'essencialisme); i, de l'altra, va més enllà del feminisme cultural en teoritzar sobre la construcció de la subjectivitat. Una perspectiva —la construcció de la subjectivitat— que permet conèixer els mecanismes d'opressió sexista i la construcció de categories específiques de gènere tot relacionant-les amb el discurs social i la concepció del subjecte com a producte cultural. Això permet reconèixer i identificar la transmissió ideològica i els mecanismes de poder que bloquegen el progrés social.

Ara bé, el postestructuralisme també genera dubtes: com tractar la diferència sense caure en l'oposició? I és més, un art com el teatre garanteix l'existència d'aquestes polaritats o, tal com sosté Roland Barthes, està dissenyat precisament per subvertir-les?¹¹

10. Julia Kristeva, «Woman Can Never Be Defined», dins Elaine Marks i Isabelle de Courtivron, ed., *New French Feminisms* (New York: Schocken, 1981), 137.

11. Roland Barthes, *Roland Barthes by Roland Barthes*, translated by Richard Howard (New York: Hill and Wang, 1977), 177.

Si segons Derrida cal revisar (*deconstruir*) el subjecte construït tradicionalment en relació amb la mirada de l'«altre», ja que l'home ha estat el posseïdor secular d'aquesta mirada dominant i la dona en representa l'objecte fetitx/desitjat,¹² fins a quin punt el teatre està determinat per aquestes conductes culturals? Fins a quin punt el teatre pot esdevenir un mitjà per reenfocar aquest tema? La qüestió és analitzar el potencial del feminisme i del teatre per reflectir un efecte de canvi, per inserir una diferència a l'hora de construir el subjecte i, per tant, marcar la diferència (i no esvaïr-la) sense caure en l'oposició (en el sentit *darridià* del terme). La tasca del teatre feminista, doncs, no consisteix tant en la necessitat de negar els límits del llenguatge, el lloc de les imatges, la tirania de les mirades i els rols, sinó més aviat té a veure amb la revisió de tots aquests conceptes. En aquest sentit, resulta interessant la visió que ofereix Jeanie Forte en analitzar les *performance* femenines que sorgeixen a les dècades dels setanta i vuitanta. Segons Fortie, i atès que el text dramàtic està lligat a una tradició que fixa una determinada mirada sobre la feminitat, la *performance* s'hi pot oposar, ja que aquest tipus d'expressió artística es caracteritza per una mirada trencadora, transgressora i, per tant, ben distinta respecte als valors clàssics del text fixat:

Feminist theory, having discovered in postmodern theory fertile ground both for critical and ideological strategies [...], discovers a vivid and active voice in woman's performance art. In discovering the system of representation, this performance practice is paradigmatic as a powerful strategy of intervention into dominant culture [...] women's performance art provides a visible basis for the construction of a feminist frame of reference, articulating alternatives for power and resistance.¹³

Un cop analitzat aquest marc teòric plantejat i si s'enfoca la mirada ja cap als nostres dies, més enllà del pòsit que ha significat la lluita social i política, la discussió filosòfica i antropològica, l'encaix social i polí-

12. Com afirmà Hélène Cixous: «One is always a representation, and when a woman is asked to take place in this representation, she's, of course, asked to represent man's desire» («Sorties», *New French Feminisms*, 96).

13. Jeanie K. Forte, *Women's Performance Art: Feminism and Postmodernism. Theatre Journal*, The Johns Hopkins University Press 40, n° 2 (maig 1988): 217-235.

tic d'una nova visió de la feminitat, és a dir, la *re-presentació* femenina (social i *performativa*), podem parlar encara de la validesa d'aquestes teories avui dia aplicades al camp de les arts escèniques? Sens dubte que el debat a l'entorn de la feminitat, la mirada femenina, la identitat, un cop dins del magma de la postmodernitat s'atomitza i, d'una banda, en el camp de la recerca i el pensament l'aparició dels estudis culturals amb tots els vectors de transversalitat que suposen els estudis de raça, gènere i transculturalitat/transnacionalitat, atorguen visions polièdriques i, doncs, visions de la dona del tot múltiples i variants; d'altra banda, tal com afirma Angela McRobbie,¹⁴ la davallada del marxisme i el rol marginal de l'intel·lectual en l'era postmoderna ha produït un progressiu esvaïment de la dinàmica teòricopràctica del feminisme en tots els àmbits socials. De fet, els esmentats estudis culturals, per exemple, han engolit el mateix terme «feminisme», un terme que avui dia ens remet, precisament, al marc que he anat descrivint i que situem al llarg del segle passat en les seves diverses i respectives etapes.

Amb tot, potser caldria demanar-se si el rol de la dona en una societat com la del segle XXI, on l'individualisme, el consum compulsiu i un igualitarisme sovint epidèrmic, no ha dut la mateixa dona envers un fals entusiasme que li ha fet oblidar una lliçó bàsica del feminisme del segle passat: que el domini domèstic és una àrea de gestió i reproducció de patrons polítics i no només una zona de lleure/consum. O dit en termes teatrals que extrec d'una obra tan paradigmàtica respecte a la dialèctica del rol de la dona en relació amb la transformació individual i/o social com és *Top Girls*, de Caryl Churchill, al final Marlene ha guanyat definitivament la partida a Joyce o podem parlar encara d'una mirada femenina que es reconeix en la mesura que segueix resultant transformadora des d'un punt de vista social i polític?

La pregunta roman oberta i el debat, sens dubte, és encara ben viu. En tot cas, però, va força més enllà del propòsit d'aquest article.

14. Angela McRobbie, *Postmodernism and Popular Culture* (London: Routledge, 1994).

LA LITERATURA DRAMÀTICA MALLORQUINA
ESCRITA PER DONES EN ELS SEGLES XIX I XX.
LES REPRESENTACIONS FINS AL 1936

ANTONI NADAL

Grup de Recerca en Arts Escèniques de la UAB

La literatura dramàtica mallorquina escrita per dones en el segle XIX i les primeres dècades del segle XX es representa en collegis 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–, si bé trobem una excepció primerenca el desembre del 1846, en què s’anuncia l’estrena al Teatre de Palma de «la comedia nueva en un acto, escrita en verso por una joven poetisa mallorquina, con el título de *La novia triforme*, obra que, siendo su primer ensayo, recomienda a la indulgencia de sus paisanos». ¹ Encara és més excepcional el cas de la poc coneguda Angelina Martínez, de Lafuente, escriptora peninsular que resideix a Palma fins al 1877, que arriba a estrenar al Teatre Romea de Barcelona el febrer del 1865.

Amb tot, la major part del repertori de les representacions femenines correspon a obres no escrites per autores mallorquines i l’integren peces populars de tema cristià i de col·leccions infantils unisexuals com «Galería Dramática Salesiana» i «Teatro de la Niñez». Per exemple, el febrer del 1876 el periòdic *El Magisterio Balear* publica la gasetilla següent:

NOTA: Aquest treball és una refosa parcial del publicat, amb el títol «La literatura dramàtica mallorquina escrita per dones en el segle XX», a *Estudis sobre el teatre català del segle XX* (Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat / UIB, Departament de Filologia Catalana i Lingüística General, 2005), 143–158.

1. *El Genio de la Libertad*, 6 de desembre de 1846, 2.

Algunas directoras de establecimientos privados de esta capital procuran veladas agradables a las alumnas y a sus familias y amigos. Desde Navidad hasta hace poco, los sencillos y populares *pastorells*, representados por niñas de corta edad han hecho las delicias de la concurrencia. Estos días, en los colegios de las señoras Melis y Cursach, se están dando escogidas funciones dramáticas y de canto, en que toman parte, también exclusivamente, las discípulas de los respectivos establecimientos.

Felicitemos a las maestras que por tan sencillo medio logran educar e instruir a unas niñas, entretener a otras y apartar de centros de diversión menos inocentes a multitud de personas; y felicitamos igualmente a la señoritas a cuya aplicación y esfuerzos se deben en parte el lucimiento de dichas funciones.²

A vegades les representacions femenines es traslladen als edificis dedicats al teatre. El 5 maig de 1889 comencen al Teatre de Felanitx una sèrie de funcions, «que aunque de fácil ejecución serán desempeñadas por niñas de corta edad, cuya precocidad y soltura admiran sobremanera sus paisanos».³ Poc abans d'acabar el segle, el gener del 1899, els veïns de l'Hostalet d'en Canyelles⁴ poden assistir a les representacions d'una companyia composta de nenes de vuit a deu anys que els diumenges a la nit fan funcions de pastorells al teatre de l'Hostalet, sota la direcció de la mestra interina Antònia Moyà.

El març del 1911 s'inaugura el teatre del col·legi de la Puresa de Maria Santíssima, al carrer de la Puresa de Palma. La fundadora del col·legi, Gaietana Giménez i Adrover, fa anys que ha estrenat per primera vegada (cap a 1891).⁵ Aleshores, l'any 1911, ja existeix el Centre, dit també Col·legi, d'Estudis Pràctics de les germanes Mateu, les quals durant molts d'anys hi celebraran vetllades teatrals, a vegades estrenant obres d'Antònia Mateu.

2. *El Magisterio Balear* 9 (26 de febrer, 1876): 5.

3. *El Isleño*, 7 de maig de 1889, p. 2.

4. Barri de Palma, a l'exemple.

5. El 23 de març de 1896, el periòdic *El Isleño* publica la crònica d'una sessió artístic-literària al col·legi de la Puresa en la qual es va representar «un juguete cómico de autora anónima».

El febrer del 1909, les alumnes del col·legi Nostra Senyora de l'Esperança, de Palma, escenifiquen en una sala del col·legi les comèdies *Premio y castigo*, *Conchita la ramilletera* i *Ya somos ricos*, i el desembre del 1913 les alumnes del col·legi Nostra Senyora del Carme, al carrer de Sant Francesc de Palma, representen alguns diàlegs i les comèdies *Los monigotes* i *Els senyors de Son Miseri*, aquesta de Bartomeu Ferrà. El dia de Nadal del 1912, les alumnes de l'escola de Son Sunyeret⁶ representen *Els pastorells*, de Josep M. Quadrado.

L'any 1915, el Claustre de Professores de l'Escola Normal de Mestres femenina, creada l'any 1913, acorda d'instituir unes festes d'art i cultura pel Carnaval. En les festes dels dies 5 i 7 de març de 1916 s'hi estrena al pati de l'Escola l'entremès *Charla femenina*, original de dues *distingides* professores de l'Escola. I el 10 de febrer de 1918 les alumnes de l'Escola hi estrenen l'obreta còmica *Fe, esperanza, caridad*, de la *senyoreta* barcelonina Maria de las Mercedes de Usúa Pérez, professora de matemàtiques que dirigeix l'Escola, i l'obra en un acte i dos quadres *La hora de la ilusión*, de la navarresa Carmen Cascante Fernández, professora de gramàtica i literatura de l'Escola, i més endavant directora de la mateixa Escola. L'any 1916 l'estampa de n'Amengual i Muntaner, de Palma, imprimeix la comedieta popular de criades mallorquines *Riaies i ploraies*, d'un autor o una autora que amaga el seu nom sota el de Margalidaina des Fil (en el volum I d'*Autoras en la historia del teatro español (1500-1994)*⁷ hom atribueix aquesta peça a Margalida Estelrich). El 19 de gener de 1918 el notari d'Inca Antoni Rosselló Gómez i la professora Severa Madariaga de Ferrer, estrenen el drama històric en quatre actes *Quince días de reinado* al Teatre Principal d'Inca. De fet, fa anys que aquesta professora dirigeix alumnes seves en funcions benèfiques que tenen lloc al Cercle d'Obrers Catòlics d'Inca (el 18 de desembre de 1907 hi posen en escena *La muñeca* i *Escuela de la desgracia*, i el 13 de febrer de 1908, *La huérfana*, *La tentación*, *La muñeca* i *La loca*, «obras de irreprochable moralidad»). El 26 de

6. Barri de Palma, a l'exemple.

7. Vegeu *Autoras en la historia del teatro español (1500-1994)*, I (segles XVII-XVIII-XIX), treball d'investigació dirigit per Juan Antonio Hormigón (Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1996), 135-136.

febrer de 1919 té lloc al teatre del Cercle d'Obrers Catòlics de Palma una sessió de teatre escrit per mallorquines. S'hi representa la peça infantil *Coverbo de sempre*, de la professora Margalida Estelrich; *Un criat torpe i doctor*, d'Aina Villalonga, i la comèdia en un acte i en vers d'Angelina Martínez, de Lafuente, *El cura de Son Rapiña*, que havia estat estrenada al Teatre Principal de Palma el febrer del 1868. El 7 de febrer de 1922 Margalida Estelrich estrena la comèdia *Pascua florida* al teatre de l'asil del Temple (Palma). El Nadal del 1928 la mateixa autora estrena el sàinet *Ses bones festes de n'Aina Maria* al Teatre Cine Victòria de Lloseta. El 6 de maig de 1930, Maria Esteve estrena el *Cant a Mallorca* al Teatre Principal de Palma. Així, doncs, una autora mallorquina hi accedeix en el segle xx per primera vegada. Al final del 1930 o al començament del 1931, la professora Francisca Catany i Mascaró dirigeix al Teatre Cine Victòria de Lloseta les representacions del *Cant a Mallorca* i del sàinet en prosa, sembla que escrit per una dona, *Senyora per poques hores*. L'any 1931, la sollerica i republicana Maria Mayol estrena *Margalideta de Sortdeviu*. El desembre del 1931, la Companyia Catina-Estelrich reposa *Un dia de matances* al Saló Mallorca com a homenatge a l'autora, Manuela de los Herreros. El 17 de gener de 1934, la mateixa companyia estrena al Saló Mallorca la comèdia de costums mallorquins en un acte i en vers *Na Celestina*, d'Aina Villalonga. D'ençà del 31 de gener de 1932, data de la inauguració del local social del Cercle Tradicionalista al carrer de Sant Jaume de Palma, Las Margaritas, associació benèfica de Dames Tradicionalistes, es mostrarà molt activa en l'organització de funcions de teatre escrit per mallorquines. El 3 d'abril 1937 el Grup de Teatre Experimental Anfístonia (o Anfíстора),⁸ creat el març del 1937, estrena l'obra *Dualite*, «juguete delicioso» i «caricatura superrealista en un acto» de Màrgara, nom artístic de l'actriu Margalida Muntaner, al Teatre Principal de Palma.⁹ Al cap de deu anys, algunes autores mallorquines, com Concep-

8. Aquest nom sembla un manlleu del Club Teatral Anfístonia, de Pura Maortúa, en el qual collabora activament Federico García Lorca.

9. Margalida Muntaner fa part de la càtedra de declamació del Teatre Principal de Palma, creada el febrer de 1923; i del Grup Artístic Majòrica al final dels anys quaranta. Treballa a la Península i a Itàlia, on estrena la versió italiana de la seva obra *Catalina de*

ció Pou, Margalida Forteza, Catalina Valls Aguiló de Son Servera i Maria Antònia Castell de Sala, entre d'altres,¹⁰ aprofitaran la represa comercial del teatre català per estrenar als principals teatres de Mallorca.

Tornant als llocs de les representacions d'obres dramàtiques, és segur que l'estudi de les representacions que també s'esdevenen al Centre Social Educatiu de la Sagrada Família dels Hostalets, als locals de la Joventut Antoniana (que tenia càtedra femenina), al col·legi de les Franciscanes des Capdellà,¹¹ al convent de les germanes de la Caritat de Pollença, al col·legi de les germanes terciàries Agustines al carrer de Sant Miquel de Palma, a l'escola dominical de la Criança de Palma i als locals de l'Acció Catòlica, on se'n feren de femenines abans del 18 de juliol de 1936, ens aportaria noves informacions sobre el tema objecte d'aquest treball.¹²

Siena, també titulada *Catalina de Dios*. Sembla que l'addició a la cocaïna arruïna la seva carrera artística.

10. L'any 1954, la mestra d'escola Margalida Bordoy i Sansó (Palma 1903–1993), publica el recull de peces infantils signat Margarita Bordoy de Rosselló i titulat *Guiñol escolar. Colección de cuadros escenificados*, Editorial Miguel A. Salvatella (Colección Avante 1). En el volum IV d'*Autoras en la historia del teatro español (1500–1994)*, editat l'any 2000, hi ha una referència a l'estrena de *La Cenicienta y su hada madrina* el 2 d'agost de 1942 al Teatre Principal de Palma, escrita per Magdalena Palmer i Pablo Sampietro. Ignoram si es tracta d'una autora mallorquina. Cf. p. 439.

11. Llogaret del municipi de Calvià.

12. Ací no hem fet cap referència a les funcions de teatre a favor de causes femenines en què no constàs la representació d'una obra escrita per una mallorquina, com per exemple la vetllada que té lloc al Teatre Balear, de Palma, el 14 de juliol de 1923 en benefici de les dones vaguistes d'una fàbrica de samarretes del barri de Santa Catalina.

ARRAN DE LA PATUM DE BERGA:
DISCURS DE GÈNERE
EN LES MANIFESTACIONS
TEATRALS FESTIVES

IOLANDA G. MADARIAGA
Investigadora i crítica teatral

Considerem matèria teatral qualsevol representació de l'experiència humana en un espai físic determinat i en un temps delimitat, davant d'uns espectadors que la contemplen, de manera que cada representació haurà de ser, per força, una nova representació. El teatre és l'art de l'efímer, al moment en què es basteix un espectacle es fa present el que succeí o el que s'esdevindrà, en unes coordenades espaciotemporals que inclouen els qui s'ho miren.

Convenim que, dins d'una concepció àmplia del fet teatral, podem ubicar aquells espectacles que tenen lloc en el marc d'una celebració popular més o menys tradicional. Parlem d'aquelles representacions festives que ocupen els carrers i places i, en ocasions, alguns edificis no exclusivament teatrals. De totes aquestes manifestacions festives populars, aquelles que es consideren tradicionals (sigui quina sigui la seva «tradicció»)¹ són les que ofereixen un major nombre d'elements de la nòmina teatral en joc. Les festes tradicionals considerades per la Generalitat de Catalunya d'interès nacional, més enllà de les seves arrels religioses o del seu significat en aquest sentit, ens ofereixen el gran espectacle de la comunitat que les celebra: la Festa Major de Sant Fèlix, de Vilafranca del Penedès (Alt Penedès); la Processó de Verges (Baix Empordà); el Pi de Centelles (Osona); el Ball del Sant Crist de Salomó (Tarragonès); la Festa dels Traginers de Balsareny (Bages); les Falles d'Isil (Pallars Sobirà) o la Patum de Berga (Berguedà) —per citar-ne algunes de les recollides en el

1. E. J. Bowswam i T. Ranger, *L'invent de la tradició* (Vic: Eumo, 1988).

patrimoni de Catalunya—, en totes i cadascuna d'aquestes comunitats que celebren la festa, veiem, «any rere any, l'espectacle grandios d'elles mateixes, un espectacular espill dels seus propis mites i creences, de l'estratificació social que afirma la seva identitat particular».²

És evident que aquesta posada en escena no pot sostreure's a reflectir, ni que sigui de forma subliminal, la consideració social de les dones en el si de la comunitat celebrant. Tota festa es converteix en un repertori de l'imaginari col·lectiu de la comunitat que la celebra.³ Això funciona en ambdós sentits: al mateix temps que representa de manera simbòlica i particular la idiosincràsia de la comunitat, també l'alimenta, ampliant aquest imaginari i, fins i tot en ocasions, enriquint la llengua. La festa és susceptible d'esdevenir un precís «termòmetre» social per als més observadors. En conseqüència, dins de la festa, podem llegir el determinat discurs de gènere que la sustenta.

Si prenem La Patum de Berga com a objecte d'estudi,⁴ aviat ens adonarem com, al llarg del temps, s'han anat implementant canvis significatius en la forma de celebrar-la.⁵ Dorothy Noyes, en la seva tesi,⁶ observa l'escassa participació en la Patum de la gent que viu en el barri de Santa Eulàlia de Berga (un barri bastit en els anys seixanta per allotjar els immigrants procedents d'Andalusia, majoritàriament). Pocs anys després, la integració dels «immigrants» del barri de Santa Eulàlia és un fet:

2. Iolanda G. Madariaga, «La Patum: reescriure l'espai per al teatre total», *Escena* 12 (juny 1994): 54-55.

3. «Entenem la festa com a una configuració cultural que interpreta l'estructura del grup i n'expressa la identitat». Josefina Roma i Riu, «La festa com a patrimoni», dins *Les festes de Catalunya* (Barcelona: Edicions 62, 1999), 15.

4. La Patum de Berga ha rebut la consideració d'Obra Mestra del Patrimoni Oral i Immaterial de la Humanitat per part de la UNESCO, l'any 2005. És la primera obra a Catalunya a rebre aquesta denominació i la segona a l'Estat Espanyol i als Països Catalans després del Misteri d'Elx, protegit des de 2001.

5. La Patum ha estat objecte d'estudi de tres tesis doctorals: l'una des de l'àmbit de la sociologia, l'altra des de la perspectiva de l'antropologia política i la tercera entenant la festa com a espectacle teatral.

6. Dorothy P. Noyes, *The Mule and the Giants: struggling for the body social in a Catalan Corpus Christi Festival* (Pensilvania: University of Pensilvania, 1992).

les dites «segones generacions» participen de la Patum com a berguedans i berguedanes.⁷

En el mateix ordre que la participació d'aquests berguedans en la Patum s'ha fet notar, la participació de les dones en la festa és cada cop més gran i qualitativament diferent. Durant tot el franquisme, la Patum va ser desproveïda de tot contingut «identitari»,⁸ tot volent-la vincular estretament al seu contingut religiós. En aquest context, la participació de les dones en la festa roman lligada a l'imaginari del nacionalcatolicisme imperant: el lloc de la dona és el balcó i, com a màxim exemple, les dones que seuen al balcó de l'Ajuntament. D'una banda, les Administradores: esposes dels quatre Administradors representants dels quatre barris (antics) de la ciutat, la funció dels quals és la de sufragar les despeses de la festa. Les Administradores, vestides de negre rigorós i toca-des amb pinta i mantellina, surten de la missa solemne acompanyant els seus marits i seuen, a primera fila, a banda i banda de l'alcalde i la seva senyora (empolainada «com cal»), que també han assistit a l'ofici. Un clar exemple de la importància que donava al matrimoni (catòlic) el règim franquista. Una altra representació femenina privilegiada és la de les nenes vestides de Primera Comunió que seuen al capdamunt de la graderia del balcó. Les nenes han combregat per primera vegada en el solemne ofici de Patum (en realitat, les nenes han fet la seva Primera Comunió durant el mes de maig o juny d'aquell any), són la màxima representació de la puresa mariana, deslliurades com són ja de qualsevol mena de pecat. Aquesta forma d'ocupació dels llocs d'honor es manté encara durant les Patums de Lluïment de dijous i diumenge.

La Patum, entesa com a espectacle teatral, és un drama que es desenvolupa en dies i espais diferents; té uns recorreguts «processionals» —les Passades— i un espai de representació privilegiat: la Plaça de Sant Pere, on actuen tots els entremesos seguint un ordre estricte el dijous de

7. «La indiferenciació entre nous i vells catalans que s'observa a La Patum de Berga o al Corre-Bou de Cardona se situarien en aquesta mateixa direcció positiva». Manuel Delgado Ruiz, *La festa a Catalunya avui* (Barcelona: Barcanova, 1992), 78.

8. El general Franco va visitar Berga el 1966 i el 10 de gener de 1967 La Patum va ser declarada «Fiesta de interés turístico» pel Ministeri d'Informació i Turisme.

Corpus i el diumenge de l'octava, tant al migdia com al vespre (excepte el salt de Plens que només es fa al vespre). Si analitzem el que té lloc a la plaça, podem distingir tres tipus d'actors: els oficiants (actors protagonistes), els «organitzadors» (actors secundaris) i els participants (cor).⁹ És a la plaça on la distribució de rols per sexes ha anat canviant i continua fent-ho. En el cor no hi ha cap mena de diferenciació per raons de sexe. Sense tenir-ne cap dada que ho corrobori, sospitem que en els darrers anys del franquisme, les noies van començar a «ocupar» la plaça. Segurament sense proposar-s'ho, feien una reivindicació del lloc que volien tenir en la societat com a subjectes actius. Dins de les comparses, les dones participen oficialment en la Patum des del 1986. Progressivament, hem vist un rostre de dona darrere d'alguna de les màscares de Patum. Si fa quinze anys aproximadament (1994), veiem per primera vegada una dona com a cap de colla de la comparsa de Turcs i Cavallets, ara els propis protocols de relleu d'algunes comparses expliquen que l'elecció es fa sense cap mena de discriminació. La comparsa que incorpora un nombre més gran de dones és el Salt de Plens, per les seves característiques i per ser la més nombrosa a la plaça. La Patum no pot sostreure's als canvis socials en el si de la comunitat que la genera: en aquesta escola de patumaires que és la Patum infantil, celebrada cada Divendres després de Corpus, hi ha un nombre similar de nens i nenes que participen en els entremesos. Aquesta paritat augura futures Patums més equitatives.

La festa és un *work in process* subjecte a tants canvis com la societat berguedana sigui capaç d'experimentar. La incorporació gradual de les dones en les comparses n'és un magnífic exemple. En la mateixa mesura que la dona ocupa un lloc a la vida pública berguedana, les comparses de la Patum s'obren a la participació de les dones en l'espectacle, primer amb el rostre cobert (Plens), després a cara descoberta en les com-

9. «Anomenem "Cor" aquella part de l'audiència que participa de manera activa en el desenvolupament de La Patum [...] Un grup homogeni de dansaires, cantants i/o recitants que actuen col·lectivament per complementar o amplificar l'acció que desenvolupen els oficiants». Iolanda G. Madariaga, *Fons ritual i espectacle teatral en la festa tradicional i popula: La Patum de Berga*. Tesi Doctoral, Universitat de Barcelona, 2002, 262–263.

parses hereditàries (Àngels i Turcs i Cavallets) i amb absoluta paritat de sexes en la Patum infantil. L'espectacle és un clar reflex de la societat i el fet que les dones apareixien en les comparses esmentades en una determinada edició no significa que aquest fet sigui definitiu: la Patum no entén de discriminacions positives, ni de percentatges políticament correctes. L'espai que les dones ocupen actualment a la Patum és l'espai proporcional de l'espai guanyat en la vida política, laboral i/o social.¹⁰ Si aquest espai s'amplia o entra en retrocés, la Patum se'n farà ressò. En tot cas, continuarà essent un reflex de la societat berguedana i complirà la seva funció primera d'esdevenir el motor cohesionador de Berga. Mentre això sigui així, l'any berguedà començarà i acabarà amb el batec de «Patum, patum, patum!».

10. El feminisme essencialista reclamava que perquè les dones siguin subjectes i no solament objectes de la producció cultural és necessari que es trobin en una situació nova i recreïn els seus propis símbols, la seva pròpia morfologia. En els inicis del feminisme cultural, el gènere es converteix en el gest social —a la manera brechtiana— que representa una ideologia que circula en les relacions socials. És el feminisme materialista, el conflicte entre dues maneres socials competitives. Vegeu María José Ragué-Arias, «Teoria i crítica del teatre feminista», *Assaig de Teatre* 10–11 (març–juny, 1998): 125–140.

ENCARA SOM A TEMPS DE NO FER TARD

ANNA BRASÓ I RIUS

Universitat Autònoma de Barcelona
Màster Oficial Interuniversitari d'Estudis Teatral

Segurament, es corre el risc de fer tard a l'hora de plantejar-se la visibilització de la dona al teatre català. Cal tenir present l'encreuament de discursos, per tal de ser meticulosos quan es procura treure el vel d'una invisibilització, i cal no oblidar-se que dins d'una determinada categoria, en aquest cas «dona», les relacions de poder i les dinàmiques excloents esdevenen sovint una llosa més afegida a un sistema que, ja de per si, és excloent amb tot allò que sobresurt o no encaixa amb una limitada «manera de ser adequada».

En observar les dues màscares que introdueixen i representen la posada en escena de la trobada de cara a la platea del sector acadèmic, cultural o de la societat en general, un pot percebre que ambdues no deixen d'estar tocades per certs estereotips. La de l'esquerra, que recorda els mims, de ben segur que intencionadament per una veu que no s'ha tingut en compte malgrat la mirada oberta, no deixa de tenir les ungles pintades, així com també els llavis, i unes celles primes. Els ulls dibuixats, que amb encert tal vegada pretenen il·lustrar l'espai de la mirada que s'obre per la dona en els actes convocats —i als quals malauradament no vaig poder assistir—, han estat tocats també pel rímel i el llapis d'ulls, i el color clar de la còrnia no deixa de ser també un dels aspectes que entrarien dins del cànon de la bellesa femenina en el discurs patriarcal, diguem-ne europeu —si és que encara es pot parlar en aquests termes—. Té la mirada fina, fins i tot seductora, i somriu mentre convida a callar a l'observador, que en aquest cas bé podria ser el cànon literari, que poc espai ha donat a les dones, tal com ha succeït a la societat en general.

Si contemplem l'altra màscara, que, val a dir-ho, també somriu, oblidant la tragèdia, té uns llavis amples, molsuts i ben rojos, altre cop, pel toc del pintallavis. Les dues ratlles entre els pòmuls i les commissures, donen un toc també femení a la duresa de les faccions més marcades, potser més masculines. La mirada buida amb la qual, d'altra banda, sembla observar la seva, si se'm permet, companya, es troba sota unes celles també primes però punxegudes pels extrems lleugerament elevats. Les dues somriuen, les dues callen, les dues responen als cànons de bellesa marcats per la indústria de la cosmètica.

Un dels atzucacs més grans que ha hagut i encara ha d'afrontar el teatre català són les conseqüències de les dictadures, dels silencis i emmudiments, de les persecucions, dels intents de separació i d'annexió, i una democràcia marcadament centralista després del 23F. D'altra banda, tal vegada perquè la situació al Principat de Catalunya és molt més còmoda que al País Valencià, les Illes Balears, la Franja de Ponent i el País Valencià, no s'ha deixat de patir, de la pseudotransició ençà, la identificació del català com a llengua de poder per aquells sectors socials tal vegada més marginals. Ha costat molt que globalment es percebés que no era incompatible parlar català i ser d'esquerres radicals o preocupar-se i ocupar-se d'una transformació social en aspectes de gènere. Això fa que la mal anomenada «subcultura» s'articuli al nostre país molts cops principalment en castellà. Si més no, fins fa poc. Les anteriorment esmentades són, és clar, conseqüències del tarannà polític que ha imperat al Principat des de llavors, i que sols en lapsus de temps petits no ha estat, al seu torn, centralista i de dretes. Era molt més fàcil que les persones de gènere no normativitzat es vincuessin amb altres que compartien aquesta lluita en el marc estatal per tal de fer un front comú i articular-lo en la mal anomenada «llengua comuna» que, al capdavant no deixava de ser una llengua de poder. A vegades no s'és rigorós, sinó còmode, lingüísticament parlant, però cal entendre els procediments que s'han seguit per a poder fer-hi front.

Des dels estudis de gènere, ja des de la dècada dels setanta, els discursos es van transformant al mateix temps que també articulen una visió de la realitat. En el moment de plantejar-se el vincle de dona i teatre,

caldria acollir aquestes «visions» i donar-los també un espai. En tot cas, més que preguntar si el teatre té sexe, fins a quin punt no caldria interrogar-se sobre quin gènere té o quina construcció de gènere. Cal tenir present que el pas social no es detura i que cal córrer per no resultar borris en la visibilització de la marginació d'un gènere (construït sobre un sexe), en un gènere (artístic) marginat, en un país que una vegada i una altra fa per ressorgir d'una dinàmica estatal i d'autogovern que generalment no destaquen pel seu progressisme.

D'altra banda, un altre aspecte a tenir en compte és la transformació del mateix teatre; així, la *performance* apareix amb força i sovint és precisament adoptada com a forma d'expressió dels discursos més allunyats del *status quo*. Cal situar-se als marges dels marges per poder desenterrar d'arrel les expressions sotmeses al silenci, més que pel seu sexe, pel gènere de la seva veu.

No és el sexe el que fa que una biodona sigui la dona que és, si és que finalment s'escriu com a tal; el transgènere és una opció, de la mateixa manera que es pot ser dona sense ser femella o convertir-se'n mitjançant intervencions quirúrgiques. Així que cal ser cauts. La paritat de genitals canònics no respon necessàriament a una equitat social. Tampoc el fet de ser femella no garanteix un feminisme: hi ha hagut i hi ha marginacions de lesbianes des de certs feminismes, alhora que algunes de les posicions polítiques d'aquestes també han pogut marginar tant la bisexualitat com la transsexualitat. Tampoc no resulta ni molt menys excloent ser mascle i feminista radical no sols en discursos, sinó també en pràctiques. Així mateix, ser dona i masclista no és cap contradicció, a tot estimar una paradoxa desafortunada. De fet, a vegades resulta ben normal veure's més representat per algú que comparteix una *determinada* marginació, tot i no tenir el cos sexual de la mateixa manera. Per això, no és tant estrany que les sigles LGTBQI vagin a vegades juntes i que alhora s'hi afegixi l'heterosexualitat no normativitzada.

D'altra banda, es fa necessari explorar també l'herència que s'ha anat teixint a partir de la introducció del teatre de l'oprimit d'Augusto Boal al panorama del teatre català, perquè són nombroses les companyies que, utilitzant aquestes tècniques, aquesta manera de fer, obren espais

al replantejament dels gèneres, visibilitzen la marginació de la «dona», com també incideixen activament en la prevenció i tracte de la violència que rep aquesta categoria que, al capdavant, no deixa de ser fruit de la fàbrica patriarcal. Ser «dona», però, no és garantia de res, encara que sembli una obvietat, també la violència de biodones a biohomes existeix, com també de biodona a biodona; que existeix misogínia en algun reducte gai, així com també succeeix a la inversa entre algun reducte lèsbic. Cal fer un pas més enllà en la resposta a una pregunta clara: què es vol recuperar trencant el silenci i per què? O millor encara, què es vol aconseguir recuperant del silenci algun aspecte que en queda marginat? A més, un altre aspecte important a tenir en compte és que les relacions de poder existeixen en totes, i amb elles la desigualtat. Cal afinar, doncs, els prismes de la recerca per tal de no caure en el fet de donar veu a reproduccions del mateix discurs dominant fet a través de cossos que, en principi, s'espera que sonin diferent, però no ho fan.

Som cos, hi vivim a través seu i ens projectem més enllà de la seva estructura, o hi juguem per establir una imatge, construir un missatge, o hi comptem per a construir peces teatrals. Actualment, però, les posades en escena dels textos dramàtics estan totalment domesticades i les veus de dones que hi ha no sonen tan diferent d'allò que, de fet, s'espera d'elles. Què ens fa ser com som? No és sols el cos per si mateix, també com és llegit des de fora, com ens l'expliquem nosaltres, què fem a través seu, què ens fan per ell, què fem amb ell, què ens fan amb ell, la manera com juguem amb allò que hi projecten i com hi juguen en projectar-s'hi. I, si podem explicar-ho, evidentment, és perquè podem distanciar-nos-hi, però no deixar de ser-ne, d'habitar-lo; per si sol, al capdavant no és tant important.

Cal tenir present, doncs, en el moment en què apareix el plantejament de vincular dona i teatre, els propòsits pels quals es fa, i revisar per veure si precisament mantenint la dona en l'element vinculat s'arriba a l'arrel d'allò que es busca, perquè tal vegada toca replantejar els debats, encarrant-los procurant anar més a l'arrel dels discursos de gènere actuals, en què «ser dona» a vegades vol dir ben poca cosa, o alhora molta més de la que tal vegada s'espera en el moment que és perquè una se'n considera

però no és reconeguda com a tal pel cos de biohome o mascle, ja sigui en procés de transformació o no.

Encara hi som a temps de no fer tard, la tasca no és fàcil: hi ha un passat a recuperar, un altre a recordar i ambdós a revisar; tenim uns presents a acollir, a entendre, a revisar i rescriure, i uns futurs arran de mà.

COQUESSES DE L'ESCENARI

EVA SAUMELL I OLIVELLA

Artista-pedagoga

Menú del dia, de Marília Samper, un espectacle protagonitzat per dues cuineres d'un bar de menús barats, va arribar el 23 de febrer de 2013 al Teatre de Ponent de Granollers, sota la direcció de Joan Negrié. La notícia d'aquesta estrena no m'hauria provocat cap reacció sinó fos perquè coincidia, en temàtica i en personatges, amb tants d'altres textos o posades en escena que he pogut veure o llegir en els últims anys. M'explicaria. D'un quant temps ençà, la cartellera barcelonina s'ha vist farcida d'espectacles que introdueixen la cuina com a element protagonista, coincidint amb l'auge del fenomen gastronòmic actual. Aquest esdeveniment, inscrit en el discurs de la postmodernitat, ha generat l'existència d'una nova tendència que vam batejar amb el nom de «gastrodramatúrgia»¹ i que, d'aleshores ençà, ha passat a definir tant els espectacles com les obres que es regeixen per una sèrie de lleis que governen l'estómac.

A fi de fer-la més entenedora, apuntarem que s'hi poden inserir dos tipus de teatre. D'una part, *el teatre culinari o de fogons*, que definiria tots aquells espectacles que incorporen les tres instàncies del procés gastronòmic: preparar, servir i consumir un menjar real que serà mastegat, empassat i/o digerit pels espectadors. De l'altra, *el teatre gastronòmic*, que, connectat directament amb la literatura gastronòmica, podríem definir com tot aquell teatre que es pot classificar «selon la franchise de leur allusion alimentaire» i, per extensió, «de ce que mangent les

1. Vegeu Eva Saumell, *De la cuina a l'escenari: el teatre gastronòmic en la postmodernitat*. Treball de recerca de doctorat, Universitat Autònoma de Barcelona, 2011. Actualment realitza la tesi doctoral *Cuina i teatre als Països Catalans: 1975-2011*, inscrita al Departament de Filologia Catalana de la mateixa universitat.

personnages»,² o, si ho preferim, amb la famosa màxima de Brillat Savarin «diga'm què menges i et diré qui ets». La meua intenció, però, no és pas entrar en disquisicions sobre el perquè d'aquesta realitat, ja que ens ocuparia un espai excessiu, sinó posar de relleu un fet reincident en la gran majoria d'espectacles als quals fem referència: les dones en són les protagonistes, convertint-se en coquesses de l'escenari. Paradoxalment, els fogons de les grans cuines modernes estan governats per homes, de noms tan arxisabuts que no cal enumerar-los. Breu, doncs, com més cuiners apareixen en el mapa de la gastronomia mundial, més «cuineres de circumstàncies» trepitgen l'escenari. I afegiria encara, sense por a generalitzar, que la gran majoria ho fan de la mà de cuiners-directors i/cuiners-autors, reafirmant si cal, la «masculinitat» d'ambdues professions.

D'exemples, en podem trobar molts, però m'agradaria comentar-ne alguns de concrets que, presentats per ordre cronològic, posen de manifest aquesta paradoxa. *Kuina Katalana I*, de Jordi Casanovas, inaugura la mostra. Estrenada en forma de lectura dramatitzada l'any 2005, aquesta «comèdia d'estiu de temàtica culinària», tal com la descriu l'autor i director, el qual la va reescriure el 2010 amb l'objectiu de «deixar-la més ben acabada i a l'espera d'algú altre que vulgui tornar-la a fer», és un clar exponent d'aquesta situació. D'una banda, tenim dues dones, la Sra. Sardà i Frau Müller, *alter egos* de Santi Santamaria i Ferran Adrià i símbols respectivament de la confrontació entre tradició i modernitat sobre la qual s'articula l'obra. De l'altra, dues alumnes, Marta i Mía, pupil·les de Sardà i Müller, que competeixen per obtenir la primera posició en el concurs de cuina que organitza l'Escola d'Hostaleria en la qual estudien. L'una lluitarà amb la cuina de la memòria, feta de paciència, i l'altra ho farà amb la cuina tecnocconceptual, sota els auspicis de l'art i l'espectacle. Dues coquesses i dues deixebles, doncs, a través de les quals l'espectador pot arribar a entrellucar els «intríngrulis» dels fogons més estrellats i adonar-se de fins a quin punt la gastronomia s'ha convertit en un tema de debat que n'oculta d'altres que hi cohabituen.

2. Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola* (Paris: Ed. du Seuil, 1971), 128.

Sense deixar el món de l'alta cuina, Jumon Erra, també com autor i director, va estrenar *Un disgust danès* l'octubre de 2011 a la Nau Ivanow. Una amalgama de telons i fogons que ens parla de la relació de dues dones que han convertit la seva passió per la gastronomia en la seva professió, a imatge i semblança de Babette, la xef francesa que fugí de París per anar a raure a Jutlàndia en la pel·lícula danesa de Gabriel Axel.³ L'autor situa l'acció en un restaurant, propietat de les protagonistes, i no ho fa pas per casualitat, ja que a parer seu «és un lloc públic que paradoxalment incita a realitzar les confessions més íntimes». I és en aquest espai, amb la taula parada, que les dues coqueses comencen a parlar, després d'una llarga jornada de treball, mostrant-nos el gust i el disgust que suposa estimar amb profunditat una amiga, alhora que retrata els sacrificis de dues vides dedicades en cos i ànima al món de la restauració en majúscules. A tall d'anècdota, val a dir que l'espectacle va rebre el suport de dues padrines de luxe: la Carme Ruscalleda i l'Ada Parellada, coqueses del Sant Pau i del Semproniana, respectivament.

Dins dels espectacles familiars, trobem *Llepafils*, de Jordi Palet, dirigida per Josep M. Segura i estrenada al Poliorama el desembre de 2012. El protagonista de l'obra és en Lluïset, un nen amb una gran particularitat, ja que apaivaga aquest impuls fisiològic que és la gana menjant patates fregides de bossa, uns snacks amb més de cent d'anys d'història. És per això que els seus pares contracten l'Olívia i el Llòfia, que, com un Pierrot i un August clowns, representen respectivament el seny i la rauxa, l'ordre i el desconcert. La primera és una coquesa amb ínfules modernes que, en substitució de la mare absent, s'ha d'encarregar de cuinar per en Lluïset i de vetllar perquè mengi altres plats que no siguin aquestes insalubres patates fregides. El seu objectiu, però, no podrà reeixir sense el Llòfia, l'imprescindible marmitó que, com una comparsa i amb més gràcia que traça, l'acompanya en aquesta difícil tasca. Ambdós personatges viatgen per les cuines del món o, si ho preferiu, per aquest *world food* tant en voga, i amb gran afany tempten de fer delir en Lluïset, presentant-li un ventall d'exquisideses que *a priori* haurien de ser d'allò més recognos-

3. *El festín de Babette*. Nordisk Films/Panorama Film International/DFI, 1987.

cibles per al públic, tan avesat als productes «genuïnament autèntics»: faxetes mexicanes, arròs xinès, pasta italiana i, com a colofó, no fos cas que algú ho trobés a faltar, pa amb tomàquet i botifarra! Potser sí que, en definitiva, l'espectacle és «una recepta perfecta per a pares amb nens escrupolosos a l'hora de menjar», tal com s'anuncia al web del teatre.

En aquestes tres obres que hem comentat, d'autoria i direcció masculina, les actrius s'encarreguen, *grosso modo*, de remenar les cassoles i parar taula, emulant aquelles mares o àvies meticuloses que, a través del seu art, paixien la prole i omplien els plats dels comensals dia rere dia. Dones que no sabien de presses i amb un instint innat per alimentar, ben diferent del que regeix la societat actual, comandada per la tirania de la urgència, en la qual actes tan primitius com el de manducar, han deixat de tenir valor i s'han vist engolits per les modes del *food*. La realitat que se'ns presenta a escena de la mà d'aquestes coqueses, però, no està exempta de contradiccions. D'una part, sembla voler ressucitar la cuina tradicional com a llegat familiar i herència de les mestresses de casa d'abans, o potser vetllar per la seva subsistència. De l'altra, s'entreveu una necessitat d'atorgar a elles el lloc que es mereixen dins del món elitista de l'alta cuina, que des d'Auguste Escoffier, a finals del segle XIX, fins a Joan Roca, per citar un nom d'aquest segle, ha estat ocupat pels homes, tret de comptades excepcions femenines. Una dualitat, doncs, que ens convida a discernir, fins i tot més enllà de l'àmbit de la gastronomia, entre recuperar la nostra vida simple o obsedir-nos per una vida d'èxits.

Retornant al moll d'aquesta reflexió, i ja per acabar, m'agradaria posar sobre la taula un parell de preguntes que porto al cistell, no fos cas que se'm fessin malbé. Realment ha canviat tant el rol de la dona, o encara podem sentir els ressos d'antany tot pregonant la noblesa de «la dona catalana, tan preocupada per la felicitat de la llar, que és el seu reialme»⁴ com si fóssim excel·lències? Apareixeran cuineres-autores i/o cuineres/directores que, amb la complicitat d'aquestes coqueses de l'escenari, com ha fet Marília Samper, ens facin valorar la tasca de les dones que cuinen al foc de la seva llar, o dellà, fent-ne un ofici?

4. Ignasi Domènech, *La teca* (Barcelona: Quintilla i Cardona, 1971), 5-6.

PARTICIPANTS DE LA JORNADA

Ponents

TERESA JULIO Coordinadora del Grau en Traducció i Interpretació a la Facultat d'Educació, Traducció i Ciències Humanes de la Universitat de Vic. Membre del Grup d'Estudis de Gènere de la UVic, ha publicat diversos treballs sobre l'escena castellana i catalana des del període clàssic fins a l'actualitat, entre els quals destaquem, des de la perspectiva de gènere, el seu estudi sobre els personatges femenins en Rojas Zorrilla i la seva contribució al llibre *Catalanes del segle IX-XIX*.

EVA ESPASA BORRÁS Professora del Departament de Traducció, Interpretació i Llengües Aplicades (UVic). Coordinadora del grup TRACTE de la UVic, i membre del Centre d'Estudis Interdisciplinaris de les Dones d'aquesta universitat. Autora de *La traducció dalt de l'escenari* (2001) i altres publicacions sobre traducció i gènere. Amb Francesca Bartrina va comissariar l'exposició «Dones de teatre» (2006), arran de la qual van publicar un llibre catàleg homònim.

FRANCESCA BARTRINA I MARTÍ Professora del Departament de Traducció, Interpretació i Llengües Aplicades (UVic) i directora del Centre d'Estudis Interdisciplinaris de la Dona de la UVic. És autora del llibre *Caterina Albert/Víctor Català. La voluptuositat de l'escriptura* (2001) i editora (amb Carmen Millán) del *Routledge Handbook of Translation Studies* (2012), entre moltes altres publicacions dedicades a la traducció i als estudis de gènere.

RICARD GÀZQUEZ Llicenciat en filologia hispànica i postgraduat en Arts Escèniques, s'ha format com a dramaturg als tallers de dramaturgia de Sanchis Sinisterra i també des de l'experiència professional amb distintes companyies. Ha escrit i dirigit diverses obres de teatre i actualment és el director artístic de l'Aula de Teatre de la UAB. Entre les obres

i muntatges que ha escrit i dirigit destaquem *Folie en famille* (2007), *Sweet Dreams* (2005), coescrita amb Enric Nolla, i *Niederlungen* (2002), basat en relats de Herta Müller, Premi Butaca al millor espectacle de petit format.

MERCÈ BALLESPÍ Fundadora de diverses companyies teatrals i directora durant set anys de l'Aula Municipal de Teatre de Lleida; actualment, és professora d'Interpretació i Pedagogia teatral a la mateixa Aula Municipal i està en fase de redacció d'una tesi doctoral sobre creadores femenines; és membre del GRAE. Recentment ha cofundat una plataforma de micromecenatge artístic (Impulsa't).

MARGARIDA TROGUET I TAULL Màster en Gestió Cultural a la UdL. Membre de la Junta Directiva de l'Associació de Gestors Culturals de Catalunya i de la Junta de la Federación Española de Asociaciones de Gestores Culturales (com a representant de Catalunya). Actualment, és la directora del Teatre Municipal de l'Escorxador de Lleida.

MARÍA JOSÉ RAGUÉ Ha estat professora a la UB d'Història de les Arts Escèniques. Crítica de teatre a diversos mitjans. És pionera a casa nostra dels estudis de gènere i contracultura d'ençà de la publicació de llibres com *California Trip*, *Hablan las Women's Lib*, *La Liberación de la Mujer* o de l'edició d'obres com *Dona i teatre, ara i aquí* (1994) Com a historiadora del teatre ha dedicat un gran espai a la qüestió dins dels seus llibres *Los mitos griegos en el teatro español del siglo xx*, *El teatro de fin de milenio en España i ¿Nuevas dramaturgias? Los autores de fin de siglo en Cataluña, Valencia y Baleares* (2001).

MERCÈ ESPELLETA Llicenciada en interpretació per l'Institut del Teatre de Barcelona, graduada en Tècnica Meisner amb Javier Galitó-Cava, va estudiar amb Bob McAndrew «l'actor davant la càmera». Ha intervingut en diversos llargmetratges com a actriu secundària. I en *Sol negro* i *Musgo* com a coprotagonista. En teatre destaca el seu treball a *Guys & Dolls* al TNC, *Les Troianes*, *Cruïlles* al Mercat de les Flors; *Pallasses Power*

al Novembre VACA. Actualment, interpreta al Teatre Poliorama l'obra *Noies de calendari*.

Coordinadors

JORDI LLADÓ VILASECA Doctor en filologia catalana, investigador teatral, docent de l'assignatura *Teatre català* (UOC). Membre del Grup de Recerca en Arts Escèniques (UAB).

JORDI VILARÓ BERDUSAN Llicenciat en filologia catalana, diplomad en arts escèniques, investigador teatral, docent de les assignatures *Literatura catalana del segle xx* i *La representació teatral* (UOC). Membre del Grup de Recerca en Arts Escèniques (UAB).

TÍTOLS PUBLICATS

Una tradició dolenta, maleïda o ignorada?

I Jornades de debat sobre el repertori teatral català

Jaume Aulet, Francesc Foguet i Núria Santamaria, eds.

Punctum & Grup d'Estudis de Literatura Catalana

Contemporàna de la UAB, 2006

La revolució teatral dels setanta

II Jornades de debat sobre el repertori teatral català

Francesc Foguet i Núria Santamaria, eds.

Punctum & Grup d'Estudis de Literatura Catalana

Contemporàna de la UAB, 2010

L'Agrupació Dramàtica de Barcelona: entre el mite i la realitat?

III Jornades de debat sobre el repertori teatral català

Francesc Foguet, Núria Santamaria i Mercè Saumell, eds.

Punctum & Grup de Recerca en Arts Escèniques de la

UAB, 2011

Dona i teatre al segle XXI

IV Jornades de debat sobre el repertori teatral català

Jordi Lladó i Jordi Vilaró, eds.

Punctum, 2013

