

“Tinc talent. Sé que tinc talent!”: figures autorials al teatre de les dramaturgues catalanes del segle XXI

Adriana Nicolau Jiménez (Barcelona)

Summary: The gradual normalization of female authorship in 21st-century Catalan theater prompts us to examine the impact of the notion of authorship on the creative output of female playwrights. Authorial studies, along with recent feminist analyses, offer paths for addressing these inquiries by delving into how the concept of the author is socially constructed and how it influences the reception of artistic works. Drawing from the works of Dominique Maingueneau, Christine Planté, Meri Torras Francès, and Aina Pérez Fontdevila, this article undertakes the analysis of three plays that incorporate female authorial figures in their narratives: *Cabaret diabòlic* (2003) by Beth Escudé, *La indiana* (2007) by Àngels Aymar, and *Màtria* (2017) by Carla Rovira. The female author characters in these works navigate the canonical representation of the author, highlighting its gender-exclusive nature and deconstructing its most prominent attributes. These authorial figures serve as mechanisms of self-legitimization while simultaneously championing female authors of the past.¹

Keywords: Catalan theatre, female playwrights, authorship studies, authorial figures, genealogies, feminist theatre, Carla Rovira, Àngels Aymar, Beth Escudé ■

Received: 04-08-2023 · Accepted: 23-10-2023

■

Tot i que la crítica acadèmica ha trigat a reconèixer-ne la importància, la progressiva normalització de l'autoria femenina ha estat un dels trets definitoris del teatre català del segle XXI. Aquesta transformació sociodemogràfica del camp teatral s'inicia als anys 1990 (Ragué Arias, 2000: 262–263) i en les dècades següents esdevé un factor mobilitzador, ja que posa de manifest les desigualtats vigents en termes de gènere, així com de classe, sexualitat o raça. Una visió del teatre català actual que tingui en compte aquest

1 L'abstract d'aquest article ha estat redactat amb ajuda de la Intel·ligència Artificial.



fenomen ens durà a preguntar-nos si aquest tipus d'autoria presenta trets en comú, i com s'explica la seva baixa presència a les cartelleres. Podem, per exemple, formar-nos una idea de com són percebudes les dramaturgues atenent a la recepció crítica de les obres que estrenen? Es perceben diferències en la concepció de dramaturgues i dramaturgs, tant per part d'ells mateixos com per part dels diversos agents del camp teatral?

Una anàlisi fonamentada en les aportacions dels estudis autorials i en l'encreuament d'aquests amb la crítica feminista permet respondre aquestes interrogacions i il·luminar les formes en què la noció tradicional d'autoria ha constituït un impediment per a les dramaturgues. Desenvolupats en bona part en l'àmbit francòfon, els estudis autorials han buscat desconstruir i desnaturalitzar la figura de l'autor, tot qüestionant-ne l'existència com a subjecte ple, tal com fa Barthes a l'influent "La mort de l'auteur" (1968). Alhora, han posat en dubte la noció barthesiana de la desaparició autorial per recuperar la idea de Foucault (2014: 38–40) que l'autor és una funció interna del text. D'aquesta manera, els estudis autorials han analitzat la imatge d'autor (Maingueneau, 2015) que projecten els escriptors tant en la construcció de la pròpia imatge pública com dins dels textos literaris, per argumentar que aquesta projecció es troba intrínsecament lligada a la concepció social dels escriptors i a la manera en què es reben els textos en el procés de lectura.

Malgrat que la qüestió de l'autoria ha suscitat sempre un gran interès a la crítica feminista, els estudis autorials s'han fixat poc en les relacions entre gènere i autoria i, més concretament, en com la figura de l'autor es construeix sobre la negació de les dones, atès que "la representació normativa del concepte d'autor es revela incompatible amb la representació normativa del gènere femení" (Pérez Fontdevila i Torras Francès, 2016: 48).² En efecte, l'oposició patriarcal entre reproducció i creació determina la mútua exclusió entre les dones i el model de l'autor que sorgeix en el Renaixement i es reforça a partir de la segona meitat del s. XVIII amb el Romanticisme. Segons aquesta tradició, l'autor és "una figura individual i solitària, distingida per un do innat al qual li sobren els aprenentatges i la creació del qual, obra del seu esperit, sovint s'oposarà a qualsevol forma de manufactura i materialitat" (Pérez Fontdevila i Torras Francès, 2016: 19). En contrapartida, la narrativa patriarcal redueix el gènere femení a la corporalitat (*vs.* producció intel·lectual), el vincula a l'àmbit d'allò reproductiu, que perpetua un ordre aliè (*vs.* originalitat) i el subordina a figures tutelars

2 Totes les traduccions al català de les citacions són meves.

masculines (*vs.* autonomia). Aquesta definició excloent ha determinat que les dones apareguessin als processos artístics com a objectes de la representació, com a transmissores d'un discurs aliè –en tant que actrius, en el cas del teatre– o bé “com a consumidores passives i voraces, gairebé mai com a autores” (Paszkievicz, 2019: 302).

Per altra banda, un cop les dones han accedit a la producció artística, s'han hagut de confrontar a múltiples mecanismes de desautorització, com la negació o la contaminació de l'autoria, a més de la minimització del valor de l'obra per la temàtica tractada o per pertànyer a gèneres considerats no artístics (Russ, 2022). Quan les escriptores han assolit un cert reconeixement, han tendit a ser percebudes com a excepcions al propi gènere o com a creadores no identificables amb la tradició: en conseqüència, sovint han aparegut mancades de referents legitimadors i incapaces “d'esdevenir, així, models autorials a partir dels quals altres dones puguin imaginar-se i (re)presentar-se com a escriptores, afegint a l'escassetat de referents el fet que els existents semblen inapropiables o inimitables” (Pérez Fontdevila, 2019: 43). Aquesta tendència també ha generat una ambivalència en el comportament de les escriptores mateixes, les quals pateixen pel fet de ser presentades com a casos aïllats però a qui “agrada ser admirades com a excepcionals i sobretot escapar, d'aquesta manera, a les malediccions que pesen sobre el seu sexe” (Planté, 2019: 98).

Si bé el gruix dels estudis autorials s'ha centrat en figures d'escriptors, moltes de les aportacions són traslladables a l'àmbit escènic: al teatre, la imatge sacralitzant (Pérez Fontdevila, Torras Francès, 2016: 49) de l'autor és més contestada a causa del caràcter col·lectiu de la creació, però també operen mecanismes de legitimació i canonització molt similars als del camp literari, com l'accés a la publicació o la inclusió en institucions de prestigi. En conseqüència, resulta pertinent preguntar-se com han negociat les dramaturgues amb l'imaginari normatiu de l'autoria, especialment tenint en compte que els debats sobre l'autoria catalana contemporània (Benet i Jornet, 1998; Foguet i Boreu, 2005) han tendit a obviar la qüestió del gènere. Les dramaturgues s'han servit de la narrativa de l'excepcionalitat o han buscat models autorials alternatius? Han adreçat de manera explícita la noció d'autoria, dins o fora de les obres? Com han abordat les tensions existents entre la figura autorial i el cos femení? En el camp literari, la representació d'una autora a través de la fotografia constitueix en si mateixa un trencament amb la corporalitat que tradicionalment s'associa a l'autor (Fernández Menéndez, 2021: 250). Què succeeix, així doncs, en l'àmbit de les arts escèniques, on algunes creadores inicien la pròpia carrera com a

actrius o compaginen la creació amb la interpretació, tot presentant els propis cossos en escena? En definitiva, s'han desenvolupat estratègies, dins o fora de les obres, per subvertir o desconstruir les constriccions de gènere que limiten i qüestionen l'accés de les dones a l'autoria?

En aquest article adreçaré aquestes interrogacions a través de l'anàlisi de la imatge d'autor (Maingueneau, 2015) en tres obres teatrals: *Cabaret diabòlic* (2003) de Beth Escudé, *La indiana* (2007) d'Àngels Aymar i *Màtria* (2017) de Carla Rovira. Es tracta d'obres que insereixen dins la trama dramàtica figures autorials femenines, és a dir, personatges de dones presentades com a autores, que es dediquen a la dramaturgia o a activitats anàlogues. Com argumentaré, aquests personatges vehiculen comentaris crítics sobre la situació de les dramaturgues i, de manera més àmplia, sobre l'activitat dramaturgica de les pròpies creadores. El fet que les tres autores hagin format part d'associacions teatrals feministes —el Projecte Vaca, en el cas de les dues primeres, i Dones i Cultura en el cas de la darrera— permet assumir una voluntat crítica prèvia i una consciència de la minorització que suposa ser dramaturga. A més a més, com que en tots tres casos les dramaturgues van ser també directores dels muntatges originals, podem entendre'ls com a dispositius sota el control de les autores, adequats per a projectar una imatge calculada de l'autoria teatral femenina així com una crítica als mecanismes d'exclusió que operen al camp teatral.

Les tres obres estudiades proposen una mirada al passat identificable amb el motiu feminista de les genealogies, és a dir, que recull la injunció, formulada per autores com Luce Irigaray i Françoise Collin, de recuperar la memòria de les dones històriques, com a part d'un projecte de transformació del rol social de les dones contemporànies. Que Escudé, Aymar i Rovira insereixin personatges de creadores en el marc d'històries sobre la recuperació de la memòria de les dones resulta significatiu per dos motius. El primer, que la imatge de l'autor es construeix tant abans com després de la mort de la persona, i en molts casos l'etapa pòstuma constitueix un període cabdal per als processos de patrimonialització o d'oblit (Maingueneau, 2015: 23). Tenint en compte l'exclusió sistemàtica de l'autoria femenina del patrimoni teatral (Case, 1988), doncs, la recuperació de dramaturgues històriques s'ha d'entendre com una revisió crítica de la recepció pòstuma que se n'ha fet. El segon, que les obres vinculen aquestes figures autorials preterites amb figures autorials de l'actualitat, de manera que contravenen la idea que les dones que creen són excepcions al propi gènere i no poden erigir-se en model per a d'altres creadores.

Segons que argumentaré a les tres seccions següents, les obres analitzades demostren que el teatre català ha produït un discurs crític sobre les repercussions directes del gènere en la dramaturgia, i ho ha fet, a part d'amb propostes activistes, des de l'interior de la pròpia creació teatral. Aquestes obres palesen, a través de les figures autorials, una voluntat d'explicitar l'origen de l'enunciació: ho corrobora el fet que s'inclouï la temàtica de l'autoria en obres que tracten d'altres qüestions. En altres paraules, reivindiquen una autoria que s'assumeix obertament en femení i que posa sobre la taula les conseqüències que aquesta posició ha comportat històricament i fins a dia d'avui. D'aquesta manera, les peces qüestionen la històrica divisió entre el text i el context —que, de fet, la figura de l'autor posa en crisi per si mateixa, com apunta Maingueneau (2015: 17–19)— i avancen en la desconstrucció entre allò personal i allò polític —un moviment inherent a tota activitat feminista (Spivak, 1996: 30). Com provaré de demostrar, Escudé, Aymar i Rovira negocien a les obres estudiades amb la imatge normativa de l'autor i del gènere per construir un discurs d'auto-legitimació, individual i col·lectiu alhora. És a dir: assumint que l'autor és un “*artefacte cultural*” (Pérez Fontdevila i Torras Francès, 2016: 44) i que per tant és susceptible de ser replantejat, es representen com a autores “per a dir-se, reconèixer-se i postular-se com a tals mitjançant l'adopció d'una *postura* autorial” (Pérez Fontdevila i Torras Francès, 2016: 43) i ho fan des de l'espai que més controlen per intervenir en l'espai públic: les pròpies obres.

■ 1 Escriure contra el mandat patriarcal: *Cabaret diabòlic*

L'obra de Beth Escudé és una peça de text que emula les formes del cabaret polític per posar de manifest que els imaginaris de la culpa i el pecat han permès apartar les dones de l'àmbit públic i, per tant, també de l'escriptura teatral. La presentadora del cabaret és Heva, una reescriptura de l'Eva bíblica, i l'acompanyen cinc artistes convidades: Helena de Troia, Roswitha von Gandersheim, Grazida de Montailou, Erzsébet Bathory i Leni Riefenstahl. El tema del cabaret és “la culpa. La grandíssima culpa” (Escudé, 2008: 19), i les diverses convidades l'il·lustren amb números de varietats i explicacions sobre la pròpia història que suggereixen irònicament una reivindicació de la llibertat femenina. En un segon pla que ara ocuparà la nostra atenció, el muntatge inclou un triangle de figures autorials compost per Roswitha von Gandersheim, una literata saxona del segle X; Heva, figura

frontissa que actua alhora com a portaveu de l'autora i com a origen mític de l'activitat teatral; i la mateixa Beth Escudé.³

La figura autorial més reconeixible del cabaret és Roswitha von Gandersheim, ja que el seu número de varietats consisteix a cantar una cançó sobre la pròpia producció literària i dramaturgica. Segons la presentació d'Heva, Roswitha és una “monja”, “vinguda directament de Saxònia, Segle X”, i és també “la primera dramaturga de l'era cristiana” (Escudé, 2008: 25), un estatus pioner que no s'ha traduït en una popularització de la seva obra. Si bé en els darrers decennis ha estat recuperada en l'àmbit acadèmic, Roswitha constitueix un cas paradigmàtic de l'obliteració de l'autoria teatral femenina, que per una banda anul·la una tradició que les dramaturgues actuals podrien reclamar com a pròpia; i per l'altra afebleix l'autoritat de les pioneres, atès que els impedeix esdevenir models d'influència (Case, 1988: 35).⁴

La inclusió d'aquesta dramaturga històrica com a personatge de *Cabaret* busca contravenir aquesta tendència, i es deriva d'un projecte activista amb una voluntat equiparable, la Vacateca. Aquesta iniciativa va ser impulsada a partir de 1999 per Beth Escudé en el marc del Projecte Vaca, col·lectiu de dones de teatre fundat l'any 1998 per un grup en el qual s'inclouia la mateixa Escudé. Es tractava d'una videobiblioteca de l'autoria teatral femenina que buscava fer front a la manca d'accés a textos i a la minsa representació de les dramaturgues a les cartelleres (Serrat, 2018: 18). En especial durant els primers 2000, l'associació va promoure la difusió d'alguns títols seleccionats, entre els quals *Hrotsvitha on the beach (o Gandersheim sur mer)* (2000), una dramaturgia d'Escudé a partir de les obres *Caída y conversión de María, sobrina del eremita Abraham* i *Conversión de la meretriz Taide* de Roswitha de Gandersheim. Abans de la trama de ficció, aquesta obra s'obria amb l'autora a la platja escrivint la “Carta de la misma Rosvita a algunos sabios que han favorecido la composición de este libro” (Rosvita de Gandersheim, 2005: 113).⁵ La cançó que la canongessa canta a *Cabaret diabòlic* es basa en aquest

3 L'obra està pensada perquè tots els personatges siguin interpretats per una única actriu, que en el muntatge original va ser Isabelle Bres, junt amb una assistenta, que va interpretar la mateixa Beth Escudé. Es va estrenar a la Sala La Planeta de Girona l'any 2003, i més endavant es va representar a Barcelona, en el marc del Novembre Vaca 2003 al Teatre Tantarantana. El text dramàtic, escrit en català amb algunes expressions puntuals en castellà, va ser guardonat amb el Premi Ramon Vinyes de Teatre 2003 i publicat per Edicions de l'Albí (2008).

4 Per a una revisió sistemàtica de la fortuna pòstuma de Roswitha, vegeu Stoudt (2004).

5 Cito la traducció castellana de Roswitha, atès que l'autora no ha estat encara traduïda al català.

pròleg epistolar: l'elecció s'adiu a la brevetat del número, i alhora permet subratllar la discutida posició de l'autoria femenina en el camp teatral.

El text original, que encapçala junt amb un prefaci el *Llibre segon* de les obres de Roswitha, mescla fórmules d'humilitat convencionals amb l'argument que escriure forma part d'honorar el talent literari que Déu li ha atorgat. Escudé se serveix d'aquesta font textual per crear un personatge murri, que declara explícitament formar part d'"aquella enrevessada cultura que s'entreté combinant pecat i remordiment, culpa i penediment (...) emparant-se en la retòrica" (Escudé, 2008: 26). Aquesta introducció invalida les afirmacions d'inferioritat de la cançó, presents al text original i que Escudé subratlla, que la descriuen com una "doneta insubstancial, ignorant, inconscient, indolent i insolent" i afirmen que "l'enteniment de la dona/ és més lent" (Escudé, 2008: 27). Sempre ortodoxa, la dramaturga saxona insisteix als seus textos en presentar la pròpia tasca literària com un servei a la divinitat, sense tanmateix mancar d'astúcia literària.⁶ Aquest aspecte de la personalitat de l'autora es realça de nou al final de la cançó, que la monja del cabaret clou aclucant l'ullet de cara al cel i cantant: "Gràcies senyor:/ Deixant-te utilitzar,/ Ja puc escriure,/ Ser dona i no pecar..." (Escudé, 2008: 28). Així, se suggereix que les dones amb projecció pública s'han vist obligades a modular el propi discurs en previsió d'una recepció adversa, alhora que es posa de relleu el coratge i l'astúcia d'aquelles que s'han introduït als camps literari i teatral.

Malgrat la llunyania cultural i cronològica, la peça aproxima el personatge de Roswitha a les dramaturgues contemporànies, en primer lloc, per la inserció en un contínuum de dones transgressores –que abraça des de la nit dels temps, amb Heva, fins a la contemporaneïtat més estricta, amb Leni Riefenstahl. I, en segon lloc, per la juxtaposició amb dues figures autorials connectades amb el present, Heva i Escudé. La presentadora del cabaret es pot concebre com una figura autorial del present en tant que portaveu de la dramaturga, sobretot si tenim en compte els processos de contaminació de la imatge de l'autor en la recepció dels textos, als quals el teatre pot resultar particularment propens atès que els personatges són locutors encarnats

6 Al pròleg original, Roswitha enuncia la pròpia inferioritat com a autora literària, però fent ús d'un vocabulari i una retòrica que desmenteixen la pretesa inferioritat. Per altra banda, també afirma que ha arrencat pedaços del vestit de la filosofia –una imatge presa de Boeci– en el passatge on també escriu que l'enteniment femení és més lent. Tanmateix, posa en dubte que les dones vagin darrere els homes en matèria d'intel·lecte, ja que assenyalava que és d'una figura femenina, la filosofia, que han begut els autors masculins (Brown, 2012: 248–249).

(Maingueneau, 2015: 23). L'Heva d'Escudé prové d'un temps mitològic però ha presenciat el pas de la història fins al present, posseeix una mirada crítica i està familiaritzada amb els valors actuals, alhora que s'autoanomena “la que condueix l'espectacle” (Escudé, 2008: 50), una apel·lació que també podria referir-se a l'autora i directora del muntatge. Per altra banda, aquest personatge frontissa s'afegeix a la feminització de la tradició que encapçala Roswitha: lúdicament, transforma els orígens mítics –i masculins– del teatre en uns orígens femenins, argüint que, si ella és la gran especialista de la culpa, ha de ser-ho també dels escenaris, ja que “la culpa és el tema teatral per excel·lència”. Així doncs, reclama:

[r]es de Bacus, doncs. Res de déus grecs extravagants, exòtics i llunyans. Jo, Heva, la vostra Heva, sóc la deessa del teatre, *mal que os pese*, l'amfitriona de l'espectacle dramàtic occidental. Perquè jo represento la culpa, estimats fills. Sóc tema i protagonista. Adam, el *partenaire*. La serp, la tercera en discòrdia, el conflicte... Déu, el productor i escenògraf. (Escudé, 2008: 24)

Conscient del propi estatus de personatge creat, Heva revisa la pròpia història per reivindicar més protagonisme, defensar-se de la ignomínia que se li va atribuir per un “delicte dietètic” (Escudé, 2008: 29) i cridar l'atenció sobre l'autoria del text:

[I] el dramaturg? Heu pensat mai en qui va escriure el superdrama del Gènesi? (...) No us inquieta el més mínim la figura d'aquest narrador incògnit? Un ésser molt similar a Déu: omnipresent, omnipotent, per sobre del bé i del mal, que redacta, tot fixant, allò que suposarà l'origen de tots els homes. I que escull allò que cal explicar i allò que no, amb signes buits, amb falses expectatives, una mena de Sanchís Sinisterra en bíblic, vaja. (Escudé, 2008: 25)

Comicitat i aclucades d'ullet teatrals a part, la denúncia de l'anonimat i pretesa omnisciència de l'autor del Gènesi suggereix que l'autoria textual i els efectes que produeix en la creació no són neutres. Que s'equipari l'autor bíblic amb un “dramaturg”, a més, autoritza un paral·lelisme amb la imatge d'autor que proposa *Cabaret diabòlic*, una obra que visibilitza la pròpia autoria i s'ocupa de les condicions històriques que han coartat l'accés de les dones a la dramaturgia i, més àmpliament, a la paraula pública.

Cap al final del cabaret, la provocadora presentadora revela la identitat de l'assistenta tot esmentant de passada que és “la dramaturga fent d'assistenta, tècnica de so, de llums i servint copes” (Escudé, 2008: 50). La peça, doncs, compta amb tres figures autorials femenines, o sigui, amb tres dones dotades de capacitat creadora i perceptiva. Aquestes presències

resulten molt significatives en el marc del gènere del cabaret, que s'ha caracteritzat en bona mesura per l'exhibició eròtica del cos femení adreçada a un espectador tipus masculí. Com assenyala Rebecca Schneider (2002: 36, 51), a la cultura occidental el cos femení s'ha concebut com a objecte passiu tant del desig masculí com de la representació artística. Alhora, les dones han estat vetades com a autores de la percepció, ja que admetre'n la capacitat de visió podria atorgar-los agència per ocupar el rol masculí i actiu de la producció artística (Schneider, 2002: 51).

Tal com van fer *performers* feministes dels anys 1970 com Carolee Schneemann o Valie Export, *Cabaret diabòlic* problematitza la divisió binària entre masculí-productor i femení-objecte en un espectacle que, si bé no evita que alguns dels personatges apareguin com a objectes del desig sexual masculí, subratlla la capacitat femenina de percepció i creació, tradicionalment negada. Així, dues de les figures autorials, la d'Heva i la d'Escudé, apareixen abillades segons els estàndards del gènere del cabaret, l'una amb un "*vestit de fantasia inspirat (...) en la seva nuesa i en les conegudes fulles de figuera*" (Escudé, 2008: 19), i l'altra amb un vestit negre tipus *charleston*. Tanmateix, com hem vist, l'obra adverteix el públic de l'autoria femenina en un pla extern a la ficció i també dins d'aquesta, ja que Heva explica que és ella qui ha organitzat el cabaret, i les sis dones culpables són autores de les pròpies paraules.⁷ És més: la presència explícita de les autores fa saber al públic que no només és espectador sinó que les seves actituds són percebudes –i això inclou l'objectificació de què les intèrprets poden ser víctimes durant les funcions.⁸

La posició subordinada de l'autora dins de l'obra es pot entendre com una continuació de l'esborrament de la dramaturgia femenina històrica representada per Roswitha, que alhora contravé l'elevació de la figura autorial canònica, sacralitzada i allunyada de la comunitat (Pérez Fontdevila i Torras Francès, 2016: 29, 32). Escudé es presenta com una dramaturga precària, obligada a actuar i a ocupar-se d'aspectes tècnics i organitzatius del muntatge, de manera que indica la pròpia posició perifèrica dins del camp teatral i, per extensió, la de moltes companyes de professió –una realitat que en els primers 2000 va posar de manifest el Projecte Vaca amb

7 Atesa la importància de l'atribució autorial en l'obra, la convidada amb un control més discutit del propi discurs, la jove càtara Grazida de Montañou, apareix representada com la nina d'un inquisidor ventríloc.

8 Ho demostra el fet que un espectador xiula Isabelle Bres mentre es treu la túnica de Roswitha per quedar-se amb el vestit de fantasia d'Heva, a l'enregistrament de la funció en castellà.

gràfics que demostraven la sistemàtica manca de paritat a les cartelleres.⁹ La juxtaposició de Roswitha amb les figures autorials del present, doncs, dona a entendre que a l'actualitat no existeix el grau de misogínia i d'exclusió del segle X, però que en canvi determinades conseqüències per a les dones que escriuen teatre són relativament equiparables. Per això *Cabaret diabòlic* denuncia la culpa com un dels mecanismes discursius que ha allunyat les dones de la paraula pública i per tant dels escenaris, alhora que inclou figures autorials que no poden correspondre al model hegemònic, perquè el cos femení contravé la representació canònica –i per tant masculina i incorporària– de l'autor (Pérez Fontdevila, 2019: 29–31).

■ 2 Reivindicar la percepció i el talent femenins: *La indiana*

A diferència de *Cabaret diabòlic* i de *Màtria*, *La indiana* no incorpora personatges femenins dedicats a la dramaturgia, sinó dues figures autorials, Rosa i Cati, que són respectivament una pintora versada també en altres arts manuals i una publicista i cineasta. Cadascuna protagonitza un dels dos plans temporals que s'entrecreen: la Cuba del segle XIX i la Catalunya contemporània. En el pla històric coneixem el colon Lluís i la dona que acaba d'arribar a l'illa per ser la seva muller, Rosa; mentre que a l'actualitat trobem Cati, publicista que té una relació amb Ponç, al seu torn casat amb una descendent de colons cubans, Rita. Les dues èpoques queden unides per unes antigues cartes guardades a la casa familiar de Rita, a partir de les quals Cati decideix filmar una pel·lícula. Escrites per un avantpassat indià d'Aymar, les cartes constitueixen el punt de partida documental per elaborar una ficció pionera en el tractament de la responsabilitat catalana a les colònies que alhora adreça la creativitat de les dones i les condicions que l'han limitada.¹⁰

Des de l'inici, la indiana Rosa apareix com una persona amb opinions pròpies, que no té prejudicis envers la població negra de l'illa. Com asse-

9 La revista *Entreacte* va publicar una sèrie de gràfics que il·lustraven aquesta situació, elaborats per Imma Colomer, als números 124 (abril 2005), 135 (abril 2006), 148 (juny 2007) i 156 (març 2008).

10 Obra d'Àngels Aymar dirigida per la mateixa autora, seguint la política de l'autor-director impulsada per Sergi Belbel durant el seu mandat al TNC. El repartiment estava format per Míriam Alamany, Òscar Intente i Txu Morillas. L'obra era bilingüe català-castellà i es va representar al Teatre Tantarantana, en el marc del Projecte T6 del Teatre Nacional de Catalunya, que va establir una col·laboració amb teatres independents de la ciutat (09/01-11/02/2007).

nyala Montserrat Roser i Puig, en tant que nouvinguda Rosa es troba en la posició de fer preguntes, i això permet evidenciar la reticència de Lluís a parlar sobre l'activitat esclavista, tant per raons de gènere –“Què en sabreu les dones, de negocis!” (Aymar, 2007: 44)– com de legalitat, perquè els negocis negrers continuen actius a l'illa vint anys després que un tractat hagi abolit oficialment l'esclavisme. El personatge de Rosa permet vehicular una visió crítica d'aquesta activitat i de les conviccions racistes que la justifiquen; segons Roser i Puig (2019: 373), la posició de la protagonista es pot identificar amb el grup dels indians “liberals, progressistes, de vegades francmaçons, que simpatitzen i de vegades s'alineen amb els criolls en la lluita independentista cubana” (Aymar, 2007: 10). Alhora, constitueix un mecanisme ficcional –un xic benpensant– per imaginar un personatge femení connotat positivament en el context colonial, com explica l'autora: “Estic convençuda que va[n] existir [algunes] Indianes com ella, amb una visió més humana, pràctica i estratègica, que van tenir un paper fonamental i una gran influència, sempre a l'ombra dels seus marits” (correu personal, 10/12/2019).

A banda, Rosa apareix dotada de talent artístic en un context que no afavoreix aquesta inclinació. La quarta escena del matrimoni indià resulta il·luminadora en aquest sentit:

ROSA: (...) Vull fer els cartells i els programes de les obres del nou teatre.

LLUÍS: Ja t'has cansat de bordar?

(...)

ROSA: Que no et sembla bé? Només hi poses pegues!

LLUÍS: És que tot plegat ho trobo una mica estrany. Que enredis en Martí –de qui sempre has dit que tenia unes maneres de fer dubtoses– a construir un teatre, només per distreure't fent-ne els cartells...

ROSA: No ho faig per distreure'm! No suportó que em diguin això! Dibuixo des que vaig poder aguantar un llapis amb la mà, pinto i brodo teles i tinc talent, sé que tinc talent! Si mai no se m'ha reconegut és perquè no ensenyo el que faig. Allà al poble no ho haurien entès i la gent com tu tampoc.

LLUÍS: M'has interpretat malament...

ROSA: Jo no sóc com les dones beneïtes dels teus amics. Aquestes pinten natures mortes i paisatges només per escoltar com les afalaguen i per lluir l'últim modelet que s'han fet portar de la península... (Aymar, 2007: 56–57)

L'intercanvi entre els cònjuges fa palès que la dedicació de les dones a l'activitat artística és percebuda com una activitat sense valor i mancada d'ambició, destinada només a l'entreteniment o a l'adorn de l'aspecte físic. Que Rosa l'hagi desenvolupat a casa és significatiu, ja que el menyspreu de

l'experiència femenina ha comportat la devaluació de l'art creat en l'àmbit domèstic o consagrat a representar l'experiència privada (Russ, 2022: 73s). De retruc, l'artesania —que inclou tècniques com el brodat— s'ha considerat menys artística que altres disciplines i externa al *gran art* (Russ, 2022: 179). Són nocions que alineen “allò femení amb la reproducció biològica però també amb la reproducció cultural, és a dir, amb la còpia, la imitació o la repetició contra les quals s'institueix la figura autorial” (Pérez Fontdevila, 2019: 34). Rosa s'oposa a aquestes idees preconcebudes quan es presenta davant del marit com una artista amb talent i defensa la dignitat i la pertinença de les seves ambicions. De fet, el projecte de pintar cartells per a un teatre constitueix en si mateix un salt cap a una activitat creadora reconeguda com a tal, ja que li garantirà l'exposició en l'àmbit públic, més enllà de l'espai domèstic i del cercle d'amistats del marit.

La protagonista històrica troba un paral·lel en Cati, el personatge contemporani, ja que ambdues són “dones que se senten autores de la pròpia vida” (Izquierdo, 2007: 9), tenen vocació artística i es troben en una relació heterosexual amb un home que no arriba a donar-los el que necessiten. Publicista i guionista, Cati manté relacions amb un home casat, Ponç, que no es compromet amb ella més enllà de l'intercanvi sexual. A més, ella se situa en una posició d'inferioritat, pel fet de ser l'amant d'ell —“quan véns a casa meva sempre acabem per terra, no anem mai al llit...” (Aymar, 2007: 37)—, però també perquè els coneixements i la feina d'ell ocupen un lloc a la relació que no tenen els de Cati: “Saps de tot (...) Jo sóc una ignorant al teu costat” (Aymar, 2007: 35–36). Quan, per casualitat, els dos amants es troben a la casa familiar de Rita, la dona de Ponç, el malentès que es genera precipita la ruptura, que coincideix amb la decisió de Cati de rodar una pel·lícula basada en les cartes dels avantpassats indians de Rita. D'aquesta manera, la caiguda del personatge masculí es produeix en paral·lel al pas endavant d'ella com a creadora, com també succeeix en el cas de Rosa, que es queda vídua al final de l'obra i contra tot pronòstic decideix romandre a l'illa i consagrar-se al conreu artístic: vol continuar fent cartells per al teatre i obrir una escola finançada amb retrats per a les famílies benestants de la zona.¹¹ Així, l'accés d'ambdues figures a l'estatus autorial es marca amb la

11 El vincle que s'estableix entre el passat i el present opera de manera factual, a través de les cartes, i estructural, a través dels arcs paral·lels de Rosa i Cati. Alhora, també hi ha repeticions simbòliques, per exemple en la pervivència de valors racistes, com apunta Roser i Puig a propòsit de Rita, que vincula els robatoris a segones residències amb la procedència dels assaltants: “Amb tanta immigració, ja se sap, no hi ha feina per a tothom” (Aymar, 2007: 43).

noció d'autonomia, pròpia de la figura canònica de l'autor i que tanmateix en aquests casos posseeix un matis diferent, atès que suposa l'accés a una posició de subjecte plena.

A *La indiana*, la identificació de la figura autorial contemporània amb l'autora no és tan directa com la de *Cabaret diabòlic* i *Màtria*, on les dramaturgues s'interpreten a si mateixes. Això no obstant, es pot concebre Cati com un alter ego d'Aymar per la proximitat entre els medis filmic i escènic i també per l'interès d'ambdues per il·luminar el passat indià i l'experiència de les dones, atès que Cati acaba dirigint un film sobre aquestes temàtiques. Un altre punt en comú entre autora i personatge és que s'enfronten a la pervivència latent de condicions que dificulten l'accés de les dones a l'autoria, tal com denuncia Aymar a propòsit del Projecte T6 del Teatre Nacional de Catalunya, en el marc del qual s'estrena *La indiana*:

El Teatre Nacional de Catalunya, a Barcelona, ofereix cinc beques anuals per a dramaturgs residents. Cada any un d'ells és una dona i sospito que la dona hi és a causa del criteri de paritat, i em pregunto si altrament n'elegirien una. (...) No crec que hi hagi normalitat. El que passa és, si més no segons la meua pròpia experiència, que les dones directores (...) acaben treballant en petites organitzacions femenines per poder promocionar els propis treballs. (...) No ens trobem en els circuits naturals i normals de la nostra professió, almenys no a casa. (Roser i Puig, 2006: 7–8)¹²

Dins *La indiana*, l'estratègia d'Aymar per reivindicar la capacitat creadora de les dones passa, com hem vist, per assenyalar les opressions contextuais que la limiten. Alhora, també opta per atribuir a les protagonistes, i en especial a Rosa, trets propis de la imatge moderna de l'autor: la indiana apareix dotada d'un talent deslligat de la formació reglada, ja que es presenta com a provinent d'una família humil i autodidacta, i defensa que les seves capacitats artístiques la situen en un pla d'excepcionalitat i superioritat respecte a "les dones beneïtes dels teus amics" (Aymar, 2007: 57). A més, la lectura que es fa dels seus quadres des del present sembla marcarlos amb el tret de l'originalitat, quan Rita li mostra a Cati l'autoretrat de la indiana i li comenta: "Saps que, les flors, les va fer amb els seus propis

12 El Projecte T6 va ser un programa de suport a la dramaturgia catalana que va impulsar Sergi Belbel com a director del Teatre Nacional de Catalunya, de 2002 a 2013. Mercè Saumell reporta que durant les cinc edicions que va tenir "van estrenar-se 12 textos de 9 dramaturgues dels 36 programats. (...) obres de Victòria Szpunberg, Isabel Díaz, Gemma Rodríguez, Beth Escudé (en dues temporades), Àngels Aymar (en dues temporades), Mercè Sarrias (en dues temporades), Eva Hibernia, Marta Buchaca i Cristina Clemente" (Saumell, 2018: 2).

cabells?” (Aymar, 2007: 51). Cati no apareix vinculada d’una forma tan clara a aquests atributs, però el seu projecte cinematogràfic s’explica com un fruit de la intuïció i fins i tot de la màgia, a través de diversos senyals que desperten en ella un “impuls”, un “instint” que li “diu que h[a] de seguir”: “Fa molt de temps que busco alguna història que valgui la pena de ser explicada i sé que ara l’he trobat” (Aymar, 2007: 72).

A banda, la dimensió autorial de Cati i Rita queda subratllada pel contrast que presenten respecte a l’altre personatge femení, Rita, desproveït dels atributs de la vocació innata, el talent, la inspiració i l’originalitat i amb unes circumstàncies vitals que no afavoreixen la creació. Els intercanvis de Ponç i Rita, la “callada esposa del plano contemporáneo del texto” (Ragué Arias, 2007: 56), palesen que és ella qui s’ocupa dels nens i fa rutllar l’economia familiar mentre que el seu marit encadena projectes de negoci fallits. En resum: ella ho té més difícil que ell per emprendre projectes personals, com denuncia Aymar en una entrevista quan es pregunta si els dramaturgs han de combinar, com ella, l’escriptura amb la cura de les criatures i les tasques domèstiques (Aymar, 2010: 479). A més, a diferència de Cati i Rosa, ella no evoluciona com a personatge —per exemple, no arriba a descobrir la infidelitat del marit (Roser i Puig, 2019: 367)— i, quan Cati li anuncia que requerirà de la seva ajuda, es defineix com a allunyada de la producció verbal: “Si jo no he escrit mai ni un borrall!” (Aymar, 2007: 70). Per això dissenyo de Roser i Puig (2019: 380–381) quan atorga una autoria compartida a Rita i Cati, perquè si bé llegeixen juntes els textos, la descendent dels indians posa topalls a la investigació —per exemple, demana a la publicista que les cartes no abandonin la casa— i opta per no fer públic que la pel·lícula s’inspira en la pròpia família.

La reivindicació del talent femení també apareix a *Cabaret diabòlic*, on Roswitha canta sobre les pròpies “Aptituds per a les arts/ I un cert talent molt perspicaç” (Aymar, 2007: 27), però a l’obra d’Escudé l’activitat creadora hi apareix no com a excepcional, sinó com a part d’un rang de diverses transgressions del mandat patriarcal. A més, la multiplicitat àmpliament representativa que evoquen les protagonistes del *Cabaret* s’allunya de les figures singulars de *La indiana*, en especial si fem cas de la interpretació d’Oriol Izquierdo (2007: 11). Per al prologuista de l’obra, l’escena final, que mostra un moment del rodatge de la pel·lícula de Cati, fa pensar que el conjunt de l’obra que acabem de veure és en realitat el film.¹³ D’aquesta

13 La darrera intervenció de Rosa és pronunciada al mateix temps per Cati i, tot seguit, la darrera escena és un moment del rodatge de la pel·lícula de Cati. Aquest final explicaria

manera, l'obra no proposaria una vinculació entre figures autorials femenines del passat i del present, sinó un joc de nines russes en el qual totes les figures autorials serien portaveus d'una única figura autorial –la de l'autora– més propera a la noció ortodoxa de la singularitat. Val a dir que aquest gir no invalida enterament la dimensió extradiegètica del personatge de Rosa, ja que una de les cartes originals és un inventari que diu contenir “el retrato de Don Luís” i “el retrato al óleo de Doña Rosa”, així com una arca amb “carteles y dibujos” (Aymar, 2007: 59). El personatge, així doncs, pot entendre's també com a representant d'una creativitat femenina històrica posteriorment negada. El gir metaficcional de la darrera escena i l'ambivalència que introdueix semblen suggerir que tota recuperació de la història implica una interpretació condicionada per l'autoria, i que per tant no existeix la possibilitat d'una visió objectiva de la història –com aquella historiografia que oblitera l'experiència i la capacitat creadora de les dones ha solgut defensar.

■ 3 *Màtria*: desconstruir l'autor per repensar la història

Com a *Cabaret diabòlic*, a *Màtria* la creadora de l'obra s'interpreta a si mateixa, tot i que amb dues diferències importants: la primera és que a Rovira la representa també un altre intèrpret, però del gènere contrari: Marc Naya. La segona és que, tot i que *Màtria* no se centra en la temàtica de l'autoria, que el procés de creació de l'obra se situï al centre de la trama fa que la figura autorial contemporània hi ocupi un rol més principal. L'espectacle trasllada a l'escenari la recerca documental entorn de l'afusellament i desaparició de l'oncle avi de Rovira, Enrique Isart Alonso, i proposa una reflexió sobre la memòria històrica i el paper que hi han tingut les dones. Hi prenen part, a més de Naya i altres actors, la mateixa Rovira i la mare d'aquesta, Angela Pitarch Isart. La peça fa èmfasi en la genealogia femenina de la família i, en particular, en el vincle entre Rovira i una dramaturga històrica, Virginia Alonso, mare del jove afusellat i dramaturga *amateur*.¹⁴

el caràcter tan cinematogràfic de les escenes, que sovint comencen o acaben *in medias res*, i la superposició dels mots de Rosa i Cati a la darrera escena. El gir metaficcional recorda també una obra de l'autora, *Magnòlia café* (2000), en la qual cap al final de la peça descobrim que gairebé tota l'acció de l'obra ha estat en realitat l'assaig general d'una companyia de teatre.

14 L'obra es va estrenar a la Fira de Tàrraga (07-08/09/2017) i més endavant es va veure a la Sala La Planeta en el marc del Festival Temporada Alta (10/12/2017) i va fer temporada a l'Escenari Joan Brossa, Barcelona (19–30/06/2019). El repartiment estava con-

El personatge de Rovira, que apareix designat irònicament com “l’artista Carla Rovira” a la secció de personatges, ofereix una imatge d’autor que desconstrueix la figura autorial normativa a través de l’autoparòdia i el desdoblament. En efecte, al llarg de l’obra el personatge de Rovira apareix desdoblant sota cinc aspectes diferents: a la primera part de l’obra, quan es presenta la història d’Enrique Isart i la nissaga familiar, la interpreta Marc Naya, qui es presenta com a Carla Rovira i s’entrevista a si mateix(a) via una trucada de Skype. S’emfasitza amb un to paròdic la seva megalomania i les didascàlies aclareixen que diu ximpleries “d’aquestes que et penses que et fan quedar [m]olt intel·ligent” (2018: 4). Molt aviat, l’entrevista queda silenciada per la veu en off de la mateixa Rovira, que explica la situació: els dos personatges són Carla i el seu ego, “supercarla”, materialitzacions de l’egolatria pròpia de la imatge moderna del creador: “En fi, per què dues Carles? És que l’ego d’una artista és tan infinit? Segurament...” (Rovira, 2018: 4)¹⁵

Més endavant, Rovira apareix en escena disfressada de La Virgen del Tránsito —a qui Virginia Alonso va demanar ajuda en conèixer la condemna del seu fill— i, un cop s’ha *descobert* qui és, en tant que ella mateixa, amb la consegüent exasperació de la mare, Àngela Pitarch. La presència d’aquesta darrera també afavoreix la desconstrucció de l’autonomia i autosuficiència autorial, ja que fa evident que les demandes i perspectives de la creadora no sempre són encertades ni reflecteixen de manera equànime les possibles resolucions dels processos de memòria. Junt amb el to auto-derisori i la comicitat de les discussions amb la mare, la divisió en múltiples representacions del personatge no només evita un discurs monològic de Rovira —que podria llastar el ritme de la peça— sinó que també provoca un efecte de distanciament de la imatge del creador singular i inspirat, ja que presenta un jo fragmentat, amb contradiccions i límits.¹⁶

format per Marc Naya, Àngela Pitarch, Ramon Bonvehí, Laura Blanch i Carla Rovira. L’obra és bilingüe català-castellà i va rebre el Premi L’Apuntador 2017 de *Nívol. El digital de cultura*.

- 15 D’altres comentaris sobre la pròpia figura reblen aquesta visió autoparòdica de Rovira com una creadora megalòmana: “M’he entrevistat moltes vegades... per ser mitjanament rigorosa en un procés de creació, ho has de fer un cop a la setmana... per a ser honesta amb vosaltres, us diré que sempre sol ser poc fructífer: sempre m’acabo donant la raó” (Rovira, 2018: 4); i, quan comenta el projecte inicial de trobar el cos de l’Poncle-avi afusellat, comenta que “ho fa potser per fer justícia o per sentir-se important” (*Ídem*).
- 16 En última instància, l’ús del motiu del desdoblament —que apareix en altres obres dels darrers anys, com *Una gossa en un descampat* de Clàudia Cedó— suposa una impugnació al

Potser aquest avançat grau de desconstrucció de la figura autorial pot explicar-se pel context històric de l'estrena, força posterior a les dues obres analitzades fins ara. Si Escudé i Aymar van començar la carrera teatral als anys 1990, Rovira estrena *Màtria*, el seu segon espectacle, l'any 2017. Per una banda, en aquest moment l'autoria femenina en actiu és més nombrosa i per tant comença a allunyar-se de l'excepcionalitat tant quantitativament com qualitativa, ja que “les dones de lletres, en multiplicar-se, es *normalitzen* progressivament, en tots els sentits de la paraula” (Planté, 2019: 126). Potser ja no els cal dissimular la pròpia condició femenina en entorns enterament masculins, com succeïa uns anys enrere (Ragué Arias, 1998: 125) i poden permetre's anar més enllà de reclamar espais ocupats tradicionalment per homes, per exemple, proposar-ne una desconstrucció. Per altra banda, el teatre català viu una onada de conscienciació feminista que, des de l'any 2016 sacseja la professió i condueix creadores com Rovira a involucrar-se amb col·lectius de nova creació, com Dones i Cultura. En particular, el major interès o tolerància pública envers aquestes reivindicacions condueix a una presència molt més explícita de nocions feministes dins les obres, com succeeix a *Màtria*.

Potser la diferència generacional també pot donar compte, si més no parcialment, de l'ús del *cross-casting*, és a dir, de la representació d'un personatge –Rovira autora i directora– per part d'un actor del gènere contrari –Marc Naya. Aquesta estratègia diferencia la figura autorial de Rovira de les de *La indiana* –on la defensa d'un talent femení individual es pot entendre com una plasmació del feminisme liberal– i de les de *Cabaret diabòlic* –on l'èmfasi en la corporalitat femenina d'Heva i Escudé en un univers enterament femení reflecteix la influència del feminisme de la diferència. En canvi, l'estratègia del *cross-casting* sembla reflectir nocions d'un feminisme de quarta onada que s'entrecrua amb lluites com la del col·lectiu LGTBI i prioritza una visió desconstruïda del gènere: així, la interpretació paròdica de Marc Naya no només suggereix la distància existent entre la idea social de l'autor i els individus reals, sinó que també apunta la que existeix entre els constructes identitaris de gènere i les persones concretes. A partir d'aquí, l'estratègia genera diverses interpretacions: pot veure's com una tria irònica que representa “l'artista Carla Rovira” amb un cos masculí, per tant més proper a la idea canònica de l'autor; com la representació d'un aliat de les reivindicacions feministes, que de seguida adverteix: “a partir d'ara faré

model modern de subjecte, caracteritzat per la seva unicitat, transparència a si mateix, racionalitat i descorporització, i que dona compte, en part, del model autorial normatiu.

servir el genèric femení. Aneu-vos-hi acostumant” (Rovira, 2018: 6); o com una manera de dur als escenaris una masculinitat no hegemònica, dotada d’una gestualitat *femenina* –per exemple, quan es treu i es posa unes ulleres de pasta o s’enretira el serrell amb aires de gran figura.

Tant o més significativa que les estratègies per a la desconstrucció de la figura autorial citades fins ara és la mirada crítica de Rovira envers les pròpies decisions com a creadora. En particular, Rovira reconeix que durant dos anys de recerques per a documentar-se i, així, fonamentar la peça en testimonis històrics, va deixar de banda l’única persona viva de la família que havia viscut la guerra civil, l’àvia paterna. Les experiències que ella havia tingut com a dona no resultaven, a priori, tan atractives com la història de l’oncle avi:

Vaig adonar-me que per buscar un cos en un marge no havia vist el marge en si. Aquest marge que, perquè és marge, no és història. Volgudament oblidat, esborrat de la narrativa universal. Però és clar, tot allò que no siguin ni trets ni pistoles, sembla que no importa, no? (Rovira, 2018: 28)

No obstant els biaixos de gènere inconscients, la retrospectiva atenta a les experiències femenines de *Màtria* revela que aquest marge de la història està poblat per múltiples figures amb agència i perspectives pròpies, i reivindica que “[l]es dones de la meva família van fer història des de les seves llars, testimoniant el desaparegut, posant cos a l’oblidat” (Rovira, 2018: 28). Entre les diverses avantpassades i deixant de banda la figura d’Àngela Pitarch, destaca Victoria Alonso, mare d’Enrique Isart, mestra i dramaturga *amateur*. La peça n’estableix la importància força d’hora tot assenyalant una connexió especial entre Alonso i Rovira:

[Virginia t]enia molt mala llet. De fet, diuen que ens assemblàvem de caràcter. La Virginia va morir 2 mesos abans que jo nasqués ... així que apel·lant al realisme màgic... podríem dir que alguna cosa es devia traspasar d’ella cap a mi. (Rovira, 2018: 5)

Més endavant, la natura del vincle amb la besàvia s’explicita amb el següent comentari sobre la dedicació a la dramaturgia i la direcció de Virginia Alonso:

Sembla que la Virginia i jo compartíem alguna cosa més que la mala llet. La Virginia passarà a la història com la primera dramaturga i directora de teatre de la meva família. Es veu que repetia dotzenes de vegades el text als actors i actrius perquè se l’apreguessin, perquè no sabien llegir. (Rovira, 2018: 27)

L'activitat teatral d'Alonso no només és esmentada, sinó que a l'escena 2 de la Segona Part es reproduïx una escena d'una obra seva de 1951, *Comèdia en ocho actos de Genoveva de Bravante*. Al passatge triat, una mare li explica al fill què és morir, i les didascàlies indiquen que ha de ser “una escena en què s'expliqui que la Genoveva i el Tristan són, en realitat, la Virgínia i l'Enrique. I els [...] oferim el comiat que no van tenir mai” (Rovira, 2018: 26). La recuperació de l'escena reforça el vincle entre Alonso i Rovira perquè evidencia que ambdues basteixen una reparació simbòlica del trauma familiar a través de la dramaturgia. En aquest paral·lelisme amb una creadora de la pròpia família, Rovira avança en la desconstrucció entre allò personal i allò polític –un moviment inherent a tota activitat feminista (Spivak, 1996: 30)–, ja que qüestiona les fronteres entre l'experiència viscuda i el procés de creació, tant en el propi cas com en el de l'avantpassada, alhora que erigeix en referent per a la seva activitat teatral, i per tant pública, una figura familiar. En aquest sentit, l'obra segueix la injunció genealògica de Luce Irigaray (1987: 31), qui afirma que, per tal de valoritzar la identitat i l'experiència femenines, cal recordar no només les dones il·lustres sinó també les avantpassades. Per altra banda, i com ja fan *Cabaret diabòlic* i *La indiana*, la representació de l'obra de Virgínia Alonso subratlla que la recuperació contemporània de textos del passat en modifica necessàriament el contingut, ja que Rovira *dirigeix* els actors que interpreten l'escena i per tant fa evident que li atorga sentits que es deriven de la pròpia perspectiva.¹⁷

En consonància amb la desconstrucció de la figura autorial analitzada, l'espectacle culmina amb una retirada de la creadora de l'espai escènic. Després que es projecti un vídeo de l'àvia paterna oblidada durant bona part de les recerques, Rovira conclou: “Però jo parlo de marges i estic ocupant el centre. I mentre hi hagi algú ocupant el centre, explicant la història... només hi haurà UNA història...” (Rovira, 2018: 29). Llavors abandona l'escenari i s'asseu entre el públic, a la filera circular de seients que recorda la distribució espacial d'una assemblea. Aquest colofó assenyalava que per modificar el relat hegemònic de la història no n'hi ha prou amb la substitució d'antigues posicions de poder, sinó que es requereixen processos d'obertura i desjerarquització més profunds. Per això l'entrada d'Àngela Pitarch des d'un dels seients del públic i la sortida de Rovira en direcció contrària evoquen una relació permeable entre productors i audiència dels discursos, i la visió zenital de l'escenari circular buit, projectada a les panta-

17 Una didascàlia assenyalava que l'obra vol reflectir “la història d'un procés de creació o el procés de creació ... de la història” (Rovira, 2018: 4).

lles, tanca l'obra amb una invitació a la proliferació d'històries alternatives entorn de la memòria històrica, que constitueix alhora una impugnació al model de l'autor únic i excepcional.

■ 4 Conclusions

D'entre les múltiples obres que han explorat el gènere als escenaris catalans del segle XXI, les que analitza aquest article resulten rellevants perquè materialitzen un interès de les dramaturgues per explorar críticament les dinàmiques discriminatòries de la institució teatral, i en particular un imaginari de l'autoria que les exclou. *Cabaret diabòlic*, *La indiana* i *Màtria* encarnen a través de les figures autorials estudiades les condicions mateixes de l'enunciació, tot explicitant la funció autorial (Foucault, 2014). L'estratègia assenyalada implícitament que el fet de ser dramaturgues les determina en societat i en el camp teatral i per tant és indissociable de l'activitat creadora, tant com el fet de produir en el marc d'una tradició escènica que ha obliterat sistemàticament la creativitat femenina. Per això és crucial que aquestes figures apareguin en el marc del motiu de les genealogies: les obres erigeixen figures del passat com a models a seguir –ja sigui dins de les ficcions o amb un valor històric, com en el cas de Roswitha–; imaginem una història teatral menys excloent; i alhora expliquen la situació de les dramaturgues actuals, que gaudeixen de condicions més favorables que les històriques, però també hi comparteixen determinades limitacions.

A les tres obres estudiades, les figures autorials femenines evidencien que el model canònic d'autor exclou les dones: a través d'elles, es representa el discurs misogin sobre la dedicació femenina a la literatura i a les arts –a *Cabaret diabòlic* i a *La indiana*–; es trenca el binari home productor/dona objecte, bé mitjançant la unió de la figura autorial i el cos femení en posició d'objecte eròtic, bé a través del *cross-casting* –a *Cabaret diabòlic* i *Màtria* respectivament–; es mostra que l'experiència femenina s'ha menystingut fins a l'actualitat –a *Màtria* i *La indiana*–; i es fa palès que la subordinació als homes ha impedit la plena realització de les dones com a creadores –a *La indiana*. Paral·lelament, es desestabilitzen trets de la figura canònica de l'autor com la superioritat, la manca de corporeïtat, l'excepcionalitat o l'autonomia, bé perquè es traslladen a figures femenines fent que adquireixin ressons diferents, bé perquè es representa la creació teatral d'una manera que n'evidencia les limitacions. No menys important: es proposen imatges d'autora, que es vinculen a d'altres autores del passat i que podrien esdevenir, al seu torn, models per a companyes de generació o futures dramaturgues.

Totes aquestes operacions també posen en crisi una determinada visió de la creació artística i teatral que dissociaria l'esfera estètica de la social i també allò personal d'allò polític. Contra la noció d'un autor neutre que no influiria en la ideologia de l'obra, les peces estudiades suggereixen que tot discurs és subjectiu, com fa Rita amb Cati, l'alter ego cineasta d'Aymar: "Quan treus la pols als records, Cati, només imagines les històries dels altres però acabes explicant la teva" (Aymar, 2007: 72). Escriure teatre al segle XXI, ens diuen *Cabaret diabòlic*, *La indiana* i *Màtria*, demana tenir en compte el caràcter necessàriament situat de la creació, i valorar què comporta la pròpia posició en un procés que busca reflectir el món i, en el cas de les obres estudiades, la història compartida. ■

■ Bibliografia

- Aymar, Àngels (2007): *La Indiana*, dins Aymar / Mestres, 23–82.
- (2010): «Àngels Aymar [entrevista de M. Roser i Puig]», «Backpages 17.3», *Contemporary Theatre Review* 17:3, 471–482.
- / Mestres, Albert (2007): *La Indiana / Temps real*, Barcelona: Proa.
- Barthes, Roland (1968): «La mort de l'auteur», *Manteia* 5, 12–17.
- Benet i Jornet, Josep Maria (1998): «Del desert a la terra promesa: 40 anys de literatura dramàtica a Barcelona», *Catalan Review* 18:1–2, 231–236.
- Brown, Phyllis (2012): «Hrotsvit's apostolic mission: Prefaces, dedications, and other addresses to readers», dins: id. / Wailes, Stephen L. (eds.): *A Companion to Hrotsvit of Gandersheim (fl. 960): Contextual and Interpretive Approaches*, Leiden / Boston: Brill, 235–264.
- Case, Sue-Ellen (1988): *Feminism and Theater*, New York: Routledge.
- Collin, Françoise (1986): «Un héritage sans testament», *Les Cahiers du Griff* 34, 81–92.
- Escudé, Beth (2008): *Cabaret diabòlic*, dins: Escudé i Gallès, Beth / Burgas, Àngel: *Cabaret diabòlic / Una peça de Jenny Hollan*, Berga: Edicions de l'Albí, 11–50.
- Fernández-Menéndez, Raquel (2020): «Los retratos de la autora: el caso de Ángela Figuera Aymerich», *Rilce. Revista de Filología Hispánica* 37:1, 247–265.

- Foguet i Boreu, Francesc (2005): «La dramaturgia catalana: reserva integral zoològica», dins: *La dramaturgia als Països Catalans*, Barcelona: Associació d'Escriptors en Llengua Catalana, 31–39.
- Foucault, Michel (1969): «Qu'est-ce qu'un auteur ?», *Bulletin de la Société française de Philosophie* 63:3, 73–104.
- Irigaray, Luce (1987): *Sexes et parentés*, Paris: Les Éditions de Minuit.
- Izquierdo, Oriol (2007): «Quedar-se en blanc, ser el blanc [Pròleg]», dins Aymar / Mestres, 7–11.
- Maingueneau, Dominique (2015): «Escritor e imagen de autor», *Tropelías* 24, 17–30 (original: «Écrivain et image d'auteur», Limoges, 2013).
- Paszkievicz, Katarzyna (2019): «Autorías de molde: género y cine de Hollywood», dins Pérez Fontdevila / Torras Francès (eds.), 291–311.
- Pérez Fontdevila, Aina (2016): «Hacia una *biografía* del concepto de autor», dins: id. / id. (eds.): *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria*, Madrid: Arco Libros, 11–51.
- (2019): «Qué es una autora o qué no es un autor», dins id. / Torras Francès (eds.), 25–59.
- / — (eds.) (2019): *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría*, Barcelona: Icaria.
- Planté, Christine (2019): «La excepción y lo ordinario», dins Pérez Fontdevila / Torras Francès (eds.), 97–142 (original: *La petite sœur de Balzac*, Paris, 1989).
- Ragué Arias, María José (1998): «Teoria i crítica del teatre feminista», *Assaig de teatre* 10–11, 125–140.
- (2000): *¿Nuevas dramaturgias? (Los autores de fin de siglo en Cataluña, Valencia y Baleares)*, Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música / Centro de Documentación Teatral.
- (2007): «Un sugerente espectáculo», *El Mundo* (15 de gener), 56.
- Roser i Puig, Montserrat (2006): «Catalan women playwrights: A round table», *Journal of Catalan Studies* 9, 1–19.
- (2019): «Tristes memòries cubanes: *La indiana* (2007), d'Àngels Aymar», dins: Marcillas, Isabel / Sansano, Biel (eds.): *Dramatúrgies contemporànies per a la igualtat: autories, escenificacions, recepcions. Una visió comparatista*, València: Universitat de València, 365–385.

- Rosvita de Gandersheim / Martos, Juan (ed.) / Moreno Soldevila, Rosario (ed.) (2005): *Obras completas*, Huelva: Servicio de Publicaciones Universidad de Huelva.
- Rovira, Carla (2018): *Màtria* [text inèdit], arxiu personal de Carla Rovira.
- Russ, Joanna (2022): *Com destruir l'escriptura de les dones*, Barcelona: Raig Verd (original: *How to Suppress Women's Writing*, Austin, 1983).
- Saumell, Mercè (2018): «Mujer y creación escénica hoy en España. Estado de la cuestión», *Don Galán* 8, <https://www.teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum8/pagina.php?vol=8&doc=1_1> [29.07.2023].
- Schneider, Rebecca (1997): *The Explicit Body in Performance*, London: Routledge.
- Serrat, Cristina (2018): *Creadores escèniques segle XXI. Projecte Vaca*, Barcelona (editor no identificat).
- Spivak, Gayatri Chakravorty (1996 [1979]): «Explanation and culture: Marginalia», dins: id. / Landry, Donna / McLean, Gerald (eds.): *The Spivak Reader. Selected Works of Gayatri Chakravorty Spivak*, London: Routledge, 29–52.
- Stoudt, Debra L. (2004): «Hrotsvit's literary legacy», dins: Brown, Phyllis R. / McMillin, Linda A. / Wilson, Katharina M. (eds.): *Hrotsvit of Gandersheim. Contexts, Identities, Affinities, and Performances*, Toronto: University of Toronto Press, 213–234.
- Adriana Nicolau Jiménez, Universitat Oberta de Catalunya, Estudis d'Arts i Humanitats, Rambla del Poblenou, 156, 08018 Barcelona (ES), <anicolauj@uoc.edu>, ORCID: 0000-0002-1916-3200.