



TEATRE NACIONAL
DE CATALUNYA

Llegir el teatre

PIONERES MODERNES
DOTZE AUTORES DE L'ESCENA
CATALANA (1876-1938)
a cura de Mercè Ibarz

MERCÈ IBARZ, «Dur desig de durar», pròleg a *Pioneres modernes. Dotze autores de l'escena catalana 1876-1938*. Arola Editors / Teatre Nacional de Catalunya, 2020.

La literatura dramàtica no és el teatre, igual que la partitura no és la música ni el guió el cine. Les tres escriptures demanen intèrprets per esdevenir pròpiament art, i en el cas de la dramàtica és imprescindible a més i sobretot l'escenificació, la posada en escena, la mirada que la farà ser teatre. L'antologia d'autores pioneres modernes de l'escena catalana que conforma aquest volum acull dotze obres, d'altres tantes escriptores, que no han tingut gaire ocasió fins al present de ser pròpiament teatre. Són literatura dramàtica, això sí. D'interès i nivell.

Potser val la pena de començar, abans que res, per dir que l'arqueologia cultural, el rescat de cadàvers exquisits, la seva redempció, sovint és un miratge i prou. Un dels tants que en el present amaguen les coses que de veritat importen. Aquest volum mira en una altra direcció. Cap rescat no s'ho val perquè sí, més quan el clima cultural és entre nosaltres i des de fa anys propens a l'espectacle

mortuori, eloqüent si te'l mires de prop: parlem dels morts per no ocupar-nos dels vius, que és una operació més comprometedora. Parlem dels vius si són joves, esperant que no creixin, no agraden els vells que encara són morts en espera. Ho advertia Paul Éluard en el primer vers del poema «Notre mouvement», en un llibre de 1946, *Le dur désir de durer*, de qui he pres la imatge «dur desig de durar» per encapçalar aquestes ratlles: «Nous vivons dans l'oubli de nos métamorphoses» [Vivim en l'oblit de les nostres metamorfosis]. Però la resistència existeix i els miratges s'esvaneixen si quan hi arribes hi ha aigua. És el cas.

El present ho reclama, el futur ho reclama, les autores pioneres modernes de l'escena catalana ho reclamen. No ho fem nosaltres —ni l'equip del TNC ni el seu director ni jo mateixa—, ho fan elles, ho fan les obres. El prisma que il·lumina és més interessant que el fet mateix d'alçar-les de la tomba escènica. Les obres són vives, és la seva gràcia i la seva potestat. El dur desig de durar que propugna el poeta francès després d'una guerra mortífera i culturalment igual de funesta i letal que ha costat l'enterro de la creativitat i fins de l'existència, es manifesta en elles



reeixit, sòlid, límpid. Duren. El desig havia de ser fort, dur, i ho ha estat.

Són interlocutores brillants en dos sentits, enrere i endavant: en clau del passat modern —qui són i què van fer aquestes autores, com i quan es van representar o publicar les obres (o no)— i en clau de les dècades actuals que estan renovant la pregunta recurrent de la modernitat que el poeta expressa així en el mateix poema, ànsies que es repeteixen des dels orígens del món modern: «Som prop o lluny de la nostra consciència / On són les nostres fites les nostres arrels la nostra meta» [Sommes-nous près ou loin de notre conscience / Où sont nos bornes nos racines notre but]. Dones i homes estem enclavats igual i diferent a les interrogacions que ressonen en aquests versos, ara: algunes autores potser ho estan més que els més oblidats dels autors teatrals que van ser els seus coetanis.

Aquí les tenim.

*

Les autores són: Dolors Monserdà (1845-1919), Víctor Català (1869-1966), Felip Palma (1858-1916), Carme Karr (1865-1943), Maria Domènech (1874-1952), Lluïsa Denís

(1862-1946), Carme Montoriol (1892-1966), Cecília A. Màntua (1905-1974), Llucieta Canyà (1901-1980), Maria Lluïsa Algarra (1916-1957), Maria Carratalà (1899-1984) i Rosa Maria Arquimbau (1909-1992). No les trobareu en les pàgines següents en ordre cronològic de naixement sinó d'escriptura, publicació o representació de les obres que reunim. I a la inversa, des de l'obra més pròxima a la més antiga: *Marie la Roja...* (1938), *Florentina* (1938), *Judith* (1936), *L'estudiant de Girona* (1936), *Ha passat una oreneta...* (1936), *L'huracà* (1935), *Una venjança com n'hi ha poques* (1931), *Herències* (ca. 1925), *Els ídols* (1911), *Isolats* (1909), *Les cartes* (1899) i *Teresa* (1876).

Les raons d'aquesta ordenació inversa de les obres són dues. L'una és de caràcter filològic. En una lectura de principi a fi del present volum l'equip editorial, ho diem en la nota corresponent, hi veiem un millor acostament lingüístic: des d'una llengua escrita als anys trenta del segle passat, quan les normes fabrianes s'havien anat fent dúctils gràcies al periodisme i la ràdio, fins a l'idioma, en tants aspectes depassat, de finals del XIX (que, apunto, tant ens pot ensenyar no obstant encara). L'idioma i els registres que fa servir el teatre, igual que els del cine, la televisió i la ràdio,



més encara i tot que la literatura i el periodisme escrits, són una temperatura cultural de la llengua parlada i de la ductilitat dramàtica.

Més i tot que la raó filològica, en la meua pròpia perspectiva de pòrtic d'aquesta antologia compten algunes raons visuals i escèniques per proposar el recorregut de lectura d'aquestes obres des del 1938 fins al 1876. *Marie la Roja...* passa en una presó, *Teresa* en una masia. La primera és presentada per l'autora com a comèdia-reportatge, l'altra és en vers decimonònic. En aquest arc temporal i estètic, hi ha sentits culturals, que exposaré més endavant en aquestes pàgines, que potser es copsen millor i amb més claror en l'ordenació triada. Fins de panorama històric estricte entre dos moments fràgils, indico aquí. *Teresa* és de 1876, any de la restauració borbònica que va seguir la guerra civil coneguda com la Tercera Guerra Carlina contra el primer intent republicà hispànic. *Marie la Roja...* és del 1938, durant la guerra que massacra la Segona República que havia donat el vot a les dones i tantes coses més, una guerra contra la cultura per dir-ho en memòria del pintor surrealista gallec Eugenio Granell (1912-2001) que així me la va sintetitzar en una entrevista fa uns anys.



No caldria dir-ho però potser no és balder recordar en aquest punt que lectores i lectors teniu la pròpia potestat de lectura, l'última paraula.

*

Si la cultura és en bona mesura allò que està paït i ens conforma al llarg dels segles, la història de les dones ho qüestiona, en tant que la invisibilització femenina sistemàtica que és un dels seus eixos justifica i fins demana no haver d'acceptar les idees rebudes de la història dels homes. La història cultural és en aquest sentit prototípica, com ara respecte de les autores pioneres de l'escena catalana i el seu paisatge creatiu. No m'entretindré en cànons i negligències, anem per feina. Hi veig dos grans eixos, els dos propis de l'era moderna engegada a mitjans del XIX amb l'aparició de la fotografia i després el cine, la ràdio i una nova premsa, amb revolucions en les arts plàstiques, literàries i escèniques en el tombant del XX.

El primer eix és la revolta modernista, empeltada en les autores del feminisme sufragista europeu i les seves publicacions i nodrida de les particularitats històriques del dret català que reporten una certa autonomia financera

pròpia en la trajectòria de la majoria de les dramaturgues del període. El segon eix és la revolta republicana d'autores provinents no tant de l'alta burgesia industrial o terratinent com ho eren les predecessores sinó d'una incipient classe mitjana urbana, revolta traduïda en una paraula escènica a què sovint arriben a través d'haver accedit, o en paral·lel, al periodisme, escrit i radiat, que és en gran mesura l'escola de la participació femenina en l'esfera pública, la representació moderna de la paraula de les dones, d'una certa destrucció dels clixés en unes més rabiüda, en d'altres més irònica, en unes altres més elusiva. Entre els dos eixos, el pont del periodisme com a nexa indefugible.

Dolors Monserdà, Víctor Català [Caterina Albert], Felip Palma [Palmira Ventós], Carme Karr, Maria Domènech i Lluïsa Denís formen l'eix de dones i autores de categoria de la revolta modernista plural, fins i tot quan ratllen i traspassen la frontera noucentista que és al caure. Carme Montoriol, Cecília A. Màntua, Llucieta Canyà, Maria Lluïsa Algarra, Maria Carratalà i Rosa Maria Arquimbau conformen un elenc, igual de categoria, de l'espaiós i vast eix de la revolta republicana en què s'inscriuen, fins i tot aquelles que la historiografia tracta amb pinces —actitud



que també ha perseguit durant anys algunes de les modernistes— per la defensa catòlica i de classe dels convencionalismes domèstics i de gènere que, vista des de la història cultural comprensiva, és una plataforma per tal de poder accedir a la paraula pública, una estratègia que convé remarcar, i que les enllaça en temes i motivacions amb algunes autores del primer eix, amb les reformadores burgeses. Però també les republicanes ho són, de reformadores, només que ara formen part i assisteixen a reformes fortes, com és el vot de les dones el 1932, activisme en què també participen autores del primer eix, Carme Karr entre les més destacades. I més se'l van haver de plantejar, les joves republicanes, l'abast de les reformes socials i polítiques, i algunes encara ho van fer més durant la Guerra Civil. A Maria Lluïsa Algarra, la primera jutgessa catalana (i de les terres hispàniques), nomenada pel conseller de justícia Andreu Nin, alguns li deien «la geganta revolucionària».

Les dotze obres reunides en aquest volum plantegen directament i indirecta tot això, el món i la cultura en aquest període que va del 1876 al 1938, i permeten replantejar-ho avui. ¿Són ara representables, aquestes obres?



Rotundament, sí. ¿Algunes més que unes altres? esclar. ¿Tal com són, sense cap retoc ni d'una ratlla? Depèn, ja que estem parlant de teatre —l'escriptura teatral per si sola no ho és, teatre, així hem començat— i és la direcció escènica i la seva lectura contemporània de l'obra qui mana en aquest terreny. Si és que parlem, deia també, no pas de fer arqueologia mortuòria i prou sinó de dialogar amb aquests textos que porten dècades enterrats en els fonaments, de debatre amb ells i amb les raons creatives de les autores. La creació femenina no és diferent de la masculina, la veritat, està amagada i, en conseqüència, les seves claus de lectura i d'interpretació resulten amb freqüència opaques. Dit amb més precisió, la creació femenina reclama deixar de banda la condescendència i reconèixer que sovint no se'n sap gran cosa, dels motius artístics de l'autoria de dona i de les raons i el context que la inspira. A canvi d'això, la gratificació és segura. Ho proven els rescats editorials recents d'algunes d'aquestes autores: Víctor Català, Rosa Maria Arquimbau, Llucieta Canyà. I ho prova el teatre aquí reunit.

La pregunta pertinent: ¿Són modernes de debò, les obres, les autores? I tant que ho són. ¿Ho són perquè formen part

de l'època moderna que diuen els historiadors o per la seva modernitat creativa? Les unes més que les altres, cert, però quan les llegeixes i les coneixes una mica, que la majoria les descobreixes, salta a la vista que totes saben a consciència que això que fan és modern.

Ressaltaré tot seguit alguns aspectes de modernitat.

*

Una perla moderna extraordinària són *Les cartes* de Víctor Català (1869-1966). Des de la primera ratlla et deixa amb la boca oberta. És, subtitula l'autora, un monòleg en prosa. Comença amb aquesta indicació: «*Un actor ben conegut del públic entra, portant una cadira; s'arrima a la bateria*». I l'actor ben conegut del públic diu:

Senyors... Desitjosa aquesta empresa de correspondre al constant favor que el públic li dispensa, ha projectat donar alguna varietat als espectacles, ensajant representacions d'art... que en podríem dir art... al natural, art espontani o sens artificis... Avui, després de molts dubtes i vacil·lacions, mes animada de la mellor intenció i convençuda de que fa obra de regeneració, en més

petita o més gran escala, tractant de vivificar amb nous elements nostra decaiguda i maltractada escena, té el gust d'oferir-los-hi la primera mostra d'aqueix art... inconscient, que deia, esperant que, si resulta plena de deficiències, com és natural resulti, tractant-se d'una prova, lo respectable públic voldrà dispensar-les i tenir en compte sols lo bon desig i el desinterès de l'empresa en pro del públic i de l'art.

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

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

Madrona!...

Una obra del canvi de segle, de 1899! Ni la Víctor ni el públic del seu temps no la van veure representada. El 1967 se'n va fer una funció al Palau de la Música, un any llarg

després de la mort de l'escriptora, en una posada en escena que no puc sinó qualificar de cega i fins criminal: no sols va suprimir fragments de l'obra sinó que va eliminar el personatge de l'actor! I, doncs, el sentit més fondo de l'obra.

Teatre inconscient, fa dir la dramaturga a l'actor (ben conegut del públic) que presenta aquest monòleg en prosa, aspecte aquest últim, teatre en prosa, que és un altre dels signes experimentadors de la Català.

Teatre documental, en diríem ara, gènere escènic en voga.

L'autora indica com ha de ser la Madrona: «L'actriu encarregada del paper deu amagar son art lo més possible, fins a lograr que resulti verosímil la faula i que el públic la prenga per realitat; sobretot, naturalitat, senzillesa, tant en lo dir, com en la mímica, com en lo vestir del personatge». Amagar son art. Gran criteri.

«Al començar lo monòleg, com encongida i vergonyosa, parlant amb certa pena; després animada i com si estés a casa seva.» L'escriu un any després de *La infanticida* i el terrabastall que aquest primer monòleg va causar. No el va incloure en els 4 monòlegs que li publicaria *L'Avenç* dos

anys després. Caterina Albert té llavors trenta anys, és una autora formada en la pintura i la literatura, poliglota, al corrent de les dramaturgies europees. *Les cartes* són del mateix any de l'última obra d'un autor que coneix bé, Ibsen, *Quan ens despertarem d'entre els morts*, traduïda al cap de poc, el 1901, per Emili Tintorer. Coneixia també, i amb escreix, l'escena barcelonina, a la ciutat hi passava temporades cada any. Quan l'actor (ben conegut del públic) diu que «Tal volta, abans de l'espectacle, caldria una conferència explicativa, exposant per extens raons i fonaments d'aquest ensaig» (i aquí assaig vol dir provatura), és plausible creure que l'autora va veure i coneixia *Els artistes de la vida* (1897, dos anys abans) del dramaturg anarcofeminista Felip Cortiella, obra de ressò a l'època amb què *Les cartes* comparteix aspectes del que avui anomenem teatre documental. Cortiella acaba amb un tercer acte que és una llarga conferència, així presentada: la núvia Fernanda —del mateix nom que la filla del dramaturg, que així ho fa constar en la dedicatòria, un altre aspecte documental interessant— celebra el seu casament amb Torrents oferint a la convidada una boda laica i revolucionària: una conferència.

Fernanda propugna llavors que cal parlar dels «artistes de la vida», la gent que fa possible les coses i les fa bé sense esperar més reconeixement. És el cas de Madrona a *Les cartes*, que la Català presenta així: «Dona del poble, d'uns quaranta anys, grossa i vistosa, amb molta desimboltura i viuesa de moviments, però sens aire desvergonyat. Tot lo mudada que permet la posició, mes sense presumiments: geni franc i decidit; honradesa i bondat pintades a la cara».

Artista més formada en lletres i arts que el dramaturg anarquista, la Víctor sembla recollir directament el seu envit, en una mena d'homenatge postmodern a l'avançada, de la mateixa manera que, en posar en escena directament una conferència anarcofeminista, Cortiella homenatja Teresa Claramunt, l'obrerera tèxtil dirigent llibertària i feminista, bona amiga seva, autora d'una obra de teatre que per desgràcia no s'ha conservat o no ha aparegut encara, *El mundo que nace y el mundo que muere*, representada a Barcelona per la Compañía Libre de Declamación del mateix Cortiella l'any anterior, el 1896.

Víctor Català recull l'envit i l'avança creativament, defuig la conferència i la propagació directa d'idees que propugna el



teatre anarquista, que era una aposta moderna que no li devia passar desapercebuda, i fa una passa més, molt més enllà, tant que ara mateix és d'una modernitat extrema: «mes l'empresa s'ha cregut dispensada de fer-ho [la “conferència explicativa”], confiant per complert lo judici i l'èxit a l'il·lustració i benevolència del públic». L'autora s'ha desfet dels dos primers actes i va dreta al tercer. El públic, entrenat per Cortiella, interclassista, no exclusivament obrer i anarquista, que així era en les funcions de les Vetllades Avenir on va estrenar *Els artistes de la vida*, que reunien també elits culturals de signes diversos, sembla dir la Víctor, pot passar directament al monòleg en prosa —que també és això, un monòleg, la conferència de la núvia anarquista— i assumir que li parla una artista de la vida, l'artista de la vida que sens dubte és la Madrona, de menys formació lletrada que la núvia àcrata. Així podrà ser quan la història cultural sigui inclusiva de debò, de l'autoria femenina i de l'autoria llibertària (i no m'allargo sobre tantes altres autories més llençades fins ara a la paperera de la història). No és el cas avui encara, però ho haurà de ser.

*

Anem ara a *Marie la Roja...*, una altra perla moderna. Rosa



Maria Arquimbau (1909-1992) la presenta, el 1938, com a «comèdia-reportatge». Una altra vessant del teatre documental? Fins a un cert punt, ja que no podem comptar amb l'efecte que haurien fet *Les cartes* si s'haguessin representat mai i formessin part del repertori habitual. No és «teatre documental» de la manera directa que ho fan la Víctor ni Cortiella, però potser sí que en té components des d'una perspectiva triplement moderna: el periodisme en què l'autora s'ha fet un nom, la mirada de dona i el distanciament escènic, ja que l'obra passa en una presó... de París. «En els temps de fosc, es cantarà també? També es cantarà sobre els temps de fosc», havia escrit Brecht quan triomfa el nazisme. L'Arquimbau ha cantat fins llavors l'alegria desimbolta d'una jove de vint-i-un anys que accedeix al periodisme amb reportatges vibrants i que aviat tindrà columna pròpia, «Film & Soda». Ha fet el mateix en els contes que publica el 1934, *Història d'una noia i vint braçalets*. I fa passar el periodisme al teatre, amb la noció de comèdia-reportatge. Estrena la primera, *Les dones sàvies*, avui desapareguda, el 1936, al Romea, situada en un manicomi. I dos anys després estrena *Maria la Roja*. Una noció, comèdia-reportatge, doncs, meditada.

Maria és una obra fora del temps, en una presó de la capital francesa, representada l'any nuclear de la guerra, en plena batalla de l'Ebre. El to té ara una desimboltura que no és la de les columnes i contes de l'autora, és greu i auster.

Què hi devia sentir i pensar el públic? La representa al Teatre Català de la Comèdia (Poliorama) la mateixa companyia de Maria Vila i Pius Daví que dos anys abans, a poc del començament de la guerra, havia estrenat al Romea *La presó de les dones* de Salvador Bonavia Panyella gairebé alhora que presentava *Les dones sàvies* al mateix teatre. *La presó* i *Maria* són obres que s'entrellacen. Més ben dit: la d'Arquimbau és una rèplica, gairebé una plantofada, a la primera. La de Bonavia comença quan la protagonista surt de la presó i agafa el tren cap a París on sap que viatja l'home per qui ha anat a la presó i que mata d'un tret en el compartiment només engegar l'obra, sense immutar-se. Al final dirà: «He deixat les parets estretes del presidi per unes de més amples: les del món; els escarcellers, per les males llengües [de les dones]... I aquestes són (...) les veritables presons de les dones...!», conclou. L'Arquimbau escriu una obra que no

costa gaire de veure com la rèplica d'una autora cultivada i feminista a la visió misògina ancestral que les dones són les primeres enemigues de les dones.

La Maria és a la presó per activista política. Té uns trenta anys. Les dones que l'acompanyen són Yvonne la senyoreta, de vint; Marta l'alcevota, de seixanta; Lily l'artista de music-hall, de vint-i-cinc; la gitana hongaresa, de trenta cinc; la dona que va matar el seu home, de quaranta; la «Lucrecia Borgia», de cinquanta; l'encarregada, de quaranta; la senyoreta feminista, de cinquanta; la periodista, d'edat indeterminada, i també sense edat precisa dues oficials. Les preses s'ajudaran entre elles i Maria la Roja deixarà estesa en les parets de calabossos i cel·les la llavor d'una amor franca entre dona i home. El carceller Jacques Dubois sortirà transformat per aquesta amor: és la masculinitat, il·lumina l'obra, qui més metamorfosi necessita.

*

Maria Lluïsa Algarra (1916-1957) aporta una estratègia inversa a la d'Arquimbau, complementària. Fa passar el teatre al periodisme, els enllaça gairebé al mateix temps.



Havia guanyat amb *Judith* el premi del concurs teatral organitzat l'any 1935 per la Universitat Autònoma de Barcelona, la UB republicana, on s'havia llicenciat en Dret. L'any següent, el 16 d'octubre, ja en guerra, la companyia d'Enric Borràs i Assumpció Casals l'estrena al Teatre Polioroma. Un apunt biogràfic: republicana d'esquerres, és proposada i nomenada per Andreu Nin, conseller de Justícia en representació del POUM, jutgessa a Granollers, la primera de les terres hispàniques. No durarà gaire en aquest càrrec, per les traves que hi posen els comunistes. Sortirà cap a terres franceses en l'exiliada de 1939, passarà tres anys en presons i en el camp de concentració de Vernet i col·laborarà amb la resistència. El 1942 troba asil polític a Mèxic, on s'incorpora de seguida al teatre experimental del moment, al grup Proa.

Judith és una primera obra que tempteja a les palpentes la qualitat satírica i experimentadora fonda que l'autora desenvoluparà a l'exili. La vivor dels diàlegs és un tret modern remarcable del teatre i el periodisme d'aquells anys. L'Algarra l'incorporarà a gèneres nous del periodisme que s'inventa. S'inicia en la premsa quan comença la guerra al cap de poc d'haver guanyat el premi amb *Judith*.



Ho fa creant un gènere periodístic, els comentaris jurídics, als diaris *La Rambla* i *Última Hora* i a la revista *Companya*. «La geganta revolucionària», li diuen alguns lectors. Fa entrevistes dinàmiques, diàlegs vius, com feien altres periodistes republicans del moment —hi brillaven Irene Polo, l'Arquimbau, Llucieta Canyà i Mercè Rodoreda—, diàlegs que els de la seva primera obra teatral deuriem alimentar. La gràcia és que ho fa també en reportatges jurídics. «Com i per què es divorcia la gent a Catalunya», a la revista *Catalans*, està estructurat en escenes i diàlegs, traces expressives de connexió teatral.

Entre 1935 i 1936, anys que tantes coses trabalsen, *Judith* planteja que els cors nobles seran inevitablement expulsats d'escena. Tanquen l'obra la noia del còctel i sobretot la mare: no ha entès mai la Judith ni doncs pot veure que la filla, una llicenciada en Químiques (com la Trini d'*Incerta Glòria* de Sales, anoto al marge), de criteris propis que l'allunyen des de sempre de la pròpia classe social, se'n va cap a Alemanya per no fer mal a la germana. Algarra esbossa en aquesta primera obra criatures femenines, aquí la Judith, isolades en la pròpia família, d'una sensibilitat i pensament genuïnament de dona, figures femenines sense

interlocutors gairebé. Els que hi ha, els personatges masculins que valoren la Judith, també són expulsats d'escena.

*

La filiació, la maternitat, l'amor de parella, el matrimoni i la mirada de dona són eixos recurrents en les autores reunides. Carme Montoriol (1892-1966) hi juga a fons, respecte del món social burgès. Traductora experimentada de Shakespeare i Pirandello, bona coneixedora del teatre d'Ibsen, estrena *L'huracà* el 1935, quan ja té una reputació com a música, conferenciant, articulista, dramaturga i feminista. *L'huracà* transcorre en unitat de temps i d'espai, les vint-i-quatre hores que van de la vigília de Sant Joan a la nit següent. L'època és el present, la Barcelona que tan moderna es creu. Així ha de ser l'espai escènic:

Sala d'estar moderna. Mobles llisos de fusta ben polida. Al fons, una gran porta, corredera, que dona a una galeria vidrada. (...)

Al fons, esquerra, unes butaques i, al costat, una taula amb revistes i un telèfon. Entre les dues portes, una llibreria baixa i, sobre la repisa de la

llibreria, un aparell, petit, de ràdio. Més a primer terme, una otomana i una tauleta amb servei de fumador.

En aquesta Barcelona moderna, la Montoriol posa en escena una sort de paròdia seca de la cançó popular *El noi de la mare*, no sense ressonàncies crítiques de la Catalunya que coneix. «Amor i matrimoni són dos conceptes diferents», remarcarà en una conferència sobre Ibsen i aquí, ara, interroga l'amor filial masculí, el vincle indomable de l'home jove amb la mare en presència de l'esposa i d'un cor de convidades burgeses, mentre la mare, Joana, n'és més i més conscient i no hi veu gaire remei. Assistim a un elegant i incisiu triangle incestuós en el·lipsi que es desenvolupa pausadament, en una sordina que no s'intensifica però que no defalleix fins al drama final. Hi ressonen ecos feministes i freudians, de la cultura europea coetània en tants aspectes, per descomptat, però, a més, en la Montoriol de *L'huracà* sura l'aspiració i el propòsit de plantejar de manera pròpia la maternitat, com és exercida i com podria ser. Un tema paït de fa temps en paral·lel als seus corresponents, l'amor, el desig sexual dels promesos, el matrimoni, declinats a duo: l'home

modern ha d'evolucionar potser més que la dona i tot. No estem gaire lluny en aquest sentit de la *Maria la Roja* de l'Arquimbau, ni menys encara de l'obra d'Aurora Bertrana, amiga de la Montoriol i com ella també música, escrita des de la perspectiva femenina exercida sense complexos que directament i indirecta propugna i exemplifica una relació funcional del matrimoni.

L'huracà va tenir crítiques apassionades i sovint contràries, no pas per l'estructura dramàtica sinó pel que s'hi diu i com es diu —en veu baixa, en el·lipsi— i per algunes escenes que tot i ser fugaces escalfen el sentit de l'obra i els sentits dels espectadors, com ara l'esmentat petó del fill a la boca de la mare, en presència de l'esposa prenyada. Tot això hi és, en aquesta obra, en efecte. Amb el temps, a més, hi sura un altre pinyol fort, una analogia catalana, *El noi de la mare* que deia abans, el matriarcat que la Montoriol observa a fons i amb criteri, pel coneixement que té d'altres èpoques i cultures europees, des de l'elisabetiana anglesa a les immersions ibsenianes en les tradicions escandinaves, per esmentar-ne només dues que freqüenta. Hi ha especificitats menudes i decisives també en les matriarques i en la mateixa maternitat com a estructura

social, aquí les de les burgeses modernes catalanes urbanes, les barcelonines instal·lades per matrimoni i potser sobretot pels cabals propis que no perden en casar-se en virtut del dret matrimonial vigent. La Joana és vídua, el fill Rafael no ha conegut la figura paterna i per res no vol deixar de ser fill, ni ara que ell mateix serà pare aviat. El matriarcat ibèric, mediterrani, d'extracció pagesa, és una arrel i per això un tema substancial de la vida urbana moderna. I té ecos polítics amples i durs, diu *L'huracà*. La terra nutrícia pot ser també una mare sola amb un fill que no vol sortir de les seves faldilles.

*

Maria Carratalà (1899-1984), quina obra polièdrica per rescatar. De les obres que presentem en aquesta antologia d'autores, *Florentina* és l'única que posa en escena la Guerra Civil en terres catalanes i en present, i podria formar un díptic amb l'exili que anticipa *Maria la Roja* de l'Arquimbau. Música experimentada, des del primer moment fa sortir el so: «Una placeta del poble amb una font al mig. (...) Se sent la monòtona remor de l'aigua com raja». Els soldats facciosos han estat fent ràtzies entre els veïns quan els soldats revolucionaris tornen i recuperen el poble,

és la situació inicial que envolta l'apassionat amor acabat de néixer entre la Florentina i l'oficial facciós Josep Maria. La revolució podria ser el millor, es demana la mossa i pregunta això al veí (anarquista, en el·lipsi) que ha tornat i expulsat els facciosos de cases i carrers: «Digues, Sebastià: és veritat que en la vida nova que comença no hi hauran pobres ni rics? I una dona no serà menyspreada perquè és pobra i abandonada per una de rica?». Els dos exèrcits en guerra, però, encara envolten el poble. La lluita de classes i la misogínia campen en les paraules de l'enamorat facciós, foraster al poble, que es passa a l'altre costat que el revolucionari li ofereix en nom de l'amor perquè li ho ha demanat la seva veïna Filomena. Però l'hereu burgès i oficial facciós Josep Maria s'aprofitarà de Sebastià i quan li hagi omplert la casa d'armes clandestines l'hi dirà a la cara, que mai dels mais ells dos no seran iguals. En la baralla caurà mort el facciós, l'ha matat l'enamorada que acaba de comprendre l'abast de les arrels del seu amant. Sola amb el mort, Florentina es deixa anar: «(Amb passió:) Ara sí que ets meu per sempre, per sempre!». Un efecte d'amor que l'amant subjugador li lloava: «Jo no sé, Florentina, si quan m'abrades m'estimes o m'odies, Florentina!». Un dels efectes especials

persistents en les relacions amoroses i sexuals de dominació que la Carratalà dota d'un cert alè gòtic i una tènue però efectiva llum expressionista de l'època: la passió amorosa per sempre la procura la mort, en vida la passió amorosa té cares i t'enganya.

L'obra és curta, potser pensada per a lectures dramàtiques. Com tantes obres de les dècades que aquí recorrem, fa venir ganes de saber més del teatre d'aquells anys, les sales, les autores i els autors, en quina llengua, els repertoris, les companyies, les lectures dramàtiques aquí i allà, els clubs de lectura que diem ara, autodidactes en tants casos, la crítica, els gustos, les xafarderies, els empresaris, les passions a mort. Convé, i això val per a totes les autores d'aquesta antologia i per a l'època sencera que considerem.

Un apunt sobre el títol: vibra. Seguint una tornada que no et deixa, només de llegir-lo vaig de la *Florentina* de la Carratalà a la de Mercè Rodoreda, *Florentina i el seu amor Homer*, situada en la postguerra de la Gran Guerra, i el ressò pot arribar fins a la *Filumena Maturano* d'Eduardo de Filippo, escrita el 1946 i situada en aquell primer Nàpols de postguerra.

*

Gairebé tres dècades abans, el 10 de maig de 1911, Carme Karr (1865-1943) estrenava al Romea *Els ídols*. Una comèdia «en un acte i en prosa». La bona publicista cultural, periodista i activa conferenciant que a més de música i narradora era la Karr, coneixedora de com s'estava gestant la societat de masses, en què el periodisme és una de les claus de volta, situa l'obra així:

Època actual en l'interior d'una família rica de la nostra burgesia. La casa dels pares de la Joana, un pis principal al baixador del passeig de Gràcia. Saleta de *confiança*, molt reduïda. Alfombra, cortinatges molt bons; un poc antiquats. Al fons, enmig de l'escena, una tribuna amb estors clars en la que s'hi veuen plantes, dos sillonets, i entre ells una tauleta de cosir amb roba blanca al damunt i diaris: El Brusi, La Vanguardia, La Veü, etc.

Era directora i l'ànima de la revista *Feminal*, que permet copsar fins a quin punt el cànon cultural catalanista està esbiaixat cap a la masculina ombra que carrega per la dreta. Les seves pàgines reuneixen autores modernistes i

noucentistes que treballen força bé juntes en les variades iniciatives i puntualitzacions culturals i educatives que emprenen. La revista recull l'empremta de *La Fronde* francesa i de tantes publicacions angleses. Columnista activa, la Karr polemitzava sempre que ho trobava necessari en un ventall de publicacions, no només en la que dirigia, amb soltesa, preparada i poliglota, ni que fos amb la patum noucentista Xènius (Eugeni d'Ors), a qui s'adreçava signant Xènia. Si aquest pontificava sobre la dona catalana una setmana sí i l'altra també, ella no ho deixava passar i replicava. El primer feminisme català, ha escrit Maria Aurèlia Capmany, es va formar amb conservadores com la Monserdà, obreres anarquistes com Teresa Claramunt i liberals com la Karr. Torno a trobar a faltar l'obra de teatre de la Claramunt, *El mundo que nace y el mundo que muere*, i que no la poguem incloure en aquesta antologia. Carme Karr va fer de pont, de negociadora, entre les classes socials, entre les dones i la seva representació en premsa i en l'educació, en conferències i en l'organització de centres de formació i més coses que va fer. *Els ídols* és un destil·lat del seu tarannà.

Els personatges són dos, la mare i la filla. La cambrera,

Pilar, només entra i surt, però hi és. La filla Joana és descrita així per l'autora: «És viva, intel·ligent, lleal i un poc vehement. Temperament exaltat pel dolor. El tipo de la casada jove de nostra bona societat». Mare i filla són esposes d'industrials que fa poc han afrontat vagues dels treballadors. El tema de l'obra és la infidelitat masculina en el matrimoni. El marit de la Joana té una *querida* en la terminologia de llavors, 1911, paraula que durarà dècades. Els ídols del títol són els homes. És una imatge treballada. Diu la mare donya Maria:

Ah! 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 en un article de fe. I quan nostre cor es desvetlla al sentir una paraula d'amor, no sabem fer altra cosa que agrair an aquell ser tan alt l'haver-se dignat fixar-se en nostra insignificància. D'això neixen després tants desenganys, tants dolors...
(*sospirant:*) i tants drames amagats! (*Pausa.*)

També a ella li ha passat. Ho explica a la filla i recomana acceptació i «no desertar la plaça», perquè, diu

(*Amb fermesa:*) Però ets dona. I a les dones, (*amb ironia:*) com que no som *ídols* més que en els versos dels poetes i en els somnis dels enamorats, no ens és permès tenir els peus de fang, vet-ho aquí.

La filla surt d'escena per complir les recomanacions de la mare i donya Maria crema finalment les velles cartes comprometedores del seu home fa anys, conserva per si de cas la del gendre a la filla, i per la finestra veu com li arriba el marit a casa per dinar. S'arregla els cabells al mirall i «*encaminat-se vers la porta, diu somrient amb irònica bonhomia, tot fregant-se les mans*»:

Anem, anem a fer acatament a l'ídol! (*Surt per l'esquerra.*)

TELÓ RÀPID.

Acaba així la comèdia «en un acte i en prosa», amb ironia ben domada, impersonal gairebé, d'una autora que sap de què parla i vol que quedi clar. La prosa del subtítol de l'obra és la veritat prosaica que la mare transmet a la filla, una veritat que no surt en els versos dels poetes ni en els somnis dels enamorats. Les senyores de *Feminal* devien

aplaudir fort al Romea i sortir confortades; els homes, els ídols, si eren crítics de teatre caldria veure a fons què en van dir. Si l'obrera tèxtil Claramunt era aquella nit al teatre devia confirmar que les autores burgeses manifestaven la mateixa clarividència d'anàlisi i que, de feina, en tenien molta totes.

*

Maria Domènech (1874-1952) també escrivia a *Feminal*. Participava en el debat públic des que el 1902 s'estrenà en la premsa, a l'Alt Camp natal, amb el pseudònim Josep Miralles, que no farà servir més quan es traslladi a viure a Barcelona el 1910. *Herències*, l'obra que antologuem aquí, és segurament de 1925, quan l'autora és prou coneguda com a activa conferenciant sobre la condició de la dona obrera, les professions femenines i el treball a domicili, com a fundadora i presidenta de la Federació Sindical d'Obreres, i com a narradora prolífica. Escriu teatre en català i en castellà. *Herències* és també una novel·la, del mateix títol i publicada el mateix any.

Domènech planteja aquí alguns matisos en el tractament temàtic del matrimoni i de l'amor, emmarcats en una



societat rural envellida. Presenta així el marc de l'obra: «Sala espaiosa d'un casal de família molt acomodada, però vinguda a menys. (...) Tot molt atrotinat». En aquest escenari es mourà la sort d'Isabel, malalta sense tractament d'una malaltia hereditària, que no obstant convé que es casi amb qui pot salvar l'economia familiar. No s'hi voldrà casar però ho farà, i així podrà ser visitada per especialistes francesos. El metge que l'atén abans del casori acabarà sent el seu enamorat, quan Isabel ja ha tingut una nena amb el marit, també faltada de salut, que morirà.

Un amor sense futur i una malaltia familiar que prové del pare i no s'atura són les herències del títol. Els matisos que l'autora posa en escena (i en novel·la) reuneixen aspectes de la ciència mèdica moderna, la genètica i les malalties hereditàries, condicions humanes que actuen sobre l'organització social i les diferències de classe i d'estatus i, en particular, sobre el món de la dona, en especial de la jove. La protagonista, Isabel, anirà perdent comba, impedida per una cosa profunda, pregona, els gens hereditaris: una certa analogia de la misogínia.

Maria Domènech era una reformadora que es va implicar

fort en el sindicalisme a la manera que Dolors Monserdà ho havia fet amb el Patronat de les Obreres de l'Agulla, anant un pas enllà més però en una direcció similar respecte de l'orientació política, que les dues volen ignorar. A les memòries la Domènech explica així el moment de la Barcelona de 1910, on arriba per quedar-s'hi, un paràgraf que reproduïxo en reconeixement a la seva ploma periodística, narrativa, analítica:

Por aquellos años de 1909 a 1916 actuaba como dirigente del republicanismo populachero en España el político Alejandro Lerroux, cuya actuación en Barcelona aumentaba la inquietud que producía ver embarcar a las tropas hacia las Antillas, donde nuestro poderío estaba por los suelos, y los sucesos de la semana trágica con el proceso de Ferrer, que produjo una desorientación en todas las esferas de España y de una manera especial en Cataluña, y el obrerismo que fluctuaba entre aquella actuación y la de Pablo Iglesias con sus ideales socialistas, produciendo todo ello un ambiente poco propicio para poder orientarse en el verdadero problema obrero.

*

El treball i el context artístic de Lluïsa Denís (1862-1946) són prou desconeguts. N'hi ha obra plàstica a la col·lecció el Cau Ferrat, el temple modernista a Sitges, rossinyolià en direm, catalanitzant la paraula derivada del cognom de qui es va casar amb ella. Els estudiosos del període han catalogat la seva obra musical, però no es pot dir que formi part dels repertoris de concert, des de fa molt, com s'esdevé amb la música de Maria Carratalà. Hem triat una de les seves dues obres de teatre, les dues breus i del mateix any, *Una venjança com n'hi ha poques*. De les sarsueles i cuplets que va compondre per al teatre popular i sessions privades d'aquests gèneres, tard o d'hora se'n sabrà més. Va rebre bona educació de petita i l'entorn artístic i teatral la van envoltar de prop i de lluny des de la joventut, és plausible que fes més del que ara li coneixem. Escriu, o dona per acabades, dues obres curtes de teatre, l'any mateix que obre el breu període republicà, 1931.

Teresa és una prostituta que Ramon vol retirar i que l'atengui només a ell en el piset, un quart, que ha llogat a propòsit, on acaben d'arribar per celebrar-ho amb cava i requisits. El tema torna a ser les «entremaliadures» que els

homes fan a la família primer i a les dones joves
extrafamiliars, que en Ramon vol fer esborrar del cap de la
Teresa. Ha pensat per Teresa i ha desfet la parella que ella
esperava continuar amb un amic de Ramon, tot pel seu bé,
el d'ella, esclar. Però ella prefereix una solució radical, que
no deixa cap sortida, ni a ella ni a aquest home que acaba
tancat en una habitació d'un pis alt des d'on la portera no el
pot sentir, sense la clau, i amb un cadàver incriminador,
després de l'últim parlament de Teresa:

La meva vida ha estat una tragèdia, i com que avui
és el final d'aquesta tragèdia, el públic demana
l'autor, que ets tu. L'èxit és de l'autor, aquesta
vegada... (*S'aixeca amb la copa a la mà i diu:*) Que
surti l'autor! Que surti l'autor!

Com la Carratalà, música i dramaturga igual que ella, la
Denís dota la protagonista d'ambigüitat en els emocions, la
dualitat de l'amor passió i de la vida decent, els sentiments
contradictoris de l'amor. Aquí la dualitat acaba sent
autopunitiva: una ferida acusadora i no cicatritzada de
l'abandó primer durant la infància, sí, però també, i més
interessant encara per més revulsiu, una inversió de la
defensa pròpia davant l'opressió i la violència. I la Denís es



decanta per un vodevil tràgic.

*

Dolors Monserdà de Macià (1845-1919) signava l'autora, en reconeixement obligat del marit a l'època en què va començar i potser també pel que avui sembla pedagogia cap a tants marits que tenien esposes que seguien les múltiples activitats, moltíssimes, de l'autora. També Maria Domènech signava amb el patronímic de casada, de Canyelles, a continuació del cognom propi, en els inicis en el periodisme local, per exemple com a corresponsal a Tarragona de *Feminal*. Si de protegir-se es tractava, tal com anaven les coses, Caterina Albert i Palmira Ventós, solteres, posades a fer, es decidien per un pseudònim masculí, que com a màscara protectora té l'avantatge a més d'estar lliure de rastres familiar, fins del cognom patern. Diguem que la Català i la Palma no estaven per fer pedagogia. La Monserdà, sí.

Teresa, l'obra que apleguem aquí, té per subtítol «o un jorn de prova». L'autora li'n diu comèdia. L'obra es va estrenar al Romea el febrer de 1876, dos anys després que l'autora hagués escrit una primera obra en castellà, *Sembrad y*

cogeréis. Dolors Monserdà tenia trenta-un anys quan la seva Teresa puja a escena. Filla d'un relligador de llibres que reunia a la rebotiga Clavé, Pitarra i Milà i Fontanals, que coneix, casada amb un argenter de sòlida reputació i fortuna i germana de pintor, tindrà per gendre un reconegut arquitecte modernista i historiador de l'art, Puig i Cadafalch, el polític més que conservador que substituirà Prat de la Riba a la presidència i girarà com un guant la seva política cultural a la Mancomunitat. En suma, la Monserdà coneixia des de petita les aspiracions culturals del moment, de l'obrerista Clavé i el modernista Pitarra, l'erudit Milà i el gran reformador Prat de la Riba.

Però ella té criteris propis i un grup propi d'amigues i col·laboradores de la seva classe social amb qui prefereix treballar. Són promotores, fomenten i aconsegueixen canvis, burgeses que tenen el propi poder econòmic, els cabals que no perden per matrimoni. Dedicava *Teresa* a la mare: «A ma benvolguda i amorosa mare. L'exemple constant de tes virtuts i entranyable amor inspirarà esta producció, que en feble tribut d'ardent carinyo t'ofereix ta filla Dolors». El feminisme de la Monserdà pot ser discutit, com ho va fer la Capmany sense contemplacions als anys

seixanta passats, però menysprear-lo és obtús. Amb l'amiga i també escriptora Maria Josepa Massanés, la Carme Karr d'aquesta antologia i la pedagoga Francesca Bonnemaison, el grup de la Monserdà va fer molt per donar formació a les obreres. Que volia evitar-ne la radicalització de classe? També volia evitar l'explotació de les cosidores, amb el Sindicat d'Obreres de l'Agulla i el seu complement, la Lliga de Compradores per dotar de consciència les consumidores, diríem avui, i que no compressin en les botigues que donaven curs legal a l'explotació, amb publicació de llistes i tot d'aquests establiments.

I va cofundar, amb els seus cabals i de les burgeses i escriptores i pintores dels seus cercles la revista *Feminal*, prou esmentada en aquestes ratlles. Ara: la seva literatura i el seu teatre no estan dedicats a impregnar lectores i lectors de les activitats públiques de l'autora, no són propaganda. *Teresa* té un nucli creatiu greu, que afronta la conformació de la família i el futur de la dona mare. Escrita en vers, ja he remarcat que l'acció comença en una masia, una casa rural d'una certa envergadura, i prossegueix en un exterior descrit així: «L'escena representa un pla. A la dreta de l'espectador i en primer terme, portal de la masia.

A l'esquerra, un paller; i, al costat, una rampa que es prolonga fins dalt de la muntanya, en qual lloc té un gran precipici voltat per un marge. Muntanya i un convent al fondo». Són escenaris de paral·lelismes plausibles amb el país català, les seves arrels rurals fondes i persistents que conformen la industriosa i convulsa capital urbana i la seva conurbació que llavors, el 1876, fa ja unes quantes dècades que coneix canvis substancials. Però no en la família ni en l'amor del matrimoni, pals de paller finalment de la nova era com ho eren de la vella per a les dones. La viuda Teresa troba l'amor però hi haurà de renunciar per la felicitat del fill. I així acaba l'obra, amb tremp modernista a la catalana manera:

TERESA, que durant aqueixa escena ha estat posant-se maquinalment la mantellina, sense adonar-se de res, diu a QUIM, que ha permanescut al mig del prosceni amb lo cap baix:

TERESA, amb gran sentiment:

És ma vanitat darrera,
sols ella em don forces ara;
quan per donar-me la ditxa

me donga Déu la mortalla,
 Quim, conteu a lo meu fill
 fins on arriba una mare!

*I, alçant al cel les mans plegades, surt
 violentament seguida de NARCÍS mentre baixa
 el teló. L'orgue se sent fins a l'últim instant.*

FI DE LA COMÈDIA.

I li diu comèdia, de començament a final: «Fi de la comèdia». Una acotació que si posés avui l'obra en escena seguiria fil per randa.

*

Llucieta Canyà (1901-1980) és un nom que em porta a la infància, quan llegia la seva columna en un dels diaris barcelonins que arribaven a casa des del cafè del poble. Si algunes de les autores aquí antologades les coneixia de fa temps, rescatades per laSal Edicions de les Dones als anys vuitanta passats, i d'altres com l'Arquimbau que ha estat recuperada (per Comanegra) com a narradora fa ben poc, la Canyà és una retrobada insospitada. Integrada en la cultura política conservadora, el seu periodisme mereix ser recuperat per la vivor i la franquesa. La relació entre els



gèneres i el matrimoni era un dels seus eixos de treball, documentat amb perspectiva internacional. El 1936 engega la faceta teatral amb una obra en vers d'estirp sagarriana, que ara pot semblar un homenatge a la *Teresa* en vers de la Monserdà i la figura d'aquesta autora que la precedia en tantes coses des de feia més de mig segle, amb qui compartia tarannà conservador i objectius de canvi en les relacions familiars. Ho fa amb aquest *L'estudiant de Girona* situat durant la Guerra del Francès, el 1808. Quan escriu la dedicatòria al marit ja mort i a l'amic de tots dos que l'ha «orientat en les coses del teatre» es diria que subtilment la Canyà, autora del molt exitós *llavors manual* irònic per a la dona moderna *L'etern femení*, escriu «homes» amb precisió, per dir exactament això, individus del gènere masculí: «Que, a l'abraçada que et dono fins a l'Infinit, hi vagi lligada amb doble homenatge d'agraï-ment etern aquesta amistat bona i desinteressada, avui que és tan difícil de trobar-la sincerament en el cor dels homes».

L'obra es va estrenar al Casal Popular Barceloní —un dels molts centres que arreu del país la coneixien com a activa conferenciant i publicista— el 12 d'abril de 1936, tres mesos abans de la sublevació franquista contra la



República i l'inici de la Guerra Civil i dos mesos després del triomf electoral del Front Popular de febrer. Doncs aquesta és una obra que demana context històric en present, donat el seu caràcter en el·lipsi d'obra política, de caràcter patriota. Un avís?

L'acció passa primer en un hostel, els francesos són a les portes de Girona. Sigui per la guerra imminent, sigui per una misogínia profunda, els homes en escena s'afarten de dir bestieses sobre les dones. Unes dones, la Teresa i la seva tia Antònia, que regenten l'hostal amb mà segura. Són en aquest sentit dos caràcters femenins no gaire habituals en el teatre de l'època. Un dia sabem que la jove Teresa i l'estudiant Jordi que anava per capellà sembla que s'han enamorat, però al cap de dos dies coneixem que la Teresa se n'ha anat amb el l'invasor. Ha fugit amb ell? Ell l'ha raptada? Una mica de tot. Teresa espera així salvar Jordi, que s'havia enfrontat a l'oficial. L'autora planteja aquí que salvar l'amor és més important que el que pensin i diguin els veïns d'ella i de la família per haver partit amb el capità francès.

L'interès major de l'obra rau en tematitzar la violació com a arma de guerra, un aspecte gens tocat pel teatre de

l'època. Pel compromís que ha adquirit amb Teresa, el francès deslliura l'estudiant, que després d'un abrandat discurs esdevé un lluitador contra l'invasor. Al tercer acte, en «una casa de pagès bon xic tronada i de la qual s'han apoderat els francesos», la situació és difícil per a Teresa, el capità la vol fer seva un cop ha complit el pacte. Ella, ferma, no tem res:

(...) ni aquí ni a França
 cap dona és posseïda si no vol.
 I encara tinc les mans per defensar-me
 i esmolades encara tinc les dents;
 i, si això no fos prou, sabré escanyar-me
 apretant-me la nou, cuitacorrents

Abans morta per les pròpies mans que violada. I en un insospitat gir, l'estudiant perdonarà la vida al capità invasor que no ha pogut posseir Teresa. Avui, demà ja ho veurem, diu. Final feliç obert.

*

Cecília A. Màntua (1905-1974) és una autora que els radiofonistes barcelonins dels anys seixanta sentien sovint. *Ha passat una oreneta...* es va estrenar a la ràdio. En el



programa *Ràdio Teatre* de Ràdio Barcelona, el 8 d'abril del 1936, per la Companyia Catalana de l'emissora que dirigia Adrià Gual. La Màntua, que llavors tenia trenta-un anys, era una professional versàtil i prolífica: premsa, cine, publicitat, ràdio i teatre. Escrivia a les revistes cinematogràfiques del moment, va dirigir un temps *Feminal* i feia poc que s'havia incorporat a la delegació de la productora cinematogràfica RKO a Barcelona com a redactora literària. L'obra que antologuem és la seva estrena teatral. «Interior d'un living room o saleta d'estar de remarcad estil isabelí, molt luxosa», en «un matí del mes de febrer, fred, però clar i lluminós, com si fos un herald de la Primavera que s'apropa». Els oients ho senten i ho segueixen per la ràdio, recordem-ho, quan el Front Popular fa menys de dos mesos que ha guanyat les eleccions. Som en una casa d'estiueig que s'ha fet domicili habitual de donya Laura i les criades, on arriba Maria Marta que serà la senyoreta de companyia de la viuda solitària. La nouvinguda és un personatge singular, que s'explica així: «Les meves aptituds... Són ben poques. El meu pare no em va preparar gens per la vida... Em va ensenyar a conèixer les coses belles, a distingir l'estètica potser com a suprema religió, a trepitjar catifes cares, a perfumar-me amb les millors

marques. Els meus costums no sé certament ni quins són perquè no he tingut mai ocasió d'adquirir-ne... Si vostè sabia... En néixer, vaig perdre la mare». Filla d'un pintor que va d'un país a l'altre segons la clientela, conclou que eren «dos nòmades de l'art»: fet i fet, resulta prou interessant.

L'olfacte escènic de la Màntua, filla d'actriu i dramaturg, és notori i àgil. El continuarà expandint en el radioteatre de postguerra, alhora que introduirà al Paral·lel barceloní musicals amb tocs cinematogràfics. A *Ha passat una oreneta...* assaja aquests tocs. Un personatge femení misteriós que surt del no-res i s'expressa amb franquesa, un quadre insinuant i al·legòric, una llengua viva i quotidiana, una trama cosmopolita, un sentit del melodrama a la manera del Hollywood més popular per esbandir dels radioescoltes les preocupacions del present. Però a diferència del cine de l'època, no hi haurà final feliç. Ni tancat ni obert.

*

Amb Felip Palma, nom de ploma de Palmira Ventós (1858-1916), acabem el recorregut per les dotze autores de la



present antologia. *Isolats* és una altra perla moderna. L'autora comparteix criteris estètics i aspectes temàtics i lírics amb Víctor Català, amb qui hem començat el recorregut. No amb *Les hores*, que potser ni coneixia ja que no es van publicar en vida de cap de les dues, sinó amb l'obra narrativa més reconeguda de la Víctor, *Solitud*, novel·la publicada quatre anys abans en fulletó a la revista *Joventut*. Un diàleg entre narratives, novel·la i teatre.

Isolats es va estrenar, en funció única, al Teatre Català (Romea), el 20 de març de 1909. Quatre mesos abans de la Setmana Tràgica, ho remarco no perquè l'obra hi tingui relació sinó per no perdre de vista el clima social i polític a la Barcelona de l'època. Si una cosa es pot assegurar de forma general és que no hi ha res que es faci o passi d'un dia per l'altre ni obres de creació que surtin del no-res com els bolets, sense ni sembla ni recs ni cures. La creació és en part col·lectiva i així opera, estenent com les abelles el pol·len entre els creadors per fertilitzar-ne cadascun perquè l'obra arribi a existir. L'obra de la Català (i no sols la seva, esclar) pol·linitza l'obra de la Palma.

És un «drama de família», precisa l'autora de bon començament. En una primera versió, que reescriu i que

adopta el títol actual, l'obra es deia *Festa completa*. En l'espai mental i emocional entre les dues opcions, la festa i l'isolament, convindrà fixar la lectura. En el canvi de títol i en la reescriptura, la ironia original de la «festa completa» que s'esdevé al poble i en la família protagonista —les germanes Siseta i Cristina i els respectius marits— es torna encara més agra i esdevé humor greu expeditiu. Com la Català i uns pocs altres autors més del període, Felip Palma domina la llengua en un registre de naturalitat i pulcritud oral i escrita que no és sempre el més freqüent a primers del segle vint en català, només cal comparar-ho amb d'altres del moment. La Palma, de biografia fins ara força desconeguda, també era actriu (i pintora afeccionada, com la Català) i això es nota. Estem en una masia. L'obra entra en acció de seguida, Siseta i Quimet parlen així a la primera escena:

SISETA: Tu sí que ho series, de feliç, però jo no tinc la seguretat de fer-me'n a mi mateixa.

QUIMET: Tu no em vols potser perquè no em sé expressar com aquell que a tu t'agradava, fa? (*SISETA belluga el cap dient que no.*) Doncs és que et reca deixar la casa.

SISETA: Oh, no! Ben a l'inrevés! El que em fa dubtar és una mena de cosa que ni jo mateixa em dono compte del que és. Voldria sortir de la situació en què em trobo, i no sé, no em puc decidir. (...)

A la Siseta —«25 anys. Noia de bons sentiments, cap clar i certa instrucció»— li costa dir el sí matrimonial, li costa casar-se. «No hi ha com parlar clar per fer fugir d'estudi», diu l'astuta i recargolada germana Cristina, una idea interessant per llegir aquesta obra, sent aquest personatge qui s'ha emportat el primer enamorat de la Siseta i a la vegada el patrimoni familiar que fins llavors no distingia entre la pubilla i la menor. La Siseta, doncs, no té res. És la festa major del poble. Les converses se succeeixen. La conversa de l'escena IX del primer acte entre Siseta i el mestre és d'envergadura. Hi destacarem un dels moments:

SISETA: Què podria fer, doncs, ara per sortir-me'n?

EL MESTRE: Casar-te.

SISETA: Casar-me?

EL MESTRE: Sí, perquè no tens més remei. Els homes, amb les lleis a favor seu, vos han tallat

les ales.

SISETA: Ves si en podia néixer jo, d'home!

EL MESTRE: En fa moltes, d'errades així, la naturalesa.

SISETA: A mi em sembla que estic presonera o que la terra no és més gran que allò que em volta. I ho veig més petit i mesquí! Ah! Si tingués llibertat, com l'aprofitaria!

En tres actes d'escenes sovint breus, bellugadisses, la Palma desplega les vides d'una comunitat petita que giren al voltant d'una Siseta que a cada escena queda més i més tancada, isolada, i de l'home que es va tornant cec i que ara és el seu cunyat. Isolats, es retroben la nit de les caramelles en l'amor que van tenir i llavors comença la ventada emocional que, com la muntanya de *Solitud*, s'ho emportarà tot fins alliberar la Siseta:

SISETA, *reprement-la molt brava*: No! Mentida!

Davant d'aquesta desgràcia no es ment! Però ara que res me lliga a vosaltres; ara que ell no em pot veure, vull dir-vos-ho: vull que sapigueu que l'estimo, sí, l'estimo amb tota l'ànima! (*Amb*

un fort singlot de plor:) No puc, no puc seguir més una lluita insuportable, i en la que (a *QUIMET:*) no m'has ajudat gens, gens, perquè no m'has comprès. (*Agafant amb ràbia a CRISTINA i tirant-la cap a ALBERT:*) I ara, tu, a complir a prop d'ell la missió que et pertoca. I ten-te compte, que jo vigilo!

ALBERT, *girant el cap amb afany envers ella:* I tu, Siseta?

SISETA, *defallint:* Jo...

QUIMET, *vençut també, com CRISTINA, per aquella imposició i noble franquesa, s'hi acostava:* Siseta!

SISETA, *enardint-se un altre cop:* No, mai! Aparta't! No puc ser més per tu lo que he sigut fins ara! Lo que t'he dit ens deslliga per sempre! Avui jo reprenc la meua via! La que entre tots m'havíeu traçat: la d'estar sola. (*Al veure que CRISTINA aixeca cuidadosament a ALBERT i se l'endú cap a la porta, estén amb desesperació els braços envers ells i repeteix:*) Sola!

Palmira Ventós havia començat a escriure de gran, a



quaranta anys. Fins llavors havia fet d'actriu i pintat. La novel·la curta *La caiguda* (1907) és dos anys prèvia a aquesta obra de teatre. El diàleg amb la Català encara hi és més intens, pel paper que hi juga la naturalesa i, com aquí, l'energia del desig. Palmira Ventós no va tenir temps de fer l'obra que és versemblant creure que hauria pogut fer. Va publicar narrativa i estrenar teatre massa poc temps, entre 1904 i 1911, la malaltia se la va endur el 1916 a cinquanta-vuit anys. *Feminal*, que també publicava textos i dibuixos de la Català, i il·lustracions de la pintora Lluïsa Vidal, dues artistes no sense relació amb Palmira Ventós en diferents aspectes, la va acomiadar amb dol i l'alegria d'haver-la pogut aixoplugar. Si un dia se'n recull l'obra completa, serà un plaer.

*

Per acabar, una recomanació als llegidors, que deia la Víctor Català, i a les llegidores que ara afegim, de lectura en paral·lel a la lletra impresa d'aquest volum. Fixeu-vos en les fotos i retrats d'aquestes autores. Comencen a publicar quan la fotografia fa temps que és la tècnica del retrat modern, un retrat que no es deixa més a mans de qui pugui pagar-se'l pintat. I encara que moltes se'l podrien pagar,



per riques o per professionals solvents que es guanyen la vida, era obligadament modern com elles mateixes fer-se un retrat fotogràfic.

No són instantànies d'antany ni menys encara les fotos que ara fem amb el mòbil. Són retrats ben conscients, tant de part del fotògraf corresponent com de la pròpia protagonista. Les veus, les mires, deixes que et parlin des de la imatge que, quasi bé sempre, ha estat pactada entre la càmera del fotògraf i cada autora, i aquest estol de cares femenines creatives, actives, agosarades, revifa la imaginació. Proveu-ho. A mi mateixa no em costa gens, però re de re, en absolut, considerar aquestes artistes les Bauhaus de l'escena del teatre en català entre 1876 i 1938.

Mercè Ibarz

Barcelona, gener de 2020



Llegir el teatre

PIONERES MODERNES
DOTZE AUTORES DE L'ESCENA
CATALANA (1876-1938)
a cura de Mercè Ibarz

NOTA: Dos agraïments indefugibles que m'agrada fer constar aquí mateix. A Xavier Albertí, director del TNC, per encarregar-me un treball que m'ha descobert tantes coses i obert la curiositat encara més per la creació teatral. I al millor col·laborador que podia esperar i tenir, Albert Arribas, també del TNC. A tots dos, moltes gràcies.