



FRANCESCA BARTRINA, «Teatre de dona al tombant de segle: *La infanticida* de Caterina Albert», a *Lectora. Revista de Dones i Textualitat*, núm. 3, 1997.

Mai no ens deixarà de fascinar l'esperit d'aquelles persones que creuen en la força del teatre per canviar el món. És clar que el fet teatral, com a forma d'art representacional, pot utilitzar-se tant per reflectir una determinada realitat com per denunciar-la. Hi ha qui ha cregut que amb un muntatge subversiu podia fer prendre consciència de la injustícia social a una massa escèptica. També hi ha qui ha esmerçat els seus esforços en la creació d'un teatre alternatiu als circuits comercials. De la mateixa manera, actualment hi ha dones per a les quals treballar en el teatre és un fet polític i que volen aprofitar la naturalesa del treball en col·laboració, intrínseca al fet teatral, per tal de canviar el món del teatre i el teatre del món.

No hi ha dubte que Virginia Woolf estaria d'acord que, en els prestatges del teatre universal, hi manquen dramaturgues. La raó sembla ben simple: si l'autoria

femenina ha estat, històricament, deixada de banda, negligida o qualificada d'escandalosa per si mateixa, quan aquesta autoria femenina s'associa als textos dramàtics ha estat doblement controvertida. El motiu d'aquest qüestionament el podem trobar en la distància existent entre l'àmbit del teatre, que no deixa de ser un art públic i actiu, i el paper reservat tradicionalment a la feminitat, que ha estat l'espai privat i domèstic, l'àmbit de la passivitat. Fins fa molt poc, semblava que no existia la possibilitat de ser una «dona de teatre» en el sentit de l'expressió que designa una dona que escriu teatre perquè el coneix de dins, perquè n'ha dirigit i ha fet d'actriu o d'escenògrafa, com existeix l'expressió homòloga «home de teatre». En aquest context, ha resultat problemàtica la creació i la continuïtat d'una dramaturgia femenina; en paraules de Patricia O'Connor:

Among other factors discouraging women playwrights everywhere are the invisibility of role models, the socially imposed prohibition against women in «public» space and discourse, and the

absence of women's plays within the canon.
(O'Connor 1990: 376)

A l'altra banda de la frontera del fet dramàtic, les espectadores també s'han vist afectades per aquesta diferència de tractament. Només hem de recordar que, en el context espanyol dels segles XVI i XVII, les dones que acudien al teatre, seguint la tradició grecoromana, quedaven relegades a la *cazuela* del pis superior, lluny de l'escenari; homes i dones entraven i sortien, fins i tot, per portes diferents. I ja sabem que ni tan sols al segle XX les dones que acudien als espectacles teatrals no eren massa ben vistes socialment. Precisament per això, un dels camps principals de treball dels grups de teatre feminista ha estat incidir en el paper de l'espectadora i convertir-la en un agent actiu. I és també en aquest sentit on trobem la voluntat política del teatre feminista occidental, accentuada pel fet que aquests grups treballen sense cap líder o directora, i que moltes vegades elaboren els textos prenent com a base experiències de totes les participants del grup.

El fet que la dona hagi ocupat gairebé sempre una posició de «víctima» en el fet teatral ja ho va denunciar Hélène Cixous a l'assaig titulat «Aller à la mer» (Anar a la mar/mare), aparegut a *Le monde* l'any 1977. L'autora arriba a la conclusió que el teatre està construït d'acord amb la fantasia masculina, i que allà que fa és repetir i intensificar «l'escena de l'assassinat» que es troba en l'origen de totes les produccions culturals:

It is always necessary for a woman to die for the play to begin. Only when she has disappeared can the curtain go up; she is relegated to repression, to the grave, the asylum, oblivion and silence. When she does make an appearance, she is doomed, ostracized or in a waiting-room. She is loved only when absent or abused, a phantom or a fascinating abyss. Outside and also beside herself. That is why I stopped going to the theatre; it was like going to my own funeral, and it does not produce a living woman or (and this is

no accident) her body or even her unconscious.
(Cixous 1984: 546)

Cixous va deixar d'anar al teatre perquè allà no hi trobava res d'ella mateixa, res que pogués produir-li cap mena d'identificació, res que pogués reproduir la seva experiència. Participar en el fet teatral implicava mantenir l'efecte mirall de la representació, perpetuava el rol femení i la separació entre allò real i allò imaginari. Tot i que dins del pensament feminista l'essencialisme de Cixous té defensores i detractores, el seu treball dramàtic ens obliga a reflexionar sobre qui són les dones representades, quina és la relació entre l'actriu i l'espectadora i on són els límits de la identitat col·lectiva femenina. A més, el treball de Cixous ens estimula a reflexionar sobre el poder del contingut i de l'estructura del text dramàtic per tal de desconstruir pressuposicions de gènere.

Cynthia Running-Johnson ha desenvolupat les teories dramàtiques de Cixous duent-les al camp de la representació teatral,

for performance is the reign of the multiple and of transformation. It is the place where fiction and reality interpenetrate. The fiction of a text combines with the reality of the actors and actresses. One mode is constantly changing into (exchanging with) the other. (Running-Johnson 1989: 179)

De fet, formen part de l'element corporal del teatre no només els cossos les veus de les actrius, sinó també els elements visuals, olfactius i tàctils: els moviments, la il·luminació, el decorat i els elements sonors. El component físic del teatre, del qual la veu femenina forma part, pot potenciar la capacitat subversiva de l'escriptura femenina. Hi ha diversos aspectes de l'escriptura teatral que poden considerar-se sota la perspectiva de la multiplicitat i de l'acceptació característiques de la condició femenina. De fet, és precisament la materialitat del fet teatral allò que converteix una determinada representació igual només a si mateixa, ja que mai no serà igual a una altra representació del mateix muntatge.

Establertes la força i la potencialitat del teatre escrit per dona, augmenta la rellevància de la dramaturgia de Caterina Albert, la primera autora de teatre de la literatura catalana moderna. Cal recordar que, l'any 1898, aquesta dona de L'Escala que encara no havia fet els trenta anys va enviar un poema, «Lo llibre nou», i un monòleg, *La infanticida*, als Jocs Florals d'Olot: tots dos van ser premiats. El poema va publicar-se aquell mateix any a *La Veu de Catalunya*; ara bé, el monòleg no va tenir tanta sort. Alguna cosa hi deu haver en aquest text dramàtic que va fer trontollar els esquemes patriarcals en què es sustentava el premi i que va produir un conflicte entre els membres del jurat. Quan va descobrir-se que l'autora n'era una dona, aquests van considerar que la temàtica i el llenguatge eren massa escandalosos tenint en compte que provenien d'una ploma femenina. Els diaris locals van reflectir les diverses posicions en relació a l'assumpte, i alguns van arribar a acusar *La infanticida* d'«inmoralitat» i d'«heretgia». Davant del conflicte, Berga i Boada, secretari del certamen, va emetre un comunicat on, per exemple, es deia això:

La infanticida és d'un realisme que posa els cabells de punta, qu'esgarrifa y fa tremolar només de pensar que s'ha de posar en escena, però que encanta per lo ben fet, per la correcció de la forma. (A: Casacuberta & Rius 1988: 37)

Berga i Boada trobava escandalós pensar en una possible representació del monòleg per motius morals, però no va poder deixar de constatar que estava molt ben escrit i que demostrava un bon coneixement de la teatralitat. De fet, totes les crítiques es van centrar en el contingut moral: resultava inadmissible que una escriptora pogués explicar la història d'un infanticidi.

Per tot plegat, el monòleg no va arribar a ser llegit en el context del lliurament de premis (malgrat que les obres premiades sempre es llegien), apel·lant a la seva extensió, que tampoc no semblava permetre'n la representació. No cal dir que Caterina Albert, després d'aquest enrenou, no va acudir a rebre el premi i, en les seves mateixes paraules, «esfereïda d'aquella facècia, que podria fer passar son bon nom per les boques, se va prometre, la

innocent ensopegaire, no donar, emparat pel mateix nom, mai res més al públic» (Català 1951 (1972): 1.427).

Efectivament, quan va publicar, dos anys més tard, el llibre de poemes *El cant dels mesos*, va utilitzar el nom de Víctor Català, el protagonista de la novel·la que estava escrivint en aquell moment, *Càlzer d'amargor*, de la qual només va escriure dos capítols i que mai no va acabar. El mateix any, 1901, i amb el mateix pseudònim, va publicar *4 monòlegs en vers*, que inclou *La tieta*, *Pere Màrtir*, *La llepa* i *Germana Pau*. És molt significatiu que *La infanticida* no arribés a la impremta fins l'any 1967, quan va aparèixer el llibre *Teatre inèdit* (que inclou també els monòlegs en prosa *Verbagàlia* i *Les cartes* i la peça curta *L'Alcavota*): seixanta-nou anys després de l'escàndol dels Jocs Florals d'Olot.

No podem deixar de plantejar-nos quina hauria estat la carrera dramàtica de Caterina Albert si hagués vist representat el seu teatre: és imprescindible que qui escriu teatre pugui veure materialitzats els seus somnis en un muntatge concret. Sorprenentment, *La infanticida* només s'ha posat en escena en tres ocasions. La primera va ser

un muntatge al Palau de la Música Catalana de Barcelona dins del conjunt d'actes celebrats en homenatge a Caterina Albert l'any 1967. La segona va tenir com a marc el Teatre Romea de Barcelona, l'any 1993: Emma Vilarassau, l'actriu que va representar el monòleg, va rebre el premi d'interpretació d'aquell any. I la tercera va ser a Girona, l'any 1997, a la sala alternativa La Planeta, amb interpretació de Sílvia Escuder i direcció de Pep Massanet. En una ressenya sobre el primer d'aquests tres espectacles, el crític Xavier Fàbregas insinua les dificultats que devia tenir Caterina Albert com a dramaturga: «Per l'escriptora l'aventura teatral no passà d'un mer tempteig, que abandonà en constatar les insalvables dificultats que li barraven el pas a l'escenari» (Fàbregas 1967). Per descomptat, la dificultat més insalvable, tot i que el crític no l'esmenta, era que es tractava d'una dramaturga i no pas d'un dramaturg.

La infanticida és un excel·lent monòleg en vers que revela el talent dramàtic de Caterina Albert. L'acotació inicial situa la jove protagonista, Nela, en la cel·la d'un manicomi. Al

fons hi ha una porta amb barrots que comunica amb un passadís. En el text, es suggereix que per aquest corredor poden passar diferents personatges anònims relacionats amb el manicomi, que s'acostarien a la cel·la a mirar. En conseqüència, el discurs inconnex de Nela pot ser percebut com a subversiu des de dins de la representació mateixa i alhora des de la posició del públic. Nela apareix «arrupida, el cap entre les mans i els dits crispats en la cabellera revolta» (41). Es desprèn de l'acotació que el llenguatge corporal de l'actriu que representi el monòleg ha de transmetre opressió, nerviosisme, incomoditat: «Es mourà, alçant-se, asseient-se, passejant, *ad libitum*, de manera que no resulti monòton ni pesat el monòleg» (42). A la vista d'aquest passatge i d'altres, resulta evident que les metàfores que Cixous utilitza en la seva obra crítica (el moviment, la generositat, la transformació i el cos) es materialitzen i es potencien en la representació teatral. Sobretot, la insistència a redefinir el cos femení per tal que pugui donar origen a una dona nova; en l'esdeveniment teatral, no només es poden sentir les veus de les dones, sinó que els seus cossos són físicament presents. Ja a la

col·lecció d'assajos que constitueixen *La risa de la medusa*, hi podem trobar un èmfasi en la força creativa del cos femení: la seva *écriture féminine* no pot separar-se de l'escriure amb el cos i de la veu de la dona. Una representació feminista de *La infanticida* hauria de potenciar aquesta possibilitat, treballant especialment el cos i la veu de l'actriu.

La voluntat de Caterina Albert de dirigir una certa interpretació de l'obra es fa evident en aquestes paraules de l'acotació inicial:

Tingui's en compte que la Nela no és un ésser pervers, sinó una dona engegada per una passió; que obrà, no per sa lliure voluntat, sinó empesa per les circumstàncies i amb l'esperit empresonat entre dues paral·leles inflexibles: l'amor a Reiner i l'amenaça de son pare; aquell, empenyent-la cap a la culpa, l'altre, mostrant-li el càstic; les dues, de concert, duent-la a la follia. (42)

Nela no és una dona que, com denunciava Cixous que passa massa sovint, ocupa una posició de víctima sense veu: Caterina Albert vol donar veu al personatge, deixa que s'expliqui per ella mateixa. És un personatge femení que parla, i la seva veu té la força de la denúncia.

La protagonista apareix empresonada a tres nivells. Primer, pel seu context físic, la cel·la amb barrots. En segon lloc, per la relació de dependència que deduïm que tenia amb Reiner i amb el seu pare. En tercer lloc, per la seva bogeria, reforçada textualment per la cadena lèxica *manicomi, esguard extraviat, de boja, pertorbada, encegada follia*. La bogeria de Nela la uneix a moltes altres protagonistes de les pàgines escrites per Caterina Albert, dones que opten per la demència com a única vital contra la societat, com passa també a molts textos d'altres escriptores. D'aquí que Shoshana Felman, a l'article «Women and Madness: the Critical Phallacy», es preguntí el perquè d'aquesta correlació entre dona i bogeria i arribi a la conclusió que és deguda a un rebuig psicològic als estereotips de sexe i gènere (Felman, 1975).

En el primer moment, Nela mira el públic amb rancúnia, incorporant-lo dins del seu discurs («Què hi fa aquí tanta gent?...») alhora marcant la seva solitud i la distància que l'en separa. Passarà tot seguir a tenir por, ja que quan vol escapar-se no sap a on anar. No pot tornar a casa, ja que allà hi ha la falç del seu pare esperant-la. És evident la força de la imatge, símbol fàl·lic que té el poder de representar l'opressió patriarcal. Les paraules del pare li ressonen al cervell

«Te la pots mirar bé», va dir; «la guardo
per tallar-te en rodó aqueix cap de bruixa
el dia que m'afrontis i rebaixis...
Mira-la bé, gossa bordella, i pensa
que encara tinc delit, i ella no és gansa!» (43)

En l'imaginari de Nela, tot acte de rebel·lió resta associat amb la mort, amb l'amenaça del pare. La fressa que fa la mola li tortura l'inconscient: «Cada *xiiist!*... *xiiist!* me resseguia l'ànima, / de viu en viu el moll de l'os fonent-me...» (43)

Aquesta por li desperta malsons presents, passats i futurs que es barregen en el seu discurs pertorbat. Del temor passa a l'energia, a la il·lusió i paulatinament a la passió quan narra la seva relació amb Reiner. Hi trobem els ingredients típics de la tradició amorosa occidental: l'espera de l'estimat, el dolor de la separació després de l'amor i la por de perdre'l. Ella es considera a si mateixa un ésser primitiu, inacabat, incomplet; ell és el Pigmalió que té el poder de transformar-la: ensenyar-li a parlar, educar-la i convertir-la en un ésser social. Allò que la impressiona de Reiner són coses que ella, per raó del seu gènere i la seva condició social, no ha pogut assolir, com ara el coneixement del llatí:

Si tardava a venir i jo li ho deia,
m'estroncava la queixa a flor de llavi
(i em resava a l'orella lletanies)
en una llengua que no sé quina era...
la més dolça, ben cert, de les que es parlen...
La llengua que no saben els pagesos,
puix a dins del molí mai l'he sentida. (47)

El discurs de Nela fa evident la necessitat d'un llenguatge que li permeti expressar la seva subjectivitat. Tanmateix, en la seva innocència permet que la lectora/espectadora articuli els motius de la seva bogeria. No sap a on anar a buscar un llenguatge que li permeti expressar tot allò que sent; només pot expressar el seu amor seguint la simbologia religiosa:

No semblava sinó que a cau d'orella
me deia Déu tot lo que fer calia... (45)
(...) I després, ben plantat?... Més que el vicari,
aquell vicari que pel poble deien
que semblava Jesús... Doncs, i bon home?...
Senyor; si ho era més!... Jo pla ho sabia,
que em donaven, molts cops, sense voler-ho,
mitges temptacions d'agenollar-me
i poc a poc resar-li parenostres
com al Sant Crist de la capella fonda!... (47)

De la felicitat passa Nela al perill quan el seu pare va sospitar la relació. La figura del pare no solament ocupa el

rol de guardià/repressor de la moralitat, sinó que s'encarrega també de mantenir l'ordre social: la relació amb Reiner és impossible perquè pertany a una altra esfera social.

Un dels moments teatralment més interessants del monòleg es produeix quan Nela explica que una vegada va espionar Reiner ballant amb altres dones, i es creu la justificació d'ell, que li diu que ho va fer per compromís. Intuïm que Nela s'està enganyant a si mateixa, i establim un distanciament amb allò que ella explica. Aquest distanciament provocat per la seva bogeria i la seva innocència es pot potenciar en l'escenificació del monòleg. Recordem, amb Cixous, que el teatre és presència i materialitat:

Le théâtre est (au) Présent. Doit toujours être au présent. C'est sa chance. A chaque moment le présent éclate. Le présent est d'un noir brillant. On avance le cœur battant de ne pas savoir ce qui va arriver. Et cet imprévisible qui nous tient en

haleine, nous soulève, nous transporte au-dessus de nous-mêmes, c'est la vie même. Au théâtre le public n'en sait pas plus que le personnage sur lui-même. Personne en précède. Ensemble, on ne comprend pas. Ensemble, on hésite. Cela crée entre tous l'obscure et frémissante complicité archaïque (Cixous 1976: 10).

A partir d'aquest distanciament, el públic ja sap més de Nela que ella mateixa. I aquesta «complicité archaïque» de què ens parla Cixous ens fa intuir que tot va trontollar quan ella va descobrir que estava embarassada. Aquest embaràs no té més sortida que el matrimoni. La innocència de Nela esdevé brutal quan explica que podia tan sols dissimular els canvis produïts en el seu cos. En aquest moment l'absència de la solidaritat femenina (en la figura de la mare) augmenta la por del patriarcat:

Com ho havia de fer, tota soleta
desemparada, sense tu ni *mare*,
i veient sempre reluir en la fosca,

rera la porta, aquella falç torcida
que em volia segar la gargamella?...

(51, *la cursiva és meva*)

La seva solitud és doble: sense mare i sense estimat. Mancada de la complicitat d'un personatge femení, la imatge de la falç i allò que representa és invencible per a ella. Per sobreviure a aquesta situació haurà d'actuar violentament contra ella mateixa, ajustant-se el corsé amb tanta força que vomitarà sang. També li passen pel cap idees de suïcidi:

Sentia grans desigs de fer-ne una...

O tirar-me a la bassa, o bé del sostre
penjar-me amb un llibant... (53)

El seu pare i els seus germans la deuen mirar tan poc que no han notat res; només sembla que en Ciset, el mosso, sospita alguna cosa. Quan arriba el moment, ha de parir sola, d'amagat, després de molts dies d'haver treballat àrduament al molí. La seva desesperació augmentarà fins que la por s'apoderi d'ella i mati la nena que acaba de

néixer, llençant-la a la roda del molí. El discurs entretallat descobreix, justament abans que caigui el teló, aquest darrer desig que no es pot realitzar:

Fins que vinga en Reiner... i anem a França...

(Anant arrupint-se en un racó i baixant gradualment la veu.)

lluny del pare... la falç... i aquella... mola...

que no vull... que m'esclafi... cap més... nena...

(57)

Vol escapar-se del pare, la falç i la mola, els referents tangibles de la seva por i de l'opressió que ha patit. Vol creure que la seva salvació es troba en Reiner; però no és aquest, sinó la bogeria, l'únic camí que realment ha trobat per sobreviure.

Podem establir una relació amb *La infanticida* i la primera obra de teatre que va escriure Hélène Cixous, *Le portrait de Dora* (1976), que va ser posada en escena amb gran èxit aquell mateix any per Simone Benmussa al Petit Orsay Théâtre. Aquesta obra es basa en l'estudi que Freud va

realitzar de Dora, una pacient que el va abandonar abans que fos possible diagnosticar-li un tractament. L'estructura de l'obra s'allunya de la tradicional divisió en escenes: els discursos dels personatges es sobreposen en lloc de contestar-se l'un a l'altre. Dora pot realitzar la fugida cap a la independència, que era el desig de Nela. Les dues coincideixen en els seus plans, i les paraules de Dora donen vida a aquest ressentiment que va provocar la bogeria de Nela:

Vous m'avez tuée! Vous m'avez trahie. Vous
m'avez trompée! (...)
N'ai-je pas adoré tes pas?
N'ai-je pas ouvert mes portes?
N'ai-je pas décomposé mon cœur pour toi? (...)
A qui me taire? A qui me tuer? (41-42)

D'aquesta manera, Dora té la capacitat d'acusar Freud de tot allò que Nela no pot denunciar a causa de les seves circumstàncies. El personatge de Cixous és capaç de verbalitzar allò que la bogeria de Nela insinuava, però que

no podia dramatitzar perquè se sentia completament immobilitzada. Dora pot marxar, deixant enrere el seu jo anterior. Caterina Albert va donar aquesta possibilitat a Mila, la protagonista de *Solitud*, però no a Nela.

També la projecció de Nela cap a Reiner, considerant-lo en tot moment un ésser superior, la realitza Dora cap al personatge de Madame K, a qui té totalment idealitzada. La protagonista de *Cixous* té, doncs, un referent femení, element que, com hem vist, a Nela li manca. És precisament Madame K. qui recomana a Dora paciència en l'aprenentatge del seu rol femení en la societat. Després d'aconsellar-li que aprengui la lliçó que tota dona ha d'acceptar, anuncia, referint-se a la caiguda del teló: «Patience, patience! C'est tout un travail. Patience, ma chérie, cela vient. Avec un peu de ruse aussi. Notre sexe doit apprendre sa leçon. Tire les rideaux» (40).

És la mateixa lliçó que hem après a *La infanticida*. Davant de la bogeria de Nela, l'única sortida possible és que el seu discurs s'interrompi amb la caiguda del teló; tal vegada,

perquè torni a aixecar-se en una representació i una altra i donar així materialitat a la força radiant del text.

OBRES CITADES

Albert, Caterina / Català, Víctor, *La infanticida i altres textos* (Helena Alvarado, de.). Barcelona: laSal, 1984.

Casacuberta, Margarida & Rius, Lluís, *Els Jocs Florals d'Olot (1890-1921)*. Olot: Editora de Batet, 1988, ps. 36-39.

Català, Víctor, *Obres Completes*. Barcelona: Selecta, 1951 (1972).

Cixous, Hélène, *Théâtre*. Paris: Des femmes, 1976.

Cixous, Hélène, «Aller à la mer» (trad. Barbara Kerslake), *Modern Drama*, 27 (1984), ps. 546-548.

Cixous, Hélène, *La risa de la medusa* (trad. Ana María Moix), Barcelona: Anthropos, 1995.

Fàbregas, Xavier, «El teatre de Víctor Català a l'escenari». Barcelona: *Serra d'Or*, IX, 4, 1967, p. 101.



Felman, Shoshana, «Women and Madness: the Critical Phallacy», *Diacritics*, 5, 1975, 2-10.

O'Connor, Patricia W., «Women Playwrights in Contemporary Spain and the Male-dominated Canon», *Signs*, 15:2 (1990), ps. 376-3,90.

Running-Johnson, Cynthia, «Feminine Writing and its Theatrical *Other*», *a: Women in Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989, ps. 177-184.