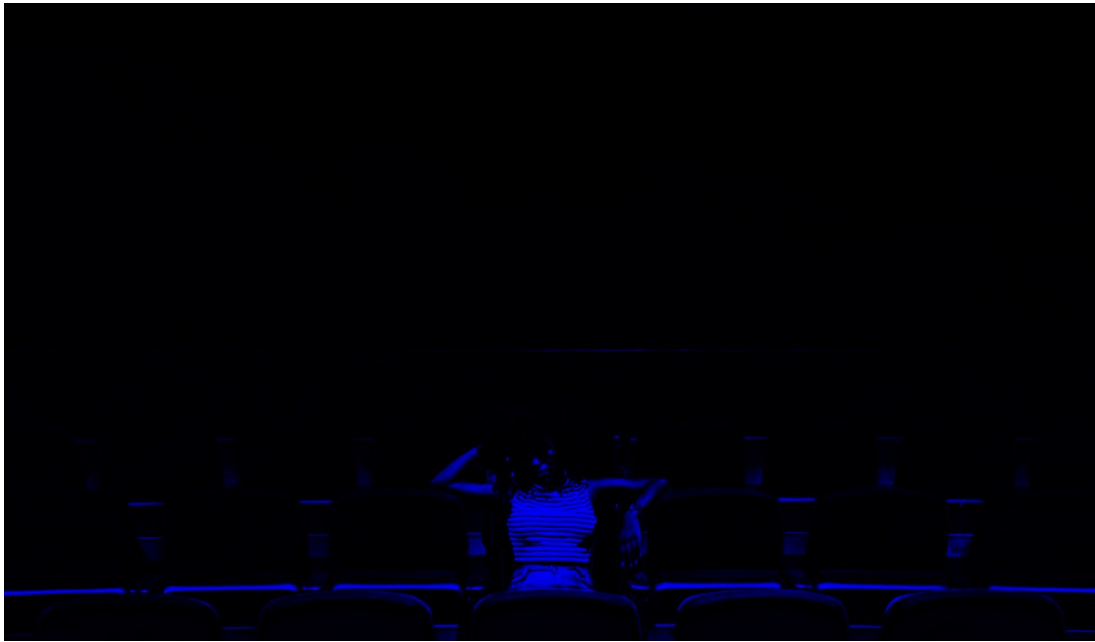


Ser dramaturga era i és

CULTURA / 18 JUNY, 2019



Gabriel Ferrater considerava «ridícul» que encara continuéssim dient Víctor Català quan volíem dir Caterina Albert. I per justificar-ho se servia dels casos de Fígaro-Larra o de Clarín-Alas, aquest últim sense tanta fortuna. Però no esmentava George Sand o George Eliot, per exemple, entre moltes altres que també van utilitzar pseudònims de noms *masculins* i a les quals encara recordem pel seu nom de ploma —afortunadament, i gairebé com a excepció, en el cas de les germanes Brontë els seus noms reals s’han acabat imposant als de Currer, Ellis i Acton Bell. Per a totes elles la utilització d’aquests noms anava més enllà d’un simple pseudònim per ocultar la seva identitat, com en el cas d’altres autors, ja que van intuir que l’única via —o, si més no, la més senzilla— de fer-se un lloc dins la literatura era entrant en el món dels homes i fent-se passar per un d’ells. Perquè al segle XIX, com ja feia notar Virginia Woolf a *Una cambra pròpia*, les dones encara conservaven l’anonimat de resultes del sentiment de castedat i vivien dominades pel desig d’amagar-se sota un vel.

Aquesta voluntat d’emascarament Caterina Albert la va tenir des dels inicis de la seva producció literària, ja que va començar publicant poemes sota el pseudònim de Virgili d’Alacseal, i quan més tard va decidir de presentar-se amb el seu nom real, als Jocs Florals d’Olot de 1898 —pensant, però, que no seria premiada—, l’escàndol que hi va haver quan es va saber que l’autor del monòleg *La infanticida* era una dona va ser tan gran que des

d'aleshores va passar a firmar amb un nom masculí: Víctor Català va néixer perquè Caterina Albert pogués escriure lliurement, sense por de ser jutjada, per dona i escriptora. Així i tot, la seva identitat es va fer cada cop més difícil d'ocultar —els dubtes sobre la seva condició i els valors més o menys masculins dels seus textos van esdevenir un lloc comú entre els crítics literaris coetanis— a causa de l'èxit de les seves creacions essencialment de narrativa. En canvi, la seva faceta com a dramaturga no va ser tan reeixida: tot i que va publicar set monòlegs i una peça curta —a més d'altres obres inèdites que volia incloure en un volum intítulat *Teatre de l'altre segle* que mai no va sortir a la llum i d'haver traduït autors com ara Maeterlinck i Praga—, cap d'aquests textos no van arribar als escenaris en vida seva. Per quin motiu? Principalment, perquè la seva família no trobava bé que les dones es dediquessin, no literàriament, sinó escènicament, al teatre. D'aquesta manera, malgrat que l'autora gaudia d'una sòlida formació en aquest gènere i era assídua a les representacions de la cartellera barcelonina, progressivament va anar deixant d'escriure textos dramàtics: la firma de Víctor Català li permetia signar l'obra narrativa, però no li era d'utilitat per participar activament en el fet teatral.

Això podria explicar que no fos fins pòstumament, el 1967, que els seus textos dramàtics van arribar als escenaris per primer cop —abans, només dues adaptacions: del conte *L'amoreta d'en Piu*, estrenada al Teatre Novetats el 1921, i de la novel·la *Solitud*, representada el 1954 a l'Associació de Teatre Estudiantil de Barcelona amb el títol *Solitud a la muntanya*. Ja aleshores la crítica va reclamar una «nova i més repetida incorporació del teatre de Caterina Albert als escenaris catalans» (ho deia Xavier Fàbregas a *Serra d'Or*),¹ però d'ençà d'aquella primera representació només hi ha estat en ocasions molt comptades, de manera que la demanda sembla que no ha estat satisfeta... fins avui? La temporada vinent tornarem a tenir l'autora a la cartellera, en aquest cas al Teatre Nacional de Catalunya, i podrem veure una nova adaptació de la seva novel·la més coneguda amb un nou títol, *Passat Ridorta*... L'obra es projecta com l'espectacle central de l'epicentre de dramaturgues pioneres del nou curs. Celebrem la iniciativa, sens dubte. Però la Víctor Català dramaturga només la trobarem a *Les cartes*, que es podrà veure únicament dos dies entre setmana i acompanyada de dos textos més, de Lluïsa Denís i Rosa M. Arquimbau.

Com la de l'Escala, són moltes les escriptores a qui la seva producció narrativa ha eclipsat la dramàtica (i sovint també la poètica). Un cas flagrant és el de Maria Aurèlia Capmany, sens dubte una dona de teatre que, entre altres coses, va cofundar l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual i va ajudar a impulsar el cabaret modern dels anys seixanta i setanta, i de la qual no podem veure'n les seves obres als escenaris. Ni tan sols en el recent Any Capmany se'n va programar cap —val a dir que va passar una cosa similar amb Manuel de Pedrolo i el seu Any, tot i que almenys en els dos casos es van celebrar les efemèrides corresponents, cosa que no podem dir del 150è aniversari del naixement de Víctor Català d'enguany—, exceptuant alguns homenatges i adaptacions, com ara *Cabareta* o *Cartes impertinents*, totes dues al Lliure. I això que algunes de les seves obres dramàtiques resultarien encara tan actuals, com és el cas d'una magistral *Preguntes i respostes sobre la vida i la mort de Francesc Layret, advocat dels obrers de Catalunya* —tenint en compte que Capmany la va escriure per commemorar el cinquantenari de la mort de Layret, l'any vinent, que ja en

serà el centenari, no es podria aprofitar per tornar-la a posar en escena? D'altra banda, també podem citar l'exemple de Mercè Rodoreda, a qui fa uns anys Marta Pessarrodona qualificava com «la dramaturga que no ha arribat als teatres». Malgrat que no podem subscriure l'afirmació taxativament —i més ara, que encara ens ressona una relativament recent *La senyora Florentina i el seu amor Homer*—, és cert que la majoria dels textos rodoredians que han arribat als escenaris han estat adaptacions, com ho serà així mateix *La mort i la primavera* que dirigirà Joan Ollé a l'octubre.

Tot plegat, i sense entrar més en l'excés de textos narratius duts a l'escena que trobem en general en detriment d'obres originals, s'entén en un marc en què molts escriptors ho eren en un sentit ampli, a diferència de l'actual, en què les especialitzacions per gèneres estan molt més definides. Si ens fixem en el camp teatral, més enllà de les dramaturgues pioneres que ara es vol fer reviure, pel que fa a les autores contemporànies, són excepcionals els casos en què les dones ocupen el mateix espai que els homes. I quan troben un lloc sovint l'aprofiten per expressar-se lliurement i reivindicar-se, cosa que no passava amb els personatges femenins de Víctor Català o Mercè Rodoreda, per exemple, que implosionaven més que no pas al contrari —no es pot dir el mateix dels de Capmany. Però si mirem més enrere constatem que la situació tampoc no dista gaire de la que hi ha en les novel·les del XIX —aleshores encara era més difícil trobar dramaturgues—, en què la dona es mostra com algú indignat amb el tracte que rep el seu sexe i que en defensa els drets, com palesa també Woolf en un article publicat a *The Forum* el 1929, que afirma que «això introdueix en els textos femenins un element que no es troba en absolut en els textos masculins, si no és que l'autor resulta ser un obrer, un negre o algú que, per la raó que sigui, està convençut de la seva situació d'inferioritat».

Perquè, malgrat tots els progressos aconseguits des d'aleshores, amb una situació de plena igualtat entre sexes avui no s'escriurien encara amb tanta freqüència obres com ara *Màtria*, de Carla Rovira; *M'he posat les ulleres de mirar carregadors*, de Cristina Clemente, guanyadora de l'últim Torneig de Dramatúrgia; *La noia de la làmpada* o *Els dies mentits*, de Marta Aran, aquesta última d'una temàtica també central a *Elles*, de La Melancòmica; i segurament no serien tan necessaris espectacles com ara *Aiuc*, de Les Impuxibles, o *Només una vegada*, de Marta Buchaca. Tampoc els homes entrarien a fer produccions com ara *ASAP (Aspectes de solidaritat amb el patriarcat)* i les dones ja no se sentirien atacades quan el rol femení és un altre, com passa en una peça tan ben feta com *A.K.A. (Also Known As)*. Ni caldria recalcar que l'autora resident de la Beckett és des de fa 4 anys —els mateixos que fa que va néixer la iniciativa— una dona, i que ho és no pas per la seva condició, sinó per la qualitat de la seva obra. En definitiva, si tot plegat fos més equitatiu, no trobaríem autores actuals com ara Clàudia Cedó constatant que **#SerDramaturgaÉs** «que et preguntin en una entrevista el 2018 si creus que la no paritat als teatres catalans respon a una qualitat inferior en l'escriptura de les dones». Si de veritat algú ho pensa estaria donant arguments per tornar-se a anomenar Víctor, George o Currer. I aquesta era una etapa que, teòricament, ja teníem superada. O no?



ETIQUETES: [CRISTINA CLEMENTE](#) [DRAMATURGA](#) [MARIA AURÈLIA CAPMANY](#) [MARTA ARAN](#) [MARTA BUCHACA](#) [MERCÈ RODOREDA](#)
[TEATRE](#) [VÍCTOR CATALÀ](#)

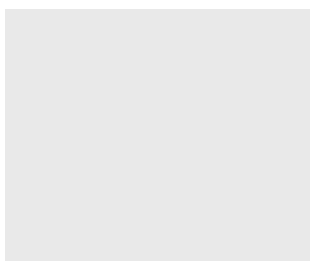


GEMMA BARTOLÍ | ÚLTIMES PUBLICACIONS

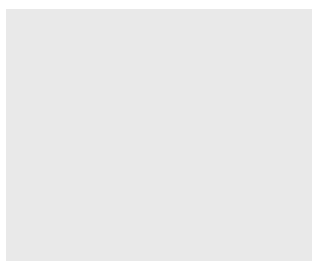
(Barcelona, 1991). Graduada en música a l'ESMUC i filòloga catalana.

Actualment fa una tesi sobre les poètiques de la modernitat en la literatura catalana a través de Ramon D. Perés i és membre de la secretaria de la revista *Haidé. Estudis Maragallians*. També col·labora regularment a *Caràcters* i treballa com a correctora al diari *Ara* i és professora a la UAB.

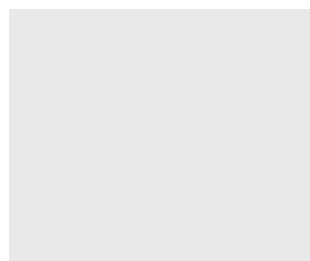
Articles relacionats



I mentrestant, tornem a esperar Godot



Màximes iteratives



Pedrolo, l'elefant contagiós (II)

[Llibres](#)
[Cultura](#)
[Nosaltres](#)
[Contacte](#)

© LA LECTORA
hola@lalectora.cat

[Política de privacitat](#)
Copyleft



© LA LECTORA 2018