



**MARTA MARÍN-DÒMINE, pròleg al Teatre reunit de  
Carme Montoriol. Arola Editors / TNC, 2020.**

La fotografia de Marina Ginestà, una jove de disset anys, militant de les Joventuts Socialistes Unificades del PSUC, a la terrassa de l'Hotel Colón de Barcelona acabat d'ocupar pels comunistes, es va convertir en una de les imatges que sintetitzava el compromís amb la causa revolucionària ja des dels inicis de la resistència antifranquista. D'una sèrie de vint fotografies fetes el 21 de juliol de 1936 pel fotògraf Hans Gutmann, conegut sota el pseudònim de Juan Guzmán, sobresurt per la seva força insolent la que acabarà sent de més àmplia difusió: la fotografia d'una Marina Ginestà encarant directament l'objectiu, amb el màuser penjat a l'espatlla, vestida amb la granota que es convertiria en símbol de les milícies. Amb tot, el posat entre tendre i abraonat de Ginestà no representa només l'esperit exaltat del moment, sinó que és la destil·lació d'una estètica femenina portadora d'uns ideals que s'havien anat construint ja als anys vint, i que és a la vegada el signe de les lluites socials adreçades a aconseguir la presència de les dones en el terreny social i polític.

L'obra dramàtica i novel·lística de Carme Montoriol té com a eix temàtic les relacions sentimentals entre homes i dones —les sexuals, però també les parentals— i, per aquest motiu, caldrà tenir present el context històric i social en què es van donar a conèixer per poder fer-nos càrrec de la novetat que va significar, en aquells moments, l'abordament de la qüestió de la condició de la dona a través de la creació d'uns personatges dramàtics que suposaran una novetat en l'escena teatral catalana.

## LA QÜESTIÓ DE LA DONA

La «qüestió de la dona», concepte conegut en anglès com «The Woman Question» es va originar al segle XVIII a partir del debat a l'entorn de la condició de la dona i dels canvis necessaris per fer possible la seva inserció social en condicions d'igualtat amb l'home. Mary Wollstonecraft, escriptora, filòsofa i activista, va ser qui a partir de la publicació el 1792 de *Vindicació dels drets de la dona* va popularitzar-ne el concepte. El seu assaig és, de fet, un al·legat contra la situació d'extrema feblesa social i física en què es trobaven les dones i un guiatge per aconseguir

redreçar la situació. La novetat d'aquest tipus de reflexió recau en el fet d'abordar la «condició femenina» des d'un punt de vista emocional, fent una crítica de les conductes estereotipades afirmant que el canvi de posicions —tant femenina com masculina— no s'assolirà només amb la consecució del sufragi universal, ni amb la reclamació de drets laborals per a les dones, ni amb la legalització del divorci i l'avortament, sinó amb un canvi de mentalitat.

Tot i les millores socials que van tenint lloc a l'època, el que hi ha en joc és una percepció específica del que constitueix «ser dona». Wollstonecraft és clara i incisiva: els homes minimitzen les dones atorgant-los la categoria d'objectes enlluernadors que, amb tot, són caducs, però reconeix en les dones la fascinació que exerceix en elles l'adoració masculina, cosa que els fa renunciar a un lloc més sòlid i menys efímer com a amigues i companyes dels homes. Per a Wollstonecraft l'educació és clau a l'hora de fer possible la sortida d'aquest enquistament i l'assoliment d'un comportament diferent que permeti a la dona tenir unes ambicions nobles més enllà de la seva funció d'esposa i mare.

Aquesta preocupació travessa les reflexions teòriques tant

del feminisme incipient com del del segle XX, i quedarà indefectiblement reflectida en les creacions literàries. Així, cinquanta anys després del tractat de Wollstonecraft, altres escriptores com Charlotte Brontë o George Eliot confirmen el valor social i cultural de la «qüestió de la dona» que s'anirà desenvolupant al llarg dels anys.

Serà precisament a la segona meitat del segle XIX que es produirà un fenomen que sens dubte és conseqüència de tots els anys previs de reflexió i de lluita política: l'augment del celibat femení al Regne Unit —país en què el moviment sufragista havia estat especialment actiu— sobretot entre les dones cultes de classe mitjana. Tanta va ser la preocupació que va causar aquest fenomen que William Rathbone Greg publicarà el 1862 un assaig sota el títol *Why Are Women Redundant? (Per què són sobreres les dones?)* en què argumenta la necessitat d'enviar les dones solteres a les colònies on, precisament, hi ha un excés d'homes sols. Amb tot, Rathbone Greg accepta la dificultat de tirar endavant aquest pla ja que és conscient que la majoria de dones solteres ho són per elecció i no estan disposades a renunciar-hi. Aquest fet social, que pot semblar anecdòtic, no deixa de ser il·lustratiu dels canvis

que s'operen a tot Europa fruit de la introducció massiva i la impregnació de les teories polítiques igualitàries com el socialisme, el comunisme i l'anarquisme que consideren la lluita per la igualtat entre gèneres i l'emancipació femenina com a prerrogatives fonamentals per a la revolució social. Tinguem en compte que és en aquesta època que John Stuart Mill publica *La subjugació de les dones* (1869) i, uns anys més tard, Friedrich Engels publicarà *L'origen de la família* (1884).

La fi de segle donarà, doncs, emergència a un nou tipus de dona, coneguda com la «New Woman», la «Dona nova» que prepararà el camí de les dones emancipades de la segona dècada del segle XX, model present en la majoria de països europeus i que també cristal·litzarà a les Amèriques. Serà aleshores que es podrà parlar d'un nou feminisme que a nivell d'acció depassarà la lluita política —tot i que aquesta sigui encara necessària— per guanyar presència en molts àmbits de la vida. La «Dona nova», com tot fenomen inèdit, va generar inquietuds pel fet també de la seva ambigüitat buscada. Tant era considerada extremament sexual, com asexual o andrògina.

A la «Dona nova» de finals de segle li seguirà un altre

model, més agosarat, que sorgeix després de la Primera Guerra Mundial i que recull les influències més marcades de les ideologies socials, afegint-hi elements que proporciona una nova disciplina, la psicoanàlisi, i que s'anirà incorporant a la crítica de les relacions de les dones amb els homes i fornirà alhora la possibilitat d'«inventar» un nou tipus de relació entre els sexes.

El cos femení, també, passa a ser percebut de manera diferent. Per raó de la facilitat amb què es comença a fer ús dels nous mitjans de locomoció, les dones comencen a alliberar el seu cos: anar en bicicleta i en cotxe, viatjar soles. Aquesta nova mobilitat genera també una nova manera de vestir alliberada de les cotilles. Coco Chanel serà una de les dissenyadores que generalitzarà l'ús de robes còmodes, de línies sòbries amb les quals es privilegia el moviment i no pas ressaltar certes parts del cos com havia succeït fins aleshores. Aquest nou model de dona rebrà diferents noms segons el context cultural: es coneixerà al Regne Unit sota el nom de *flapper*, a França sota el nom de *garçonne*, probablement l'apel·latiu amb més influència a Catalunya. La *garçonne* representa una nova «feminitat»: cabells curts, roba folgada, minimització

de les corbes i ús abundant de maquillatge.

El cinema tindrà una funció decisiva en la constitució de la iconicitat de la *garçonne* o la *flapper*: Greta Garbo, Marlene Dietrich, Louise Brooks, seran models de dona pel que obren d'aspiració a fer-se amb la pròpia vida, a traçar-se el propi destí sense dependre d'un home. També perquè són viatgeres, agosarades, anticonvencionals, una mica malcarades. I perquè tenen una relació amb el propi cos completament diferent de la que se suposa que ha de cultivar una senyora com cal: fan esport —algunes són addictes a la boxa—, els agrada el jazz, tracten els homes com a iguals, i quan s'enamoren eviten els rols tradicionals d'esposa i mare.

Aquest model de dona va tenir també la seva impregnació a la societat catalana dels anys vint i trenta. Autores com Teresa Vernet, Anna Murià, Maria Carratalà, Aurora Bertrana, Rosa Maria Arquimbau i Carme Montoriol van crear personatges literaris que es corresponen amb la *garçonne*, i el que és més, algunes d'elles, com Rosa Maria Arquimbau o Aurora Bertrana, fins i tot l'encarnaven. Va ser aquest el model de dona que havia nodrit l'imaginari fins al punt d'arribar a les barricades durant la guerra i la revolució

de 1936. I així ho va expressar precisament Marina Ginestà quan, ja anciana, l'any 2008 va confessar-li al periodista Julio García Bilbao que, de fet, en el moment en què li van fer aquella fotografia a l'Hotel Colón, tot i desprendre tanta força revolucionària, ella en el que pensava era en les ganes de quedar com la Greta Garbo.<sup>1</sup>

## QUÈ VOLEN LES DONES?

El psicoanalista francès Jacques Lacan, a qui se li atribueix haver fet possible el retorn als principis de la psicoanàlisi freudiana a França després de la Segona Guerra Mundial, fa esment al seu seminari *L'éthique* dictat el 1959 de la cèlebre pregunta «Was will das Weib?» («Què vol la dona?») que sembla que Freud va adreçar a la princesa i psicoanalista Marie Bonaparte, i que d'alguna manera sintetitza la complexitat del desig femení.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Vegeu, entre d'altres, Jacinto Antón, «Marina Ginestà, la joven y desafiante miliciana del fusil», a *El País*, 6 de gener de 2015.

[https://elpais.com/cultura/2014/01/06/actualidad/1389047015\\_066499.html](https://elpais.com/cultura/2014/01/06/actualidad/1389047015_066499.html)

<sup>2</sup> Jacques Lacan, *L'éthique*, Paris: Le Seuil, 1986, p. 18. L'anècdota de la pregunta de Sigmund Freud a Marie Bonaparte està ressenyada a la biografia autoritzada escrita per Ernest Jones, *Sigmund Freud: Life and Work*, Londres:



Aquesta pregunta ha estat objecte de diverses crítiques per part de certs sectors del feminisme contemporani, i també ha servit per caricaturitzar la suposada natura voluble de les dones. Lacan, però, li atorga una gran complexitat, i en el seminari esmentat indica, a més, la necessitat d'entendre-la en el context ibsenià de *fin de siècle* en què transcorre el pensament freudià. Així, no es tractaria de limitar el desig femení a la seva dimensió enigmàtica —si és que ho és— sinó d'esbrinar de quina manera es constitueix i es materialitza allò que volen les dones i que necessàriament es troba més enllà de l'estretor de la seva funció dins l'estructura familiar.

Si la «qüestió femenina» del segle XVIII apuntava ja al fet que la condició de la dona no es resoldria únicament a través de les millores socials, la «Dona nova», la *garçonne*, la *flapper*, i també la miliciana de la revolució i la guerra en el cas català, amb la seva ambigüitat inherent apunten a aquesta dimensió del caràcter enigmàtic i volàtil del desig femení. Enigma que, lluny de mistificar-se en una «naturalesa femenina insondable» i de fer-ne objecte de fascinació masculina, les autores de l'època aborden de

manera particular i en bona mesura confrontada a les lleis socials que el volen inamovible.

Freud, a les *Noves conferències sobre la psicoanàlisi* publicades el 1932, sosté que del desig femení en saben poc tant els homes com les dones, i conclou amb les famoses paraules: «Heus ací tot el que us puc dir pel que fa a la feminitat. La meva exposició és ben cert incompleta, fragmentària i de vegades poc cofoia. Si voleu saber més coses sobre la feminitat, interrogueu la vostra pròpia experiència, o adreceu-vos als poetes...».

En aquesta declaració que en una primera impressió se li pot atribuir el regust de la impotència —tant més impactant per ser proferida per una gran ment al final d'una vida dedicada precisament a sondar el desig humà—, hi caldria reconèixer també de manera implícita la qualitat elusiva del desig, resistent a les definicions. En comminar el lector a recórrer a la pròpia experiència, Freud admet que no hi ha lleis generals que expliquin el desig femení si no és través de les seves manifestacions individuals. Freud fa, també, una altra aportació en admetre els poetes com a dipositaris d'un saber més enllà del que es pot explicar per la via clínica. I ja que la poesia és la modalitat d'ús del llenguatge

que més s'aproxima a estar «més enllà» de l'ús convencional atribuït als mots —la paraula poètica evoca més que no pas convoca el sentit—, es pot dir que Freud apunta a un desig —el femení— que no pot ser expressat mai del tot a través del llenguatge.

Freud, doncs, fa una aportació cabdal tenint en compte l'època —o precisament per estar-hi immers tal com afirma Lacan. El desig femení, ens ve a dir, pot prendre formes enigmàtiques si l'entendem com una possibilitat de posicionar-se vitalment de manera inèdita respecte al camí traçat per un sistema que contemporàniament anomenem patriarcal. La mateixa princesa Marie Bonaparte podria molt bé ser la representació material d'aquest enigma. Bonaparte va furgar en el seu propi cos, altament angoixada pel fet que la seva sensualitat no es pogués satisfer amb cap amant. Va suposar, deixant-se anar per l'anhel científic de l'època, que la seva frigidesa era conseqüència de la distància excessiva entre el seu clítoris i la vagina per la qual cosa va recórrer a la cirurgia. Amb tot, després de dues intervencions, la princesa no va experimentar cap millora. Sembla ser que fou el mateix Freud qui va dissuadir-la de sotmetre's a una tercera

intervenció, convençut com estava que la causa de la frigidesa de Bonaparte no s'havia de buscar en la fisiologia sinó en l'inconscient, en allò que podríem considerar un desig «desplaçat» del qual la mateixa Bonaparte no sabia trobar la causa.

Freud, admetent la seva «ignorància» davant el desig femení, va esperonar la recerca d'una perspectiva allunyada de l'essencialisme que confinava les dones a un patró establert. Això no obstant, més enllà o més ençà de les funcions d'esposa i mare, la qüestió sobre «l'etern femení» travessa el segle.<sup>3</sup>

## EL DESIG FEMENÍ A ESCENA

El 1959, Jacques Lacan aborda, com ja s'ha dit, la qüestió plantejada per Freud a Bonaparte i la fa indestruïble del context de l'època.<sup>4</sup> Efectivament, Henrik Ibsen és el

---

<sup>3</sup> Recordem, a tall d'exemple, que Llucieta Canyà, contemporània de Carme Montoriol, publica el 1934 *L'etern femení*, manual de *savoir faire* femení, de caire força conservador, que va obtenir una gran popularitat durant la República i que va perdurar fins a mitjan dels anys seixanta, en ple franquisme.

<sup>4</sup> »Le contexte ibsénien de la fin du XIXe siècle où mûrit la pensée de Freud ne saurait être ici négligé«, a Jacques Lacan. *L'éthique .Op. Cit.*, p. 18.

creador de grans personatges femenins com Hedda, Nora, Ellida, Rebecca, inquietants per imprevistos, com inusual és el desig que els durà a prendre decisions inèdites tenint en compte la seva condició de dones burgeses. Si una de les grans aportacions de Freud a la metodologia clínica va ser haver escoltat les dones, Ibsen, per contra, les haurà fet parlar.

Freud i el seu cercle psicoanalític són sensibles al teatre de l'autor noruec. És precisament Otto Rank qui introdueix l'interès pel dramaturg a la Societat psicoanalítica vienesa que es reuneix els dimecres. A més, Georg Groddeck i Sigmund Freud escriuen articles inspirats en els personatges femenins del teatre ibsenià per considerar-los paradigmàtics de l'expressió del desig femení. Uns anys més tard, la psicoanalista Joan Rivière, en l'article «La feminitat com a mascarada» publicat el 1929, incideix sobre l'estructura contradictòria del desig femení assimilant-lo, podríem dir, a una actuació teatral. En l'article, Rivière analitza el cas d'una dona, probablement ella mateixa, que es veu empenya a emmascarar el seu èxit professional fent ús del maquillatge com si amb aquesta estratègia s'esforcés per mostrar al món que en la dona la dimensió

intel·lectual no ofega la feminitat. Amb tot, el que és realment interessant del cas és que Rivière atribueix la condició de «mascarada», i per tant d'artifici, a la feminitat, i no pas a la capacitat intel·lectual, de manera que afirma així el caràcter convencional d'allò que es considera femení.

L'interrogant sobre la feminitat i la configuració del desig femení pot, efectivament, ser un enigma. Això és precisament el que experimenta Helmer, el marit de Nora a *La casa de nines* (1879) quan descobreix que la seva dona està involucrada en un préstec il·legal. Helmer s'ofereix a redimir-la, però en aquest gest Nora no hi veu res més que el tractament de nina que prèviament haurà rebut del seu pare. Decidida doncs a saber què vol realment ella —què vol una dona— abandona casa, marit i fills, és a dir, la seva funció dins de la família.

El final de l'obra, amb la fugida de Nora que tant va escandalitzar el públic burgès de l'època fins al punt que foren nombrosos els directors que es van sentir compel·lits a modificar-lo, cal veure'l com a la formulació d'un parèntesi per donar resposta a una pregunta que estava en l'aire del temps, en paral·lel a unes noves formes de vida que també



havien de revolucionar la condició de les dones.

## CARME MONTORIOL I EL SEU TEMPS

Els anys trenta del segle passat van suposar un període de grans canvis socials a tot Europa heretats de les lluites iniciades al segle XIX els efectes de les quals van operar directament en la classe obrera i en el col·lectiu femení tant d'obreres com de burgeses, ja que en elles s'hi va veure la solució a les desigualtats que avui en diem de gènere. Per altra banda, el desenvolupament de les ciències psiquiàtriques que donaran pas, com s'ha indicat, a la psicoanàlisi, confirmarà el caràcter de construcció de la cultura i, per tant, de totes les lleis que configuren el marc social.

A l'Estat espanyol, el cas extraordinari de Hildegart Rodríguez Carballeira, política, activista, escriptora i traductora, sintetitza de manera paradigmàtica la fusió entre la ideologia revolucionària i la ciència psiquiàtrica posades al servei de la consecució de la millora de la condició de la dona, i per extensió de les relacions entre els sexes.

Es tracta, de fet, de grans canvis socials que convoquen totes les esferes de la vida pública, política i emocional, i que com és lògic van deixar petjada en el terreny de la literatura, les arts i el teatre.

Carme Montoriol (1892-1966), barcelonina d'origen empordanès, va produir la seva obra literària en aquest període sens dubte estimulants si tenim en compte que del que es tractava era de trobar fórmules polítiques, i també artístiques, que responguessin als impulsos de transformació social. Filla d'una família burgesa, educada dins els principis del liberalisme, Montoriol excel·leix com a música, traductora i escriptora. Tot i haver escrit poesia i novel·la, sobresurt com a autora dramàtica, en una producció escassa però prou significativa perquè molts crítics aplaudeixin l'arribada del seu teatre en un moment en què al panorama teatral català li cal una renovació temàtica i formal i on la presència d'autores de nova fornada és pràcticament nul·la.

Montoriol coneix bé l'estructura dramàtica, apresada molt probablement per la lectura —cal tenir en compte que Henrik Ibsen és un dels seus autors predilectes— i sobretot a través de l'exercici de la traducció al català del teatre de



Shakespeare i de Pirandello. Montoriol és una conferenciant prolífica del Club Femení i d'Esports fundat el 1928, i del Lyceum Club de Barcelona del qual va ser presidenta l'any 1932. Es tracta de dues entitats progressistes dedicades a l'educació de la dona i a la consecució dels seus drets socials i polítics.

A partir de la proclamació de la Segona República el 1931, la influència d'escriptores implicades políticament comença a fer-se evident a través de revistes que es converteixen en tribunes per a reflexionar sobre un dels temes que es consideren prioritaris: la «condició de la dona» i les diverses perspectives per fer possible la consecució de la igualtat respecte de l'home. La posició de Carme Montoriol respon a la d'una intel·lectual interessada a aconseguir que la dona sigui una veritable companya de l'home, i per tal de fer-ho possible afirma que l'únic camí és partir d'una educació compartida, que arranqui les dones de l'infantilisme a què socialment estan reduïdes. En aquest aspecte Montoriol coincideix amb Freud: la ignorància a què estan sotmeses les dones burgeses, en matèria cultural i sobretot en matèria sexual, les fa incapaces de sostenir una relació d'igual amb l'home. No cal dir que per

fer aquesta igualtat possible cal també un home diferent, que trobi satisfacció en una companya més que no pas en una dona ingènua. Els personatges forts del teatre de Montoriol, i entendrem per forts els que són poc habituals en el marc històric de l'època, són aquells decidits a seguir el seu desig independentment de les convencions socials. És per aquesta raó que sense proposar-s'ho —ja que són personatges extrets de la burgesia, i per tant convencionals *a priori*— esdevenen en certa manera mirall dels canvis que s'estan produint en la societat tant per a les dones com per als homes.

Montoriol crea caràcters femenins, tant en la seva prosa com en el seu teatre, que es troben en moments de transició; solen ser vídues, com és el cas a *L'huracà*, o abandonades pels marits, com en el cas de *L'abisme* en el procés de separar-se i d'iniciar noves relacions. És a dir, dones emocionalment lliures de triar el com i el qui de la seva vida amorosa. Dones a les quals la joventut els queda lluny però a qui no els espanta iniciar una relació amorosa ni capfica les xerrameques dels moralistes, amics o enemics.

Èticament temeraris en matèria sentimental, aquests

personatges femenins no estalvien les conseqüències dels seus actes en els éssers que tenen al seu voltant, particularment en els fills i les filles, sense que per això puguin ser qualificats de cruels ni egoistes. Es podria dir que, en cercar la seva llibertat, ofereixen la possibilitat que els altres també l'exerceixin.

A més de ser una fervent admiradora del teatre d'Ibsen,<sup>5</sup> podem deduir que Montoriol era lectora de les obres de Freud, ja que hi ha força referències a conceptes psicoanalítics tant en la seva obra com en les seves conferències. Hem de tenir en compte que les obres de Freud eren força conegudes a l'Espanya de l'època a través de les traduccions al castellà de Luis López Ballesteros, i que a més, al país circulaven amb força fluïdesa les traduccions angleses o franceses. Cal dir, també, que Montoriol coneixia a fons l'alemany, a més de ser una dona acostumada a viatjar, sobretot a París on la influència de la psicoanàlisi era notòria.

Tot i haver-se dedicat a la poesia, Montoriol es dona a

---

<sup>5</sup> L'admiració de Carme Montoriol per Ibsen queda reflectida en la conferència «Enric Ibsen». Fons Carme Montoriol, Caixa 1, 4. Biblioteca Fages de Climent, Figueres. Text recollit a l'apèndix d'aquest llibre.



conèixer al públic el 1928 amb la traducció dels sonets de Shakespeare que prologa Alexandre Plana. El 1930 fa la seva entrada com a autora teatral amb *L'abisme*, estrenada el 20 de gener al Teatre Novedades de Barcelona, i el 1932 com a novel·lista amb la publicació de *Teresa o la vida amorosa d'una dona*, obres que plantegen el que serà l'eix temàtic de la seva carrera literària: l'estudi de la psicologia femenina en relació amb l'univers sentimental i l'estructura familiar. El 25 de gener de 1935 s'estrena *L'huracà* al Teatre Poliorama de Barcelona, obra en què planteja una versió contemporània de l'Èdip, el 26 d'abril de 1936 s'estrena *Avarícia* al Teatre Novedades de Barcelona, i ja en plena Guerra Civil, el novembre del mateix any, s'estrena la comèdia lírica *Tempesta esvaïda* al Teatre Nou de Barcelona, amb música de Joaquim Serra.

A més de la seva producció teatral i literària, Carme Montoriol va ser una prolífica conferenciant i articulista. En la premsa, va col·laborar a *La veu de Catalunya*, *Mirador*, *La Revista*, *La Dona Catalana*, *D'ací i d'allà*, entre d'altres. Va tenir secció fixa a *La Publicitat* i a *La Rambla*. Pel que fa a les conferències destaca sobretot el seu compromís amb el Lyceum Club.

Els clubs femenins eren la continuació dels cercles literaris del segle anterior creats amb la intenció d'instruir les dones per fer-les sortir de la seva condició subjugada. Configuren, per tant, el pensament feminista del segle XX i la imatge d'una «dona de lletres» que sovint capgira les convencions socials.

El moment polític i social és, doncs, propici a la irrupció de les dones en el món cultural, tot i les sospites que generen en els cercles conservadors. Amb l'adveniment de la República, a Catalunya es veu la necessitat de construir una identitat nacional sòlida en la qual els artistes, escriptors i intel·lectuals hi han de tenir una importància cabdal. Es tracta de redreçar les queixes que ja a finals dels anys vint Domènec Guansé llançava des de les pàgines de *La publicitat*, sobre la manca de professionalització dels escriptors locals.<sup>6</sup>

Va ser aquell, de fet, un bon moment per a les escriptores. Els canvis socials que aportarà la República seran un motiu per rebre positivament la presència de les dones en la vida literària i artística. I fins i tot es podria dir que les dificultats

---

<sup>6</sup> Domènec Guansé. »Els joves i la literatura«, *La Publicitat*, 15 d'agost del 1928.

que hi troben les autores, tant per les reticències que generen, com pel que significa de reorganització de la seva vida social i emocional, són benvingudes perquè esperonen el debat en les revistes i els clubs culturals.

Així, el 1931, el mateix Domènec Guansé, publica a *La Rambla* l'article «L'esperit dels dies. Les dones i les lletres» en què constata un gir positiu en la professionalització dels escriptors catalans i alhora es congratula de la normalització de la literatura catalana a través de la «intervenció activa de la dona». L'autor celebra la irrupció d'escriptores agosarades i de qualitat que venen a renovar el panorama literari no només en la forma sinó sobretot en el contingut. Domènec Guansé fa especial esment de Teresa Vernet, elogia el cosmopolitisme inèdit en literatura d'Aurora Bertrana, i la vivacitat, agosarament i sensualitat de la prosa de Rosa Maria Arquimbau en què a parer de l'autor s'hi endevinen «cigarretes perfumades, cocktails, barretes vermelles i maillots», és a dir, la imatge de la *garçonne*.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Domènec Guansé, *La Rambla*, núm. 69, 25 de maig del 1931, p. 12.

## TEATRE EN FEMENÍ

La situació del teatre català de preguerra no sembla ser, però, tan cofoia com la de la prosa. L'escena va plena d'un teatre convencional que alguns crítics titllen fins i tot de carrincló i desconnectat de la realitat social. Tot i que anteriorment el teatre de caire ideològic —pensem en el teatre anarcofeminista de Felip Cortiella— haurà tingut repercussió en les capes populars, el cert és que el teatre del moment no es caracteritza per les innovacions temàtiques ni formals, amb una preponderància clara del teatre lleuger que en el Paral·lel de Barcelona té el seu lloc predilecte. Per tal de redreçar la situació el govern català, amb el Consell de Cultura encapçalat per Ventura Gassol, recomana la nacionalització de tres teatres, i la institucionalització del Premi de teatre Ignasi Iglésias, que s'assolí el 1932, i del qual l'única dona a formar-ne part del jurat va ser Carme Montoriol en les edicions de 1934 i 1935.<sup>8</sup> I serà precisament Montoriol qui, a parer de Xavier Fàbregas, renovarà el panorama teatral dels anys trenta,

---

<sup>8</sup> Neus Real Mercadal. *Dona i literatura en els anys trenta: la narrativa de les escriptores catalanes fins a la Guerra Civil*. Tesis doctoral, presentada al Departament de Filologia catalana, Universitat Autònoma de Barcelona, 2003, p. 162. Consultable a: [https://ddd.uab.cat/pub/tesis/2011/hdl\\_10803\\_32181](https://ddd.uab.cat/pub/tesis/2011/hdl_10803_32181).

juntament amb J. Millàs Raurell. Fàbregas valora en aquests autors la creació d'un teatre que no és aliè a la crítica de les convencions burgeses.<sup>9</sup>

Montoriol fa l'entrada estricta al món del teatre el 1929 amb la peça *Mare i filla* estrenada a Molins de Rei, però no serà fins a l'estrena de la mateixa obra el 1930 sota el títol *L'abisme* que gaudirà d'una recepció positiva fins al punt que farà exclamar a l'articulista de *La Publicitat* que Montoriol es troba «a l'avantguarda dels autors catalans»<sup>10</sup>. Montoriol, en definitiva, havia tingut la gosadia d'abordar un aspecte central en tota anàlisi de la condició de la dona: la qüestió de la maternitat i les relacions filials.

Continuant amb aquesta reflexió i encarant-se de la manera més aprofundida que permet la novel·la, Montoriol publica, com ja s'ha dit, el 1932, *Teresa o la vida amorosa d'una dona*, en què planteja les diferents modalitats de relacions d'una dona amb els homes, des de l'abnegació primera de Teresa cap al seu marit, acceptant la seva relació adúltera amb una «mulata» de professió «lleugera», fins a la seva

---

<sup>9</sup> Xavier Fàbregas. »Crònica de les estrenes. Dues estrenes de Joan Oliver«, *Serra d'Or*, 131, agost del 1979, p. 57-58.

<sup>10</sup> *La Publicitat*, 22 de gener del 1930.



separació voluntària, la relació amb un nou amant, a París, i l'adopció dels fills del seu marit, un cop mort. Amb tot, seria un error limitar-se a veure en Teresa el que la crítica ha tendit a subratllar: el desenvolupament d'un caràcter femení abnegat i abocat al rol de mare. Una anàlisi atenta de la novel·la, molt especialment del darrer capítol, ens ofereix una clau de lectura més complexa, i per tant més rica i matisada. Efectivament, Carles, l'amant de Teresa, arriba de París decidit a endur-se-la amb ell, però quan la troba al pis de Barcelona envoltada dels dos infants, deixa de veure en ella la dona en quedar fascinat i alhora inhibit davant la seva funció de mare, i és així que, per raó de la covardia del seu desig que no atina a veure en Teresa l'amant que ella desitja ser per a ell, renuncia al seu amor, i se'n va, a la vegada que Teresa no fa res per aturar-lo. El pensament de Teresa narrat per la veu omniscient és contundent: «¿Qui sap si en el fons del seu subconscient no havia desitjat que l'home es fes ferm en la seva revolta? que no cedís? que se li imposés, brutalment, emparant-se en la llei del més fort? (...) Oh, si Carles se li hagués tirat al coll! Ho hauria oblidat tot (escrúpols, propòsits) per a lliurar-se-li cegament, completament!».<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> Carme Montoriol. *Teresa o la vida amorosa d'una dona*. Barcelona: Llibreria

L'exploració de les relacions maternals contraposades al desig femení continuen a *L'huracà*, en què l'autora explora la díade edípica per excel·lència a través de la fascinació d'un fill vers la seva mare. Completa el cicle de teatre basat en les relacions personals *Avarícia*, on es perfila la relació extremament egoista d'un pare envers la seva família, molt especialment el seu fill.

Es pot dir, doncs, que Carme Montoriol, sense renunciar al que ella de fet coneix, és a dir, l'ambient de la burgesia, té l'agosament d'introduir-hi uns temes que esquerden l'univers pretesament harmoniós i afable que regeix la seva moralitat, capbussant-se en una intimitat que l'escenari despulla i sotmet a la llum. No és d'estranyar, doncs, que Montoriol se sentís atreta per la psicoanàlisi i que alguna vegada probablement se'n valgués per donar profunditat a les reaccions dels seus personatges i també per justificar, si calia, les seves decisions, basant-se explícitament, tal com s'ha vist en el cas de Teresa, en les raons «subconscients», justificació present també en la seva dramaturgia.



## LA «QÜESTIÓ DE LA DONA» I EL TEATRE DE CARME MONTORIOL

Per bé que Montoriol estigués atreta per la psicoanàlisi, també és cert que Freud, tot i la seva enorme finesa intel·lectual i la seva atenta escolta de les pacients i la seva gran valentia per acceptar la veritat de les passions, començant per la seva pròpia autoanàlisi, no va deixar de ser mai un home del seu temps. Així, tot i admetent l'extrema ingenuïtat amb què arriba la noia burgesa al matrimoni, font de repressions i decepcions, Freud no s'està d'afirmar que la maternitat és per a la dona allò que en l'home és la cultura, és a dir, un mitjà de sublimació i per tant, una manera d'estar al món.

No obstant això, la pregunta sobre la naturalesa del desig femení que simbòlicament ve a cloure la vida intel·lectual de Freud en relació amb aquesta qüestió testimonia de la manifestament insatisfactòria sortida de la maternitat com a resposta. Caldrà esperar anys per obtenir de la psicoanàlisi una perspectiva diferent que situï la «qüestió de la dona» i de l'ideal femení fora de la contingència de la maternitat. Així, Jacques Lacan oferirà al llarg dels seus seminaris dues formulacions que serviran per poder capturar alguna

cosa de la feminitat: la primera dóna a entendre que la condició femenina bascula a l'entorn del desig i la seva pervivència. La segona que el desig té un caràcter subversiu ja que per mantenir-lo les dones estan disposades a trencar amb el confort conjugal i familiar, qüestió argumentalment central del teatre d'Ibsen, sobretot quan pensem en *La casa de nines*. Aquest caràcter subversiu del desig articula el desenvolupament dels personatges femenins del teatre de Montoriol, sobretot en el cas de *L'abisme* i *L'huracà*.

El teatre de Montoriol, cal dir-ho, no implica canvis formals respecte del teatre tradicional, però sí que representa un agosarament pel que fa a l'elecció temàtica i a la perspectiva que adopta per tractar els temes, de manera que el que aparentment poden semblar estereotips —personatges que es mouen en un ambient burgès i que en principi semblen no tenir cap altre capficament social que les ocupacions que són pròpies a la seva classe— resulta en un capgirament total de les expectatives.

La tesi doctoral de Neus Real ofereix una compilació de la crítica que va tenir la recepció de *L'abisme*. Van abundar els elogis, sobretot per part de crítics i escriptors

reconeguts com Domènec Guansé, Carles Soldevila, Prudenci Bertrana i Ambrosi Carrión, que fins i tot considera l'agosament de Montoriol com un alligonament contra la carrincloneria imperant. Anna Murià, escriptora i col·lega de Montoriol en diferents projectes com el del Lyceum Club, va dir d'ella que era la «Víctor Català» d'aquella generació.<sup>12</sup> Tot i així, a *L'abisme* no li van faltar les crítiques negatives que van considerar l'obra immoral. Molt esquemàticament, l'obra presenta Maria, una vídua amb una filla casadora, Isabel, que intenta seduir Ramon, l'amic i pretendent incondicional de la mare. Fins aquí el tema no deixa de ser un clàssic: la joventut d'una filla que desbanca la mare i que amb la seva força sensual aconseguix capturar el cor masculí. Montoriol, però, ofereix un gir inusitat atorgant protagonisme a l'amor de la parella adulta —hem de tenir en compte que a una vídua d'una certa edat i amb filla casadora se li suposava una conducta moral de renúncia de les passions sexuals i amoroses. Amb aquesta elecció, Maria falta al seu suposat deure de mare, donant prioritat al seu propi desig com a dona, i per tant, sobreposant el seu interès per sobre del de la filla.

---

<sup>12</sup> Neus Real. *Op. Cit.* p. 157.

Assenyalarem que Montoriol va pronunciar una conferència, l'any 1931, per al Club d'Esports i Cultura de Barcelona, a l'Ateneu Barcelonès, sobre les relacions entre dones i homes.<sup>13</sup> En aquella conferència, els principis de la qual conflueixen amb els exposats per Wollstonecraft en l'obra esmentada més amunt, Montoriol fa un al·legat a favor del desenvolupament d'una veritable companyonia espiritual i sexual entre les dones i els homes. Es tracta d'un punt de vista la programàtica del qual Montoriol no concreta excessivament, però que en canvi sembla formalitzar en el seu teatre. És en aquesta capacitat d'elegir que s'atorguen els personatges femenins del teatre de Montoriol —elegir l'objecte d'amor, renunciar a una determinada concepció de la maternitat—, esdevenir companyes de l'home, on recau la sorpresa que van provocar abans, i que poden provocar ara.

*L'huracà*, per altra banda, va significar la confirmació definitiva de Montoriol com a dramaturga. Tot i així, si bé

---

<sup>13</sup> Carme Montoriol. «Les relacions entre l'home i la dona són de dues menes: espirituals i sexuals», conferència llegida el 16 de novembre del 1931, a l'Ateneu Barcelonès, per al Club Femení i d'Esports. Fons Carme Montoriol, Caixa 1, 3b. Biblioteca Fages de Climent, Figueres. Text recollit a l'apèndix d'aquest llibre.

els elogis van ser nombrosos, alguns crítics fins i tot van reaccionar més virulentament que amb l'obra anterior.<sup>14</sup> Montoriol, conscient del rebombori que podria ocasionar l'obra en alguns sectors de la societat benpensant catalana, va deixar dit, a manera de justificació en una intervenció a Ràdio Associació de Catalunya la nit abans de l'estrena, que havia volgut tractar «un cas de desviament» amb la intenció que la paraula teatral fos capaç de fer esclatar el conflicte familiar «i tot el que dormia en el subconscient».<sup>15</sup>

Tenint en compte tant els pressupòsits com la temàtica, podem afirmar que *L'huracà* pot ser considerada l'obra més freudiana de Montoriol si ens atenem a l'abordatge d'un tema central en la psicoanàlisi: el complex d'Èdip. Cal dir però, que ni Freud ni Montoriol —com acabem de veure— pouen en la tragèdia de Sòfocles per a l'anàlisi de l'incest, sinó que parteixen de l'observació dels afectes en la vida real per trobar en el teatre la plasmació dels comportaments humans.

---

<sup>14</sup> Neus Real, *Op. Cit.*, p. 163-165.

<sup>15</sup> Manuscrit, [»L'huracà«], amb data del 26 de gener de 1935, tot i que l'obra fou estrenada el 25 de gener de 1935. Fons Carme Montoriol, Carpeta 1.1.11. Arxiu de la Biblioteca Fages de Climent, Figueres. Recollit a l'apèndix.

Si en el cas de Freud, haver afirmat la tendència eròtica dels infants envers els pares, molt especialment la del fill cap a la mare, i el desig mortífer cap al pare, va suposar la crítica dels estaments més conservadors de la classe mèdica europea, *L'huracà* va fer un enrenou comparable tenint en compte la diferència d'escala i de context.

Alguns crítics van rebutjar l'obra per considerar-la de mal gust sobretot tractant-se de la creació d'una «autora». En general, però, l'obra va tenir una molt bona acollida i va ser rebuda com una proposta nova en el tractament dels personatges. Amb tot, potser hauríem de trobar en els atacs una raó que va més enllà de la temàtica ja que, de fet, el tema de l'incest travessa el teatre occidental.

Certament, es tracta d'un tabú que s'ha d'abordar en diagonal, ja que, com va notar Freud en una carta adreçada a Fliess el 1897 referint-se a l'obra de Sòfocles, en cada espectador s'hi troba un Èdip en potència que recula aterrit davant la realització d'un somni d'infantesa.

*L'huracà*, però, no tracta només de l'amor absorbent d'un fill, Rafael, envers Joana, la seva mare, sinó també de la manera com la mare decideix distanciar-se'n per esdevenir, simplement una dona desitjant. En aquest sentit, Joana no



és un caràcter tràgic sotmès al pes del destí, sinó responsable de la seva elecció i disposada a pagar-ne el preu. Aquest preu és la renúncia a doblegar-se, passada la joventut, al paper tradicional que relega la dona a la funció social de mare —i àvia.

*L'huracà* és un petit tractat d'afectes a l'entorn de la díade mare-fill, amb un fill que fins i tot ignora la seva esposa, Laura, i tem com a futur rival el fill que està a punt de néixer, per tant, és un fill incapaç de fer-se pare. Montoriol, però, estalvia en aquesta obra dos elements presents en la tragèdia de Sòfocles: el parricidi i la culpabilitat d'un fill congelat en la seva posició.

En aquestes dues peces de teatre, que deixaven veure l'inici d'una trajectòria teatral especialment valenta en el tractament temàtic de les relacions de gènere i en el dibuix d'una «dona nova» que també inaugurava el tractament de personatges masculins nous que no es deixaven absorbir ni limitar pels estereotips amorosos, li segueix *Avarícia* el 1936, que es desvia d'aquesta temàtica per mostrar els estralls que causa un pare egoista en el si d'una família. Es tracta d'una obra que per contrast a les anteriors pot ser considerada menor, amb uns diàlegs i un ritme feixucs i

amb un interès temàtic relatiu, si no és per rescatar-hi una altra vegada el coratge de l'autora a l'hora de desmitificar la figura paterna, tema que al capdavant també és central en la psicoanàlisi.

Carme Montoriol va estrenar una peça teatral més, aquesta vegada de gènere líric i en plena guerra. Es tracta d'una opereta que tenia ja treballada el 1933 sota el títol *Tempesta d'estiu* i que va ser estrenada finalment amb el títol *Tempesta esvaïda* el novembre de 1936 al Teatre Nou de Barcelona.

Cal assenyalar també que Montoriol va deixar una peça de teatre juvenil, inèdita, escrita el 1930 sota el títol *El Castell de la Serp* en un moment en què molts crítics creien necessària la dedicació dels dramaturgs a la producció de teatre per a infants i joves per permetre'n la seva renovació, i en què la presència d'escriptores dedicades a aquest gènere es limita pràcticament a la de Lola Anglada. *El Castell de la Serp* és una obra ben travada, terrible en el seu argument clàssic, que força els personatges a fer tries que comprometen les seves vides. Curiosament, aquesta obra s'entronca amb el *Rei Lear* de Shakespeare, que a la vegada recull certs aspectes de rondalles europees, ben

estudiades per cert per Freud a *El tema de l'elecció de cofrets* (1913), eleccions que posen en joc les relacions paternofiliars i la confrontació amb la malaltia i la mort.

L'activitat dramàtica de Montoriol, com la de tants altres artistes i intel·lectuals, s'estroncà amb la guerra i amb la posterior victòria franquista de 1939. A «L'escriptor i el moment actual», article escrit el desembre de 1936, Montoriol explicita l'angoixa del moment i afirma que, donada la situació bèl·lica, el focus existencial és un altre. Allò, comenta l'autora, que abans semblava primordial, ara ha perdut interès. Es tracta, continua, d'un període de «revisió suprema de valors» que ha de forçar una feina profunda de reconstrucció moral. Montoriol és del parer que el temps convuls de la guerra no és el de l'escriptura artística, que exigeix reflexió, sinó que és temps de «l'acció directa», d'aquí la importància del periodisme.<sup>16</sup> Montoriol per tant, sembla advocar per un període de silenci creatiu abans de convertir en obra l'experiència viscuda.

Malauradament, en Carme Montoriol, el silenci creatiu que implicava la guerra no va donar el fruit que ella demanava

---

<sup>16</sup> Carme Montoriol. «L'escriptor i el moment actual», dins *Escriptors de la Revolució*, Barcelona: Edicions Grup Sindical d'Escriptors Catalans, C.S.E.C., 1937, p. 155-161. Text recollit a l'apèndix d'aquest llibre.

pel que fa a la creació, per raó de l'exili imposat l'any 1939. Anteriorment, i fidel al seu principi de posar l'escriptura al servei del moment, en aquest cas de la revolució (es va adherir al Grup Sindical d'Escriptors Catalans vinculat amb la CNT), va traduir al català *No passaran! Una història del setge de Madrid*, de l'escriptor nord-americà Upton Sinclair i que va publicar el Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya.

Carme Montoriol va retornar a Barcelona, del seu exili a Lió, el 1940, on va dur una vida essencialment retirada de la producció literària i teatral, llevat d'alguns escrits que no es van arribar a publicar. S'acabava així la producció d'una autora que, malgrat no ser prolífica, cal recuperar avui dia tant pel valor artístic com temàtic i per la seva valentia. Com a mostra volem acabar citant una anècdota que ens sembla prou explícita: al pròleg a la traducció castellana d'*Avarícia*, s'interpreta erròniament el final de *L'abisme*, entenent que Maria accedeix a fer possible l'amor de la seva filla amb Ramon.<sup>17</sup> I és que el teatre de Carme Montoriol ens confronta davant la dificultat que tenim per

---

<sup>17</sup> Jesús Rubio Jiménez. »Estudio preliminar« a *Avaricia* de Carme Montoriol, traducció castellana de Carme Alerm Viloca. Madrid: Asociación de directores de escena de España, 2005, p. 11.



*Llegir el teatre*

L'HURACÀ  
de Carme Montoriol

«veure» més enllà dels estereotips femenins i masculins.