

# FEMINISMES AL TEATRE CATALÀ CONTEMPORANI (2000-2019)

Tesi doctoral

Adriana Nicolau Jiménez

Directora: Teresa Iribarren Donadeu

Programa en Societat de la Informació i el Coneixement



Universitat Oberta de Catalunya

Març 2021



# FEMINISMES AL TEATRE CATALÀ CONTEMPORANI (2000-2019)

Tesi doctoral

Adriana Nicolau Jiménez

Directora: Teresa Iribarren Donadeu

Programa en Societat de la Informació i el Coneixement



Març 2021



## SUMARI

Agraïments .....	5
1. INTRODUCCIÓ .....	8
1.1. Indicacions bibliogràfiques i d'estil .....	28
PRIMERA PART: APROXIMACIONS TEÒRIQUES A LES RELACIONS ENTRE DONES, TEATRE I FEMINISMES .....	29
2. ESTAT DE LA QÜESTIÓ .....	30
2.1. Historical Overview .....	30
2.1.1. The reconsideration of the canon.....	30
2.1.2. Literature on feminist theatres of the 1970s and 1980s.....	32
2.1.3. The debate around realism.....	35
2.1.4. The 1990s years .....	37
2.1.5. Feminist theatre criticism in the 21 <sup>st</sup> century .....	41
2.2. La perspectiva de gènere als estudis teatrals catalans .....	44
2.2.1. Estudis d'àmbit general .....	46
2.2.2. La crítica acadèmica feminista de María José Ragué Arias .....	52
2.2.3. Altres treballs amb perspectiva de gènere .....	63
3. MARC TEÒRIC .....	77
3.1. Theoretical Frame .....	77
3.1.1. Western theatre and the representation of women.....	77
3.1.2. What is feminist theatre? .....	79
3.1.3. Feminist meanings and theatrical forms .....	83
3.1.4. Self-reflexive scholarship in the 21 <sup>st</sup> century .....	88
3.2. Marc analític.....	92
3.2.1. Perspectiva teòrica adoptada .....	95
3.2.2. Els tres motius feministes .....	100
4. METODOLOGIA.....	104

## SEGONA PART: MOTIUS FEMINISTES AL TEATRE CATALÀ

CONTEMPORANI .....	115
5. DESDOBLAMENTS.....	116
5.1. Protagonistes desdoblades, subjectes en conflicte .....	120
5.2. <i>Una gossa en un descampat</i> de Clàudia Cedó .....	132
5.2.1. Noves mirades escèniques a la maternitat .....	134
5.2.2. Història de dues decisions .....	141
5.2.3. La Júlia desdoblada .....	144
5.2.4. Força i vulnerabilitat.....	149
5.2.5. La mort perinatal, una experiència universal?.....	153
5.2.6. Recepció de l'obra .....	158
5.2.7. Conclusions .....	160
6. GENEALOGIES.....	162
6.1. Genealogies culturals i familiars .....	165
6.2. <i>Cabaret diabòlic</i> de Beth Escudé.....	178
6.2.1. Iniciatives genealògiques: les <i>Cartografies del desig</i> i la <i>Vacateca</i> .....	179
6.2.2. El cabaret: la subversió del gènere .....	185
6.2.3. Una genealogia de la culpa femenina .....	189
6.2.4. Retractacions retòriques .....	197
6.2.5. Recepció de l'obra .....	203
6.2.6. Conclusions .....	205
7. TRÀNSITS .....	207
7.1. Identitats en trànsit .....	210
7.2. <i>Limbo</i> de Marc Rosich, Miquel Missé, Pol Galofre i Les Impuxibles.....	224
7.2.1. Hi ha hagut transfeminismes al teatre català contemporani? .....	225
7.2.2. Un trànsit de música, dansa i paraules.....	232
7.2.3. En defensa del transitar.....	236

7.2.4. Desconstruint el binarisme de gènere .....	241
7.2.5. <i>Limbo</i> com a cas d'aliança transfeminista.....	246
7.2.6. Recepció de l'obra .....	251
7.2.7. Conclusions .....	253
8. CONCLUSIONS .....	255
9. BIBLIOGRAFIA .....	263
9.1. Bibliografia i fonts d'informació primàries .....	263
9.2. Bibliografia i fonts d'informació secundàries.....	272
10. ANNEX. CATÀLEG D'OBRES CITADES.....	317





## Agraïments

Aquesta tesi ha comportat, entre moltes altres coses, un revelador, desafiant i joiós aprenentatge dels feminismes. Tant a títol acadèmic com personal, un dels aspectes més importants d'aquest aprenentatge ha estat la crítica feminista al concepte d'autoria, que, sense cap mena de dubte, s'aplica al transcurs mateix de la recerca. La tesi no hauria estat possible, en el sentit més ple de l'expressió, sense l'ajuda i l'acompanyament de moltes persones, a qui vull donar les gràcies aquí.

A la doctora Teresa Iribarren Donadeu, que em va convèncer per dur a terme una recerca doctoral i ha estat, al llarg de tot el procés, una directora propera, entusiasta i més que pacient. Se'm fa difícil mesurar els beneficis que m'ha reportat la seva generositat, desplegada en un seguiment constant, atent i minuciós, en la llibertat atorgada per fer créixer el projecte i en la gran confiança dipositada en les meves capacitats. A la Meri Torras i la Sharon Feldman, membres del comitè d'aquesta tesi, i en especial a la Sharon Feldman pels consells i la calidesa. To Sarah Gorman: with thanks for her precious guidance within the feminist theatre and performance studies fields, the very enjoyable live and recorded shows she recommended and her generous readings and corrections during my two research stays at the University of Roehampton. Al professorat que m'ha escoltat, ajudat i aconsellat a la Universitat Oberta de Catalunya (tot el professorat assistent als seminaris on vaig presentar la recerca en curs, els companys del grup de recerca LiCMES, Roger Canadell, Josep-Anton Fernández, Narcís Figueras i Júlia Ojeda, i també Eduard Aibar, Begonya Enguix, Carles Prado, Joan Pujolar i Aida Sánchez de Serdio), a la University of Roehampton (Susanne Greenhalgh, Glenn Odom i Eleanor Roberts), i a la Universitat de Barcelona (Mireia Aragay, Assumpta Bassas i Enric Montforte), així com la Montserrat Clua, la Gabriela Cordone, la Montserrat Gatell i la María José Ragué Arias. Al personal de totes les biblioteques on he treballat i, en especial, de la Biblioteca de Catalunya, de la biblioteca del MAE i de la Biblioteca de Nou Barris, que m'han brindat una ajuda extraordinària en el context dels tancaments ocasionats per la crisi sanitària.

A totes aquelles dones de teatre i del món de la cultura amb qui he mantingut converses que han estat claus per a la comprensió del camp: Araceli Bruch, Laia Grau, Marta Galán, Anna Güell, Mercè Espelleta i Teresa Urroz, Rosa M. Isart, Lluïsa Julià, Magda Puyo, Semolina Tomic i Marta Vergonyós. A totes les dones i homes de teatre, així com a les companyies, que m'han brindat materials inèdits i, en alguns casos, m'han

aclarit aspectes dels muntatges o de la pròpia trajectòria: gràcies per la generositat, l'interès i, sobretot, per la creació de les obres. La relació d'agraïments és necessàriament llarga: Silvia Albert Sopale, Laia Alsina i la Cia. El Martell, Lali Álvarez, Marta Aran, Verónica Araúzo i Roger Bernat, Àngels Aymar, Cia. Susanna Barranco, Júlia Bel, grup La Bellesa, Cecilia Bellorín, Ian Bermúdez, Júlia Bertran, Mònica Bofill, Gemma Brió, Raissa Brighi i Francesca Romana Degl'Innocenti i la Cia. AmagatTeatre, Gràcia Camps, Míriam Escurriola i Les Impuxibles, Núria Casado Gual, Mariona Casanovas, Anna Caubet i ImpactaT Intervencions Teatral, Clàudia Cedó, Lara Díez Quintanilla, Carmen Domingo, Denise Duncan, Beth Escudé i Isabelle Bres, Tilda Espluga i Dolors Miquel, Daniela Feixas, Carles Fernández Giua i la Cia. La Conquesta del Pol Sud, Aura Foguet i la Cia. La Viciosa, Laura Freijo, Cia. Les Fugitives, Marta Galán, Txus García, Lluna Gay, Xavier Giménez Casas i el Teatre Kaddish, Sònia Gómez, Alcía Gorina, Helena Gràcia, Anna Güell i la Cia. Q-Ars Teatre, Eva Hibernia, el col·lectiu Las Huecas, Aina Huguet, Alejandra Jiménez Cascón i Natalia Boronat d'Aleteo Cía., Maria Juan, Pablo Ley, Angelina Llongueras, Raquel Loscos i la Cia. Casa Real, Rocío Manzano i la Cia. Vagas y Maleantas, Agnès Mateus, Karel Mena, Concha Milla, Miquel Missé, Veronica Navas, Sílvia Navarro, Mariona Naudin, Vicenta Ndongu, Maisa Perk, Laura Pau i la Cia. The Feliuettes, Helena Pla, Núria Planes Llull (via Anna Vendrell), Carme Portaceli, Anna Presegué i CorCia, Anna Maria Ricart, Roger Ribó i la Cia. Espai en Construcció, Lola Rosales i Berta Prieto de la Cia. AURA al Pou, Carla Rovira, Gisela Saló, Marília Samper, Mercè Sarrias, Carlota Subirós, Marcela Terra, Saara Turunen i la Cia. La Peleona, Sindicat Sindillar, Victoria Szpunberg, Alba Valldaura, Laura Vila Kremer i la Cia. Que no salga de aquí i Ruth Vilar. La llista continua amb noms d'altres persones que m'han ajudat o cedit materials d'obres que han estat indispensables per a la comprensió del camp però que no he pogut incloure a la tesi: a totes elles, gràcies.

Als teatres i productores: Almería Teatre (Savina Figueras, Frank Capdet), Antic Teatre (Semolina Tomic i Catarina Costa), Bitò Produccions (Albert Oliva), Casa Elizalde (Albert Bordonada), Centre Cívic Sagrada Família (Mage Lluch), El Maldà (Emma Masferrer), Escenari Brossa (Sheila Eroles), Grup Focus (Isabel García, Daniel Pérez), La Planeta (Jordi Sobirà), La Vilella Teatre (Jordi Pérez), Mercat de les Flors (Nani Mulero), Nau Ivanow (Eugènia Ustrell), Porta 4/L'Autèntica (Carmen Holguera), Sala Atrium (Patrícia Mendoza), Sala Beckett (Tatiana Santa Maria, Andrea Hernández), Sala Flyhard, Sala Hiroshima, Sala Muntaner (Beatriz Fenollar), SAT! Sant Andreu Teatre (Oscar Rodríguez), Teatre Akadèmia (Rubén Salinas), Teatre Gaudí (Anna Murga

i Roxana Díaz), Teatre Lliure (Maria Zaragoza, Ona Campillo, Anabel de la Paz i Mercè Sindreu), Teatre Nacional de Catalunya (Raquel Osàcar), Teatre Regina (Maties Gimeno) i Teatre Tantarantana (Ferran Murillo).

A l'Emma, l'Andy, el Dylan i la Violet, que em van acollir durant la segona estada de recerca a Londres. A les meves companyes i companys de la UOC, i en especial a les "mezcaleras" Natalia Garrido, Elisa Herrera, Marina Massaguer i Esther Oliver, per l'ajuda metodològica, l'acompanyament i els consells (gràcies, Elisa, per la idea de la planificació inversa) i, sobretot, per l'amistat. A les meves amigues i amics, i sobretot a la Matylda Dębska, la Natalia Garcia, la Mireia Manzano, el Leandro Jofré, l'Ida Ramon, l'Emma Soldevila, i a la meva "àvia" parisenca Marie Courtois. A la meva família i en especial a la meva germana Eulàlia, per la complicitat i els riures, i als meus pares, Maite Jiménez i Marcel Nicolau, amb qui he contret un deute per l'educació brindada i pel suport emocional i econòmic incondicionals, que no puc retornar sinó amb amor. A la meva parella, Xavier Rodríguez Sabater, per les cures (sense les quals, sobretot durant els últims mesos, aquest treball no hauria arribat a bon port) i per tota la resta: què millor que fer els aprenentatges llargs amb tu.

\* \* \*

Aquesta tesi deu un record especial a la memòria de María José Ragué Arias, que va obrir els camins que han fet possible aquesta recerca i va morir durant el transcurs de la investigació. Tant de bo les feministes de les noves generacions siguem tan valentes com les més valentes de la teva.

# 1. INTRODUCCIÓ

A la tardor de l'any 2016, quan acabava d'iniciar la meva formació com a estudiant predoctoral becada per la Universitat Oberta de Catalunya, vaig començar a sovintejar el Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques de l'Institut del Teatre de Barcelona. Allà vaig descobrir la secció dedicada a les relacions entre teatre i dones: una filera de llibres repartida entre dos nivells, que segurament hauria cabut en un de sol i que no superava la cinquantena de títols. D'aquests, la majoria eren estrangers, anglosaxons, i només alguns versaven sobre el teatre català. Hi destacaven un volum que recollia les actes d'una jornada, *Dona i teatre al segle XXI*, i alguns textos de María José Ragué Arias, la investigadora catalana que semblava haver-se consagrat amb més perseverança a la qüestió. La descoberta d'aquella prestatgeria de la biblioteca del MAE i les lectures que la van seguir esdevindrien l'inici d'una recerca que em duria a investigar, sobretot, fora de les biblioteques, en l'intent de fer emergir un aspecte del teatre català sistemàticament omès per gran part dels estudis acadèmics.

Temps després, durant una primera estada de recerca a la University of Roehampton de Londres, vaig descobrir que havia viscut una experiència comparable a la que descriu la historiadora de l'art Linda Nochlin a "Starting from Scratch: The Beginnings of Feminist Art History" (1994). Nochlin hi explica com, en el tombant entre els anys 60 i 70 del segle XX, va iniciar la recerca sobre la representació artística de les dones, en el marc d'una assignatura universitària en la qual tant ella com les alumnes van llançar-se a elaborar una primera cartografia d'un terreny ignot: "[w]e were doing the spadework of feminist art history, and we knew it" (1994: 132). Sens dubte, molts elements distancien l'experiència de Nochlin de la meua, i no és el menor que jo em trobés amb la recurrència del nom de Ragué Arias, que indicava un precedent important, així com amb el gruix de títols anglosaxons, que feia pensar en l'existència, en altres latituds, d'una tradició crítica sòlida que havia explorat i validat l'interès científic d'aquest camp de recerca.

El que potser no sospitava Nochlin al tombant de la dècada era l'explosió artística feminista que es produiria al llarg dels anys 1970 als Estats Units. Quan vaig descobrir aquella prestatgeria a la biblioteca del MAE, jo tampoc no podia endevinar l'eclosió de feminismes que es viuria a les arts escèniques catalanes durant els anys següents, ni el grau en què les desigualtats de gènere, i en especial la manca de paritat a les cartelleres, ocuparien un espai de controvèrsia al debat públic com mai no havia succeït abans. En efecte, des que vaig iniciar aquesta recerca, el teatre català ha viscut una onada de

conscienciació feminista que s'ha donat, no com a fenomen aïllat, sinó en el marc d'un augment global de reivindicacions que ha anat des del moviment #MeToo als Estats Units, a les vagues i les manifestacions massives del 8 de març i del 26 d'abril de 2018 —arran de la sentència del cas de La Manada—, a l'Estat espanyol. Als escenaris catalans, aquesta onada de conscienciació feminista s'ha traduït en una proliferació inèdita d'obres que, des de llenguatges, temàtiques i graus de politització diversos, han vehiculat reivindicacions feministes. Per evocar només alguns títols, *Rebota rebota y en tu cara explota* (2017), d'Agnès Mateus i Quim Tarrida o *Només una vegada* (2019) de Marta Buchaca, s'han interrogat sobre les violències masclistes; peces com *Màtria* (2017) de Carla Rovira, *Rastres\_Argelers* (2018) d'Aina Huguet i *Barbes de balena* (2017) d'Ana Maria Ricart han posat les dones al centre de les narratives de la memòria; i muntatges de teatre comunitari com *La bellesa* (2017) de Marta Galán i les veïnes del Casc Antic han reflexionat sobre les cures com a motor d'una nova estètica.

De manera paral·lela, han augmentat les accions i preses de posició activistes: el mateix any que vaig començar la tesi, el manifest de la Plataforma per la Igualtat en les Arts Escèniques i Visuals de Catalunya —impulsat entre d'altres per Carme Portaceli—, posava en evidència la manca de paritat a les cartelleres catalanes. L'any 2017 van sorgir dues iniciatives col·lectives més: Dones i Catalunya, un col·lectiu de debat i acció política, i DONA'm ESCENA, una plataforma anònima que ha publicat, amb força repercussió a les xarxes, gràfics que mostren la manca de paritat a les cartelleres. Contra la tònica general, algunes sales i espais han adoptat criteris paritaris en les seves programacions —com la Sala Beckett, la Sala Flyhard, el Maldà—, o han optat per prioritzar les autories femenines o feministes —com el Festival Escena Poblenou. Des dels mitjans, diverses veus —com Júlia Bertran i Gemma Ruiz a TV3, Andreu Gomila a *Time Out*, Oriol Puig Taulé a *Nívol* i Neus Molina i Aída Pallarès al capdavant de l'efímera revista *Godot Barcelona*— han aportat una cobertura significativa al teatre d'autoria femenina o amb voluntat feminista. La denúncia per part d'Andrea Ros del tracte vexatori de Lluís Pasqual, així com la notícia dels abusos sexuals perpetrats durant vint anys per part de dos professors de l'Aula Municipal de Teatre de Lleida, han aixecat polseguera i han posat en evidència alguns dels mecanismes a través dels quals s'ha perpetuat la discriminació de les dones en un àmbit que, de forma secular, ha estat més hostil envers la creació femenina que altres arts —com han assenyalat, per exemple, Margaret Lamb (1974), Lynda Hart (1989b), Nancy Reinhardt (1981) i Patricia W. O'Connor (1990, 1997). El volum d'iniciatives creatives i activistes que s'ha produït des

de l'any 2016 no fa sinó confirmar l'escaiença d'un estudi que vinculi teatre català i feminismes, així com la rellevància d'una crítica atenta a unes dinàmiques discriminatòries que tenen un impacte cabdal en el funcionament del camp i en la composició de les obres, tal com van denunciar de forma pionera les teatròlogues feministes del món anglosaxó.

Arran de les primeres lectures que vaig fer de l'obra de Ragué, vaig poder comprovar que l'estudiosa referenciava en diverses ocasions obres d'autores anglosaxones com Sue- Ellen Case (1988), Charlotte Rea (1974), Susan Slyomovics (1990), Margaret Lamb (1974), Gayle Austin (1990), Jill Dolan (1988), Elin Diamond (1989) i Yvonne Yarbro-Bejarano (1986). Es tracta d'alguns dels noms que van assentar les bases dels estudis teatrals feministes al llarg de la dècada dels 1980, a imatge del que pioneres com Linda Nochlin havien dut a terme durant les dècades anteriors en les disciplines de la història de l'art, els estudis literaris i els estudis fílmics. Autores com Case, Gayle i Austin van demostrar el pes aclaparador de l'hegemonia masculina a la tradició teatral occidental, van estudiar l'impacte del gènere en el camp teatral en tant que àmbit laboral, van assenyalar el valor diferencial d'una autoria, la femenina, tradicionalment exclosa de la creació escènica i van analitzar les iniciatives feministes que havien florit en contextos anglosaxons des dels anys 1960 i 1970. Tal com ha assenyalat Elaine Aston (1995), el naixement dels estudis teatrals feministes anglosaxons s'ha d'entendre en relació al desenvolupament dels mateixos *theatre studies* com una nova disciplina diferenciada de la filologia. Aquesta emancipació metodològica no només atorga a l'estudi del teatre un espai més central, sinó que introdueix una visió més teòrica que historiogràfica —que inclou, entre d'altres influències, la semiòtica i els *gender studies*— i es basa en la concepció del teatre, no com a literatura dramàtica, sinó com a fet espectacular. La nova perspectiva permet parar atenció a les condicions de producció, sovint desfavorables per a les dones; inclou l'estudi de les escenificacions, que revelen mecanismes androcèntrics no detectables en estudis només textuals; i desplaça un paradigma logocèntric que obscureix pràctiques no dramàtiques, essent per tant més favorable a l'estudi d'una autoria que, a causa del rol perifèric que històricament ha ocupat al camp, no sempre ha produït amb els mateixos formats que els autors barons (Aston 1995, Case 1998).

Al Principat, al llarg de la dècada dels 1990, Ragué Arias elabora una primera proposta per fer convergir la teoria feminista teatral anglosaxona amb l'estudi del teatre català, des d'una sèrie de treballs de naturalesa historiogràfica però que apunten a la visió pròpia dels estudis teatrals. Es tracta d'un moviment crucial en relació a la qüestió que

abordo en aquesta tesi, inèdit en el context acadèmic català, el qual ha privilegiat aproximacions molt inscrites en l'historicisme i ha obscurit, de manera general, les particularitats del rol que ocupen les dones en el camp teatral i l'impacte del gènere en la composició de les obres —per no parlar de l'emergència de discursos escènics feministes. Ragué (1996, 2000), en contrapartida, assenyala el canvi sociològic fonamental que suposa l'augment de dones creadores al teatre català a partir dels anys 1990 i vincula aquest augment als canvis que experimenta a finals del segle XX la societat espanyola —indissociables dels guanys en termes de drets assolits gràcies a la lluita dels moviments feministes de la Transició (Nash 2005, 2012, 2013; González Ruiz, Martínez Ten i Gutiérrez López 2009; Gil 2011) així com de la gran transformació demogràfica, de gènere i social que suposa la incorporació progressiva de les dones al mercat laboral a partir dels anys 1980 (Millán Vázquez de la Torre, Santos Pita, Pérez Naranjo 2015). De forma paral·lela, Ragué Arias propugna una atenció destacada a l'autoria femenina, que sol ocupar un segon pla en els estudis generalistes; es fixa en la representació que fan les autores dels personatges femenins, per afirmar la intenció feminista implícita o explícita que mostren moltes obres d'autoria femenina; i explora el caràcter feminista d'algunes produccions contemporànies.

És a partir d'un primer contacte amb les perspectives crítiques que vehiculen els textos de Ragué que formulo les dues grans hipòtesis que em guiaran en l'exploració del camp: la primera, que resultaria productiu donar continuïtat i aprofundir el moviment que fa Ragué en reconèixer la importància dels estudis teatrals feministes anglosaxons. És a dir, que seria pertinent i fructífer proposar l'aplicació al camp teatral català de les teories teatrals feministes anglosaxones —que han continuat evolucionant i creixent des que Ragué va mirar d'anostrar-les— per tal d'elaborar una hermenèutica que permeti continuar pensant els efectes que els feminismes han tingut al camp. La segona, que si els anys 1990 van veure l'impacte dels feminismes en algunes produccions així com en la composició demogràfica del camp —amb l'augment d'autores i directores derivat dels grans canvis en el rol social de les dones—, els anys subsegüents veurien una continuació i renovació d'aquest impacte, també digne d'atenció crítica.

A partir d'aquest primer marc de comprensió, formulo dues grans preguntes de recerca: en primer lloc, em proposo entendre quin ha estat l'impacte general dels feminismes al camp teatral català contemporani, per tal d'esbrinar-ne la significació i les característiques principals. I, en estreta relació amb aquesta primera pregunta, em qüestiono sobre com s'ha materialitzat l'impacte dels feminismes en la composició

mateixa de les obres, és a dir, com algunes de les concepcions pròpies del moviment i el pensament feministes s'han reflectit en tractament dels personatges, temàtiques, usos dels llenguatges teatrals o estructures argumentals, entre d'altres. Aquestes dues grans preguntes han conduït als dos principals objectius que he perseguit amb aquesta tesi: demostrar l'impacte significatiu que han tingut els feminismes al teatre català contemporani, i proposar un marc analític per estudiar-lo. En relació a aquest segon objectiu, he volgut proposar un model d'anàlisi que resultés operatiu no només per identificar elements que permetessin constatar l'impacte dels feminismes en una obra determinada, sinó també per dur a terme una lectura aprofundida, que depassés una mera classificació basada en l'adhesió a l'ideari feminista i alhora permetés establir diversos nivells de relació entre les obres abordades segons uns mateixos paràmetres interpretatius. Aquest model s'ha concretat en els motius feministes, que poden trobar-se en conjunts remarcables d'obres i que permeten englobar la diversitat de temàtiques, llenguatges teatrals, nivells de politització, corrents feministes i centralitat de les reivindicacions plasmades que s'ha produït al camp.

\* \* \*

Si bé la part textual de les obres tractades és l'element en el qual focalitzo les anàlisis —no atenc, per exemple, a aspectes com els estils de direcció o les tècniques interpretatives, que podrien fer objecte d'altres investigacions—, he procurat desmarcar-me de la concepció del teatre com a literatura dramàtica (Gallén 2007, Foguet 2013). En consonància amb el marc teòric elegit, basat en els estudis teatrals feministes anglosaxons i en la recepció que en fa Ragué, entenc les produccions estudiades com a obres escèniques que es produeixen en el si d'un camp teatral (Pavis 2007). Amb aquesta tria semàntica, remeto a la noció de *champ* de Pierre Bourdieu (1992) i busco fer èmfasi en la natura de microcosmos del món teatral professional, que opera de forma relativament autònoma dins del conjunt social, es regeix per normes específiques i alberga relacions de dominació entre aquells que es troben al centre del camp i aquells que se'n troben a la perifèria. La perspectiva dels estudis teatrals em convenç de la conveniència de focalitzar la recerca en el teatre que ha estat representat, la qual cosa m'orienta vers un tipus d'investigació molt diferent a la que requeririen, per exemple, textos dramàtics editats: resulta més prolixa, més exigent quant a la cerca de fonts i implica un contacte més estret amb el camp. En un punt força inicial d'aquesta recerca, constato que abordar l'àmbit



teatral català a partir de delimitacions prèvies en termes de llenguatges teatrals, tipus d'autoria, teatres o llengües vehiculars no resultaria productiu, i que em cal anar a cercar la influència dels feminismes allà on s'hagi produït. Aquesta primera constatació em durà a basar els criteris de selecció del corpus en l'observació del camp, i no a la inversa. Així, opto per uns criteris amplis, que persegueixen abraçar al màxim d'obres possible dins de les limitacions pròpies d'un projecte doctoral. Després de molts mesos de treball de camp, selecciono com a objecte d'estudi obres contemporànies de teatre de text d'autoria femenina i mixta catalana, representades en espais teatrals professionals de Barcelona, entre les temporades teatrals 2000/01 i 2018/19.

Més endavant, aquests plantejaments metodològics, que busquen fer emergir unes pràctiques usualment omeses i menystingudes per la crítica, troben una confirmació teòrica en una corrent contemporània dels estudis anglosaxons. A partir sobretot dels anys 2010, autores com Kim Solga (2016a), Jill Dolan (2012) i Elaine Aston i Geraldine Harris (2013), entre d'altres, advoquen per abandonar les aproximacions prescriptives amb força predicament al llarg dels anys 1980 i 1990 —que designen *quins* corrents feministes i *quins* llenguatges teatrals són els més idonis per a la creació escènica feminista. En canvi, després del canvi de segle aquestes autores propugnen la valoració dels múltiples feminismes escènics existents, des d'una òptica feminista àmplia que no parteixi d'apriorismes ni jerarquitzacions establertes respecte a la vàlua de determinades autories, corrents feministes o llenguatges i estratègies teatrals. En aquest sentit, adopto l'expressió *fer feminismes*, que proposa Kim Solga (2016a) per defensar la necessitat que la crítica atengui, no tant a l'autodenominació com a feministes de determinades creadores, sinó a les pràctiques que aquestes duen a terme i que poden materialitzar, al marge d'adscripcions explícites, concepcions pròpies del pensament feminista. En l'adscripció a aquest corrent crític contemporani, reforço la intenció d'aproximar-me al màxim a la realitat del camp i busco allunyar-me de la tendència existent a la manca de diàleg entre la crítica universitària i la professió teatral (Vilaró 2013b).

L'adopció d'una posició crítica no prescriptiva parteix també del convenciment que la perspectiva que proposo aquí és situada (Haraway 1988), és a dir, que es tracta d'una visió possible, no objectiva, del fenomen estudiat, necessàriament influïda tant per les opressions com pels privilegis que em travessen —i per això opto per l'ús de la primera persona del singular per a la veu autorial. Com a dona blanca, nacional, heterosexual, cissexual, capaç, amb formació universitària i de classe mitjana —tot i que precària—, de ben segur que he imprès els propis privilegis en eleccions i omissions que des d'altres

perspectives poden aparèixer com a qüestionables. Alhora, que el meu creixement com a investigadora feminista s'hagi produït en el marc de l'actual onada global de conscienciació feminista, sens dubte em distancia en més d'un punt de les feministes de generacions precedents. Per aquesta raó, la proposta analítica que presento en aquest treball, els motius feministes, es defineix com a oberta i parcial, com un primer abordatge possible a l'impacte dels feminismes al teatre català contemporani que, com apunto a les Conclusions, podria estendre's a d'altres motius així com a noves aproximacions. En la mateixa línia, i amb l'objectiu de donar cabuda a una varietat de propostes que pugui compensar, si més no en part, el caràcter parcial de la meua mirada crítica, em serveixo de manera poc rígida dels criteris de selecció del corpus, que entenc com a operatius i no com a definitoris. És a dir, considero que els límits establerts tenen més a veure amb les particularitats del procés de recerca que amb la realitat multiforme i permeable del camp teatral. Per això, al llarg dels capítols d'anàlisi, em permeto transgredir-los per fer al·lusions, sempre que ho considero pertinent, a obres i iniciatives que hi escapen, ja sigui per motius cronològics, de tipus d'autoria, d'espai de representació o de llenguatge teatral.

La decisió més primerenca quant a la delimitació del corpus, que ja he esmentat, és la de consagrar-me a l'àmbit del teatre representat, una tria que exclou el teatre que només ha estat escrit o publicat, així com aquelles peces que només s'han presentat en lectures dramatitzades. Poc després, opto per restringir la recerca a obres representades a la ciutat de Barcelona, amb la qual cosa no busco reforçar unes dinàmiques centralitzadores ja de per si massa presents al camp del teatre català, sinó acotar l'abast de la recerca d'acord amb una realitat de concentració de l'activitat escènica, de producció i d'autoria (Cavallé 2003, Sansano 2008, Feldman 2011). Dins de la ciutat comtal, limito la recerca a espais teatrals professionals i, més concretament, a sales que programen teatre de text de manera regular, incloent-hi algun espai híbrid com són els escenaris de l'Espai Francesca Bonnemaison, per la promoció que s'hi ha fet de l'autoria femenina i feminista.

Pel que fa a la delimitació cronològica, tot i que al principi incloc els anys 1990, més endavant em focalitzo en les 19 primeres temporades teatrals del segle XXI, i dins d'aquest marc, considero només els feminismes que s'han donat al teatre contemporani, és a dir, al teatre escrit o creat dins del mateix arc temporal establert, a partir de l'any 2000. Tinc el convenciment que el període elegit presenta unes característiques de gran interès en relació a l'autoria femenina i a l'impacte dels feminismes en la composició de les obres,

ahora que permet una perspectiva històrica prou representativa, que comprèn dues etapes diferenciades pel que fa a la concepció dels feminismes a les esferes pública i teatral.

La relativa normalització numèrica de dones creadores a partir dels anys 1990 (Ragué 1996, 2000), que va en augment al llarg de les dècades següents, crea unes condicions de possibilitat inèdites a la història del teatre català per a una figura, la de la dramaturga, que fins llavors havia existit en posició d'excelsitud dins del camp, i permet una mínima continuïtat de plantejaments i temàtiques. La fundació, l'any 1998, del Projecte Vaca —l'agrupació de dones de teatre més longeva de Catalunya, així com l'única que hagi dut a terme una tasca de recerca, experimentació, reivindicació i creació teatral de forma continuada—, pot entendre's com un indicatiu que, entorn del canvi de segle, el creixement de creadores en actiu comença a donar fruits substancials en termes d'una presa de consciència de la minorització que pateixen les dones a l'àmbit teatral.

Ara bé, no és fins a l'any 2016, com he exposat, que comença a generalitzar-se una major acceptació de les reivindicacions feministes. Molt més tard, per exemple, que el retorn al tractament de temàtiques socials que Carles Batlle designa com una “reconquesta del real” (2011), després d'uns anys 1990 dominats pels postulats del “drama relatiu” (Batlle 2001). Així doncs, el gruix del marc cronològic seleccionat es caracteritza per un clima postfeminista: és a dir, per la creença que la igualtat de gèneres ha estat aconseguida en el marc laboral i en el conjunt de la societat, i que per tant el feminisme és un moviment caduc, que ha assolit els propis objectius i ja no té raó de ser (Tasker i Negra 2007, Aston i Harris 2006b).<sup>1</sup> El predomini de l'ideari postfeminista no impedeix que algunes creadores teatrals s'involucrin en iniciatives activistes i creatives de caràcter feminista, però sí que comporta, per norma general, una translació més velada de concepcions feministes en les obres —ben distinta de la proliferació de reivindicacions explícites que trobem a partir del 2016. A més, la dimensió feminista d'aquestes mateixes obres es valora menys i acusa una recepció força menor.

Vull remarcar que no interpreto el pas d'aquesta llarga etapa postfeminista al moment feminista actual com el signe d'un suposat progrés en termes de gènere perquè, contra el que la mateixa història del feminisme ha tendit a argumentar, el feminisme occidental no ha seguit un progrés lineal (Hemmings 2011), sinó que més aviat ha tendit a posar-se i a

---

<sup>1</sup> Aston i Harris ho defineixen com “an anti-feminist backlash that saw its appropriation, inoculation and depoliticisation by a hostile mass media, or to indicate that feminism has done its job and is no longer needed by ‘today’s young women’” (2013: 6). El postfeminisme hauria començat entorn de la dècada dels 1990 en oposició al feminisme de la Segona Onada.

deixar d'estar de moda en diferents períodes històrics (French 2017). Per tal de representar el moment actual com a cúspide del progrés, el miratge postfeminista minimitza les desigualtats del present alhora que obscureix els assoliments i les llibertats de les dones del passat, un mecanisme que també sembla haver-se donat en la concepció majoritària del teatre català. Per això, si bé he assenyalat que l'increment de creadores que es produeix a partir de la dècada dels 1990 possibilita unes condicions inèdites fins a l'actualitat, no és cert, com ha estat el *mot d'ordre* general fins fa ben poc, que les creadores catalanes no hagin fet contribucions històriques significatives a la història del teatre català, malgrat partir sovint de posicions excèntriques —vegeu Ibarz (2020b), Buffery (2016) i Ragué Arias (1994c), entre d'altres. Tampoc no resulta veraç afirmar que els canvis que ha viscut la societat catalana en els últims decennis s'hagin traduït en una equiparació total de drets i en una igualtat efectiva. Subratllo la importància d'aquest marc de comprensió perquè evita els perills hermenèutics que comporta un treball com aquest, tant centrat en una anàlisi del present: per una banda, el d'una lectura triomfalista de la producció teatral feminista dels últims quatre anys i, per l'altra, el d'un menyspreu de l'interès crític de les produccions anteriors, sobretot d'aquelles que no palesen una vinculació tant explícita amb els feminismes.

Les dues primeres accepcions del terme “Feminisme” que proporciona el *DIEC* el defineixen com a “Moviment social que denuncia la submissió tradicional de les dones als homes i promou l'equiparació de drets entre els dos gèneres”, i “Conjunt de teories que al llarg del temps fonamenten la lluita de les dones a favor de l'emancipació”. Moltes de les obres, iniciatives i tendències recollides en aquesta tesi concorden amb una d'aquestes definicions, o amb les dues; alhora, moltes també depassen la idea fonamental de la igualtat entre els gèneres i s'articulen en relació a múltiples eixos d'opressió que condicionen l'experiència i la identitat de les persones, o bé reivindiquen la diferència sexual, o bé prioritzen la desconstrucció mateixa de la concepció actual de les categories identitàries. Aquesta diversitat de plantejaments obeeix a l'existència de nombrosos corrents feministes, que alhora es conjuguen amb la multiplicitat de llenguatges teatrals, temàtiques o graus de politització de les obres: és una realitat magmàtica, que no obeeix a una ordenació o classificació clares, potser perquè sovint s'ha construït de forma tangencial, des dels marges. La formulació *feminismes al teatre* busca reflectir tant la pluralitat dels corrents que integren el moviment i el pensament feministes, com el caràcter articulat de la relació que s'estableix entre aquests corrents i una realitat teatral complexa i variada. D'aquest encreuament pretenc plasmar, com a mínim, una doble

direcció: la de l'impacte que han tingut l'activisme i el pensament feministes en la producció i composició de les obres, i la de la generació, per part d'algunes creadores, d'un imaginari escènic feminista.

Al mateix temps, amb la formulació *feminismes al teatre* busco evitar el concepte d'un *teatre feminista* que podria definir-se seguint una sèrie de trets comuns, diferencials respecte a la resta de la producció teatral —una empresa teòrica que persegueixen autores com Helene Keyssar (1984) i Lizbeth Goodman (1993) als anys 1980 i 1990. El concepte de *teatre feminista* també resulta poc representatiu de la relació diversa, complexa i variable que l'autoria femenina ha establert amb els feminismes, ja que, si bé hi ha autores o companyies que han mostrat una vinculació consistent als feminismes al llarg de les respectives trajectòries, també n'hi ha que els incorporen de manera puntual, o com una perspectiva transversal en l'abordatge de temàtiques que no s'hi vinculen de forma evident. Així mateix, trobem creadores feministes que han optat per no fer explícit aquest posicionament a les pròpies obres, o que han adquirit una consciència feminista en un punt donat de la seva carrera —en molts casos, en sumar-se a l'onada de conscienciació feminista actual. En aquest sentit, la meua perspectiva s'inscriu plenament en la línia de la crítica contemporània no prescriptiva, que ha parat esment a la diversitat d'efectes que han tingut les diferents onades feministes al teatre, des del teatre comercial (Aston i Harris 2013) a la *performance* més reivindicativa (French 2017, Gorman 2020), i que ha reconegut la complexitat dels factors —com l'existència d'un clima postfeminista, la llibertat creativa de les autores o els diversos estils de relació amb l'audiència— que intervenen en les relacions entre teatre i feminismes. A tall d'exemple, Geraldine Harris (2014) proposa parar atenció a les distincions entre obres *sobre* feminisme, obres escrites com a feministes i obres escrites per autores feministes.

Per altra banda, opto per restringir la selecció del corpus a obres d'autoria femenina i mixta perquè, en continuïtat amb el llegat crític de Ragué Arias, pressuposo una vinculació fonamental entre l'autoria femenina i l'emergència de discursos feministes al camp teatral català. Amb aquesta tria no busco designar la voluntat feminista com una característica compartida pel conjunt de l'autoria femenina, ni tampoc com a sinònim d'una suposada escriptura teatral de les dones. Per això no em serveixo de termes com *teatre de dones*, o *teatre femení*, ni els equiparo amb la voluntat feminista d'algunes obres d'autoria femenina, com sí que fan autores com Montserrat Roser i Puig (2007) o Mercè Otero Vidal (1992). Entenc que una obra és d'autoria femenina o mixta quan una o més instàncies autorials involucrades en el procés de creació textual són dones, un criteri que

em permet incloure no només les dramaturgues sinó també les creadores que són alhora directores, les autores d'un text original adaptat al teatre amb posterioritat, les intèrprets d'obres de creació col·lectiva o les actrius no professionals que aporten els propis relats de vida, entre d'altres —una diversitat que sovint agrupo sota el terme *creadores*. La crítica teatral feminista ha recollit la tendència de les dones de teatre a multiplicar tasques i a crear espais propis, com companyies o teatres, que contrarestin les dinàmiques androcèntriques del camp i afavoreixin el desenrotllament de la pròpia carrera (Fliotsos i Vierow 2013). Part de l'autoria femenina catalana plasma aquesta realitat, però, en el context català contemporani, aquesta estratègia no es pot aïllar d'una tendència més general a la multiplicació dels rols, forçada per la precarietat de molts processos de producció així com per la política de l'autor/a-director/a impulsada entre d'altres pel Programa T6 del Teatre Nacional de Catalunya. En qualsevol cas, considero que aquesta visió oberta de l'autoria textual, que expandeix i qüestiona la concepció del dramaturg com a autor únic —molt vinculada a la concepció del teatre com a literatura dramàtica i a la idea canònica i androcèntrica de l'autor (Pérez Fontdevila i Torras Francès 2019)—, és indispensable per tal de no obscurir una part significativa de la presència de les dones creadores al camp teatral català.

Pel que fa a l'autoria teatral femenina catalana, cal tenir en compte que inclou creadores que, en la seva majoria, són blanques, cissexuals, capaces, adultes, nacionals, tot sovint heterosexuales i provinents, en molts casos, de la classe mitjana. Aquest perfil, que correspon al gruix de creadores en actiu durant els últims vint anys, sovint s'ha reflectit —tot i que no sempre— en la identitat de les protagonistes de les obres. Per això, si bé he adoptat una perspectiva interseccional (Crenshaw 1991) i he fet incís en com algunes peces escapen d'aquesta tendència majoritària per representar experiències de protagonistes migrants, treballadores, lesbianes, trans, amb diversitat funcional o racialitzades, és cert que una part important de les obres analitzades prioritza la representació del perfil majoritari. Per tal de problematitzar aquesta qüestió, he optat per incloure un seguit d'obres en la creació textual de les quals han intervingut persones trans, un tipus d'autoria que entenc que s'erigeix com a instància no binària i que, per tant, qüestiona la divisió entre autoria masculina i femenina que opera en aquest treball.<sup>2</sup> Com

---

<sup>2</sup> Al llarg d'aquesta tesi, em serveixo del terme 'trans' per fer referència a totes aquelles persones que viuen d'acord amb un gènere que no és l'assignat al néixer. Parlar de les identitats 'trans' em permet evitar el terme 'transsexual', provinent del discurs mèdic (Missé 2012), així com la diferència i jerarquizació que estableix respecte a les persones transgènere o no binàries que no s'han sotmès a cirurgies de reassignació sexuals (vegeu també Galofre i Missé 2015). El terme 'trans' és en canvi una designació elegida per sectors

que en aquest treball no proposo una reflexió transversal sobre l'articulació entre autoria femenina i no binària, i malgrat els recels que aquesta tria pugui despertar, m'ha semblat més honest presentar l'autoria no binària com una obertura, en comptes d'incloure-la en el còmput general dels tipus d'autoria. Aquesta elecció obeeix, alhora, a la distància existent entre el caràcter panoràmic d'aquest treball i l'espai gairebé nul que les autories trans i no binàries ocupen en l'àmbit del teatre professional català, una exclusió que només de forma molt recent ha vist alguns canvis i ha estat abordada per la crítica (vegeu Fanlo 2020a). En relació a l'elecció de *Limbo* —una obra que, segons sostinc, constitueix un cas d'aliança entre autories masculina, femenina i trans—, al capítol 7 abordo les implicacions d'aquesta inclusió, en el context d'una reflexió entorn del reconeixement d'aquells subjectes del feminisme que han restat exclosos o invisibilitzats en relació a la categoria dona, així com sobre “some of the exclusionary assumptions (...) embed[ded] within the fundamental conceptual underpinnings of feminism”, per usar les paraules de Susan Stryker (2006: 7).

Per altra banda, entenc per autoria teatral catalana aquella que ha treballat als escenaris catalans de manera sostinguda, cosa que inclou creadores nascudes fora del Principat però que han desenvolupat carreres teatrals aquí, com Saara Turunen —escriptora i creadora finlandesa que passa llargues temporades a Barcelona i hi ha muntat diversos espectacles—, Denise Duncan —dramaturga i directora costa-riquenya que dirigeix companyia pròpia, La Pulpe Teatro—, i Eva Hibernia —poeta i creadora nascuda a La Rioja que ha estat resident al Programa T6 del TNC i membre del Projecte Vaca. Són només alguns noms que exemplifiquen la presència de dones de teatre estrangeres, espanyoles o provinents d'altres regions dels Països Catalans, de vegades molt significativa —pensem per exemple en Semolina Tomic, *performer* i fundadora de l'Antic Teatre—: un cop més, no incorporar-les a l'estudi suposaria ometre una part del camp per criteris externs a les dinàmiques que el regeixen.

Des del punt de vista d'aquest treball, tenir en compte el teatre de text d'autoria femenina catalana comporta també incloure les diverses llengües emprades als escenaris catalans, és a dir, el català i el castellà, així com altres llengües amb una menor presència i obres que mesclen més d'una llengua —entre les quals un nombre significatiu de peces bilingües català-castellà, com es pot percebre al document en annex Catàleg d'obres citades. En l'adopció d'aquest darrer criteri segueixo a Itamar Even-Zohar (1979), qui,

---

amplis de la pròpia comunitat i, a més, ha generat consens dins de la comunitat acadèmica trans hispànica (Fanlo 2020a).

en el marc de la Teoria dels Polisistemes, alerta contra la tendència dels estudis literaris a privilegiar una única llengua en l'estudi de sistemes bilingües. Segons Even-Zohar, aquesta opció, sovint triada per comoditat, comportaria resultats del tot insuficients, que no reflectirien la riquesa i la complexitat del camp estudiat. En continuïtat amb aquesta perspectiva, entenc que incloure només obres escrites en català obeiria a criteris més propis d'un abordatge filològic, i no reflectiria la realitat bilingüe del teatre representat a Catalunya (Prat i Ley 1993).

Per acabar, el concepte de teatre de text que proposo en aquesta tesi és ampli i depassa la noció del teatre com a format dramàtic, ja que entenc per teatre de text aquelles peces en les quals la paraula és un dels elements principals en escena. Aquesta concepció em permet incloure una sèrie de llenguatges sovint omesos quan s'analitza el camp teatral català des del prisma de la literatura dramàtica i que, tanmateix, són part constitutiva i essencial de la dramaturgia catalana al segle XXI —vegeu Prieto Nadal (2020). Són, entre d'altres, el teatre postdramàtic (Lehmann 2006) —és a dir, aquell teatre que trenca amb la prevalença del caràcter mimètic de la ficció dramàtica, així com del seu caràcter lògic i causal—, aquelles peces en les quals el text es mescla amb dansa, música o accions performàtiques, el teatre de creació col·lectiva, el teatre amb intèrprets no professionals, el teatre documental i el teatre *verbatim*. Concebre el teatre de text de manera unitària em permet evitar aquelles etiquetes que sovint han servit per definir el teatre que no és estrictament dramàtic —com 'noves dramaturgies', 'híbrids', 'interdisciplinaris' o 'noves escenes'— i que resulten problemàtiques i poc operatives.<sup>3</sup> La manca d'èmfasi en les diferències entre llenguatges teatrals s'estén a les divisions entre teatre institucional, comercial o alternatiu, molt poroses en el funcionament efectiu del camp teatral i que per tant no busco reforçar aquí.<sup>4</sup> Aquesta atenció àmplia tant al conjunt de llenguatges textuals com a un nombre molt divers de sales s'ha traduït, en el còmput total d'obres analitzades, en un predomini d'autories o iniciatives que treballen des dels marges o, en tot cas, en una presència més discreta d'aquells noms femenins, com el de Lluïsa Cunillé, que més ha estudiat la crítica fins a l'actualitat. Es tracta, sens dubte, d'un resultat

---

<sup>3</sup> Recullo aquí un comentari d'Oriol Puig Taulé a la comunicació "Els guionistes, els poetes i els rars. Estètiques i ideologies més revulsives de la literatura dramàtica del segle XXI", impartida en el marc de la jornada virtual "La dramaturgia catalana al segle XXI. Balanç crític" (30/10/2020).

<sup>4</sup> Joan Yago ofereix una reflexió sobre aquesta qüestió, i la distància que separa el camp teatral català de l'estat de coses europeu, en el marc de la taula rodona "Presència de la dramaturgia catalana als Països Catalans i al món", en la qual participen Mar Fontana, Ferran Madico, Joan Yago, Eva Zapico i Aina Tur, i que modera Aida Ayats. La taula té lloc en el marc de la jornada virtual "La dramaturgia catalana al segle XXI. Balanç crític" (30/10/2020).



simptomàtic de l'espai sovint perifèric que han ocupat els discursos escènics feministes, si més no fins fa ben poc. Bé per limitacions de la recerca, bé per coherència en la selecció del corpus, he optat per deixar fora d'aquest treball els recitals de poesia, la comèdia *stand-up*, les peces de teatre breu, els llenguatges escènics del cos, circ, clown, així com el teatre per al públic familiar. El fet de limitar la selecció d'obres a espais teatrals professionals també m'ha portat a renunciar al teatre de carrer i a algunes formes de teatre social que no es representen en escenaris professionals, com el teatre fòrum.

\* \* \*

Aquesta tesi s'organitza en dues grans parts de caràcter, respectivament, teòric i analític: Aproximacions teòriques a les relacions entre dones, teatre i feminismes i Motius feministes al teatre català contemporani. Inicío la primera part de la tesi amb un doble resum bibliogràfic dels àmbits anglosaxó i català. L'*Historical Overview* inclou bibliografia anglosaxona —i, en especial, dels Estats Units i el Regne Unit— des dels anys 1980 aproximadament fins a l'actualitat, i no pretén donar compte de forma exhaustiva de tota la bibliografia existent —un projecte que depassa l'abast d'aquesta tesi—, sinó proveir un marc històric necessari per contextualitzar els conceptes que desenvolupo al *Theoretical Frame*. A la secció La perspectiva de gènere als estudis teatrals catalans, destaco l'omissió generalitzada del gènere com a eix d'anàlisi del camp teatral, dedico un espai preminent als escrits acadèmics que María José Ragué Arias consagra a les relacions entre dones, teatres català i hispànic i feminismes, i ofereixo una revisió extensiva d'aquella bibliografia que sí que dedica una atenció especial al rol que ocupa l'autoria femenina al camp teatral o a qüestions de gènere, així com a les poques publicacions acadèmiques que vinculen teatre català contemporani i feminismes.

A continuació, presento el *Theoretical Frame*, on recullo les aportacions teòriques dels estudis teatrals feministes anglosaxons. Seguint una aproximació cronològica anàloga a la de l'*Historical Overview*, inicío el capítol abordant les reinterpretacions feministes del cànon teatral occidental i prossegueixo amb un apartat sobre les temptatives de definició del *teatre feminista*. Més endavant cobreixo el debat entorn dels llenguatges teatrals realistes i la idoneïtat que s'atribueix a determinats llenguatges escènics per vehicular idees feministes, i concloc amb un apartat on adreço el caràcter auto-reflexiu de la disciplina, que al llarg del segle XXI revisa la pròpia evolució i sovint opta per posicions crítiques menys prescriptives. Tant l'*Historical Overview* com el

*Theoretical Frame*, apartats consagrats a bibliografia anglòfona, estan escrits en anglès com a part dels requeriments per a l'obtenció de la Menció Internacional, i van ser redactats al llarg de dues estades de recerca realitzades a la University of Roehampton de Londres sota la supervisió de Sarah Gorman. Tot seguit, exposo al Marc analític la pertinència de la posició crítica adoptada, que baso en la teoria feminista anglosaxona així com en l'obra de María José Ragué Arias. Seguint les teòriques anglosaxones, defenso la conveniència d'adoptar la perspectiva pròpia dels estudis teatrals, m'alineo amb el corrent no prescriptiu dels estudis teatrals feministes anglosaxons i argumento que l'esmentat corrent resulta molt adequat per minimitzar els riscos inherents a l'operació de translació cultural que proposo, per l'èmfasi que fa a prioritzar la realitat del camp.

Cloc la primera part de la tesi amb un apartat consagrat a la Metodologia, en el qual exposo els procediments seguits al llarg de la recerca i n'argumento la pertinència. Hi descriu la recerca inicial d'espais teatrals professionals, a partir de la qual realitzo buidatges de les cartelleres més significatives i peticions d'enregistraments de totes aquelles obres susceptibles de vehicular discursos feministes, una activitat que complemento amb l'assistència regular al teatre i amb la lectura de textos de les obres que no he pogut veure en directe o en vídeo. A més, realitzo un treball de caràcter etnogràfic que inclou converses amb diverses dones de teatre així com el seguiment de dos projectes de teatre social —una sèrie d'incursions al camp que em proporciona informacions que no hauria pogut obtenir per altres vies (Quirós 2014). En paral·lel a la recerca i visionat d'obres i al treball etnogràfic, emprenc un treball de lectura d'estudis anglosaxons —en dues estades de recerca a la University of Roehampton— i catalans, que serà la base per a la redacció del doble Estat de la qüestió, del *Theoretical Frame* i del Marc analític. Més endavant, a partir de tota la informació recopilada, elaboro una base de dades que em permet realitzar un treball comparatista amb el conjunt d'obres visionades, al fil del qual detecto diversos motius feministes entorn dels quals estructuraré els tres capítols d'anàlisi.

La segona part d'aquesta tesi, Motius feministes al teatre català contemporani, aplica el Marc analític establert a la primera part a la pràctica hermenèutica, en tres capítols que recullen tres motius feministes diferents. Segueixo el *Dictionnaire du théâtre* de Patrice Pavis en la comprensió del motiu com a “[u]nidad indivisible de la intriga que constituye (...), una unidad autónoma de la acción, una unidad funcional del relato, un tema recurrente” (1998: 301-302). En altres termes, entenc el motiu com a element que posseeix un significat per si mateix, i que per tant resulta important per a exercicis

comparatistes com el que duc a terme en relació a l'impacte dels feminismes (Orea Rojas 2018). Opto per fonamentar l'anàlisi en el concepte del motiu —que entenc com a sinònim del terme llatí *topos/topoi*— per contraposició a una possible tria temàtica o estilística, ja que partir d'un motiu em permet operar seleccions transversals respecte als altres dos criteris. Alhora, el concepte del motiu denota la idea de repetició sense implicar necessàriament la de lloc comú, un estatus que no sempre assoleixen els conceptes estudiats —a causa tant de la legitimitat contestada dels feminismes com de les diferències i fins i tot contradiccions que en separen els diferents corrents. Així mateix, els motius feministes resulten operatius per demostrar alhora que els feminismes han tingut un impacte en la composició mateixa de les obres, i que aquest impacte s'ha produït segons gradacions diverses, la qual cosa en facilita una exploració matisada, que es ramifica en constel·lacions de temes, autories i llenguatges teatrals.

Els tres motius feministes que analitzo són els desdoblaments, les genealogies i els trànsits. El *topos* dels desdoblaments comprèn les instàncies de divisió de la protagonista en dues o més personificacions del jo que apareixen simultàniament en escena i que estableixen una relació dialògica entre elles. A través d'aquest motiu, les obres estudiades atorguen una atenció prioritària a la subjectivitat de la protagonista alhora que, de forma implícita, problematitzen el subjecte de la modernitat occidental, construït sobre un model masculí (Beauvoir 1949). En segon lloc, les genealogies comprenen totes aquelles (re)presentacions de vides i experiències de figures femenines de generacions precedents que es vinculen a la voluntat d'algunes dones contemporànies d'oposar resistència a la pobresa de referents femenins històrics, com a estratègia per repensar la pròpia identitat i el rol de les dones a la societat actual. I, en tercer lloc, els trànsits són aquells desplaçaments, físics o figurats, d'un o diversos personatges principals a través dels quals es posen en dubte els límits d'una o diverses categories identitàries, es presenta la identitat com a entitat no estàtica i natural, sinó construïda i relacional, i s'afirma la possibilitat, la demanda o el desig de processos de canvi. Les tres obres principals abordades als capítols d'anàlisi són: *Una gossa en un descampat* (2018) de Clàudia Cedó, en què una protagonista desdoblada, la Júlia, s'enfronta a la mort perinatal del seu primer fill; *Cabaret diabòlic* (2003) de Beth Escudé, un *cabaret* presentat per una Eva bíblica reescrita que reivindica a través de la ironia una genealogia de dones culpables; i *Limbo* (2015) de Marc Rosich, Miquel Missé, Pol Galofre i Les Impuxibles, una obra de dansa-teatre sobre un noi trans, l'Albert, que viu un procés de transició de gènere, presentat a través d'un trànsit figurat en un aeroport.

Els tres capítols que conformen la segona part de la tesi s'organitzen segons una mateixa estructura: una introducció teòrica on exposo la vinculació del motiu presentat amb els feminismes, seguida d'una secció d'exemples que em permet demostrar-ne l'aparició en un conjunt significatiu de peces i analitzar-ne els trets comuns i les variants que ha adoptat. A continuació, introdueixo l'obra principal del capítol i emmarco la qüestió que s'hi aborda al context del panorama teatral català contemporani. Per acabar, ofereixo una proposta hermenèutica en profunditat de l'obra principal: analitzo el rol que juga a l'obra el motiu feminista, exploro la vinculació dels diferents mecanismes de la peça amb el pensament feminista i acabo amb una breu revisió de la recepció —on incloc tant la crítica de publicacions periòdiques com ressenyes digitals, atès el paper cada cop més residual de la crítica teatral professional en els últims anys (Ramis Masachs 2020). Aquesta estructura respon a la intencionalitat analítica que m'ha guiat en la composició dels capítols, en els quals no he buscat oferir una visió exhaustiva, de caràcter historicista, dels feminismes que s'han donat al teatre català recent, sinó proposar una anàlisi aprofundida d'algunes de les formes més significatives que ha pres l'impacte dels feminismes a les pràctiques escèniques catalanes contemporànies. En aquest sentit, amb els tres estudis de cas he buscat demostrar l'eficàcia d'un visionat atent —el que en estudis literaris es coneix com a *close reading*— com a estratègia hermenèutica efectiva per copsar en profunditat els matisos i les implicacions del fenomen estudiat.

En continuïtat amb aquest propòsit, la tria de les tres peces principals —que no ha estat exempta de dificultats, atesa la creixent plètorà d'obres amb sensibilitat feminista— busca reflectir la diversitat creativa que ha generat l'impacte dels feminismes en el teatre català contemporani dels últims vint anys. Per començar, les tres peces tracen un arc temporal que cobreix l'inici del segle —*Cabaret diabòlic* (2003)—, l'etapa postfeminista de la dècada dels 2010 —*Limbo* (2015)— i el moment actual de conscienciació feminista —*Una gossa en un descampat* (2018). Són, també, exemples de la diversitat de configuracions autorials: *Una gossa en un descampat* és l'obra d'una dramaturga, Clàudia Cedó, que crea la peça a títol individual —un cop escrita, se'n proposa la direcció a Sergi Belbel—; Beth Escudé crea i dirigeix *Cabaret diabòlic* en complicitat amb l'actriu Isabelle Bres i en tant que membre del Projecte Vaca; i *Limbo* és fruit d'una autoria que pot semblar masculina en un primer moment però que engloba la companyia femenina Les Impuxibles —formada per Clara i Ariadna Peya i amb la col·laboració de Míriam Ecurriola a la direcció—, els activistes trans Pol Galofre i Miquel Missé, que escriuen textos sobre la pròpia experiència, i el dramaturg Marc Rosich. Les diferents

configuracions autorials comporten també diferents vies d'impacte dels feminismes en els processos de creació: com a presa de consciència fruit d'una experiència pròpia, en el cas de l'obra de Cedó; com a obra creada en el marc d'una iniciativa teatral feminista, en el cas d'Escudé; i com a influència d'un moviment activista de caire feminista, en el cas de l'obra de Rosich, Missé, Galofre i Les Impuxibles. Als apartats introductoris de cadascuna de les obres, per altra banda, il·lumino tres aspectes ben diversos de l'impacte dels feminismes en la pràctica escènica dels últims anys: el conjunt creixent d'obres d'autoria femenina que aborden la maternitat des de perspectives crítiques; dues iniciatives escèniques de caràcter genealògic, les *Cartografies del desig* —un projecte que vincula la poeta i feminista Maria Mercè Marçal als feminismes teatrals contemporanis— i la Vacateca, l'arxiu de dramaturgues creat pel Projecte Vaca; i els diferents exemples d'influència del transfeminisme a l'escena catalana, així com l'influx del moviment postporno que s'ha infiltrat als escenaris teatrals.

No menys important, la diversitat de perspectives que conviuen dins dels feminismes queda reflectida a les tres obres principals i, de forma més àmplia, al conjunt dels capítols, ja que els tres *topoi* feministes analitzats presenten una proximitat conceptual —que no es reflecteix en la materialització que tenen en cadascuna de les obres concretes— respecte a tres corrents feministes diferents. Els desdoblaments, en incidir en l'androcentrisme de la visió moderna del subjecte i en els efectes de l'heteropatriarcat en la subjectivitat femenina, s'aproximen a les reivindicacions pròpies del feminisme de la igualtat, que persegueix la fi de les desigualtats entre homes i dones. Quant a les genealogies, parteixen d'una identificació identitària amb les dones de generacions precedents, i per tant prioritzen la diferència amb el gènere masculí, un plantejament que es correspon amb l'ideari del feminisme de la diferència, que reivindica la diferència sexual com a via d'alliberament de les dones. I, per acabar, els trànsits parteixen d'una voluntat destructiva i anti-identitària per posar en dubte les categories existents: es tracta de concepcions afins al transfeminisme, moviment activista espanyol que es pot equiparar amb el feminisme internacional de la tercera onada i que advoca per posicions interseccionals, així com per un eixamplament dels subjectes del feminisme. Als apartats dedicats a les tres obres principals, en proposo una lectura que posa de manifest la proximitat de les respectives narratives escèniques amb els tres corrents esmentats: *Una gossa en un descampat* denuncia la invisibilitat d'una experiència femenina, la mort perinatal, i en reclama la incorporació a l'imaginari comú; *Cabaret diabòlic* presenta un univers femení que fa incís en els vincles simbòlics entre dones i conté influències

directes de pensadores de la diferència; i, *Limbo* recull, a través dels activistes Pol Galofre i Miquel Missé, la influència de l'activisme transfeminista, que vehicula una visió de l'experiència trans crítica i advoca per la lluita contra l'heteropatriarcat des de posicions feministes i *queer*.

A les dues grans parts que conformen aquesta tesi segueixen les Conclusions —escrites en anglès com a part dels requeriments per a l'obtenció de la Menció Internacional—, on sintetitzo les aportacions realitzades i apunto els diversos fils de continuïtat que podria tenir aquesta recerca. La tesi es clou amb l'annex Catàleg d'obres citades, en el qual ofereixo una catalogació de totes aquelles obres que cito als capítols d'anàlisi i que es corresponen amb els criteris de selecció del corpus. La confecció d'aquest catàleg no obeeix a una voluntat canonitzadora ni exhaustiva, sinó que persegueix proporcionar una cartografia significativa d'obres dignes d'interès crític vinculada als tres motius que presento a la tesi —que conté tant obres amb una clara vinculació amb els feminismes com obres que s'hi relacionen de manera més tangencial, significatives perquè aborden alguna temàtica concreta o que corresponen a les principals autories estudiades. Aquest annex aporta dades factuais relatives a les obres abordades amb l'objectiu de permetre a les lectores i als lectors avaluar les diferents posicions que han ocupat les peces en el camp teatral, i en aquest sentit constitueix un exercici de transparència de l'ús de les dades, alhora que s'ofereix com una eina de treball per a futures recerques. De fet, el catàleg és un dels elements clau de la meva aportació a l'estudi del teatre català, ja que, segons que en tinc coneixença, no existeix cap altra cartografia que vinculi el teatre de l'escena barcelonina contemporània als feminismes.

\* \* \*

He encetat aquesta introducció evocant la importància que va tenir per a mi, a l'inici d'aquesta recerca, la descoberta d'autores anglosaxones com Sue-Ellen Case, Elaine Aston o Michelene Wandor, així com de la catalana María José Ragué Arias. Entendre la riquesa hermenèutica que podia derivar-se d'incorporar el gènere com a eix d'anàlisi va ser crucial per, d'una banda, desconstruir el caràcter normalitzat de la discriminació de les dones en l'àmbit teatral i cultural i, de l'altra, posar en valor les iniciatives creatives que han oposat resistència a aquesta discriminació. Com he apuntat, l'any 1996 Ragué Arias va assenyalar el canvi sociològic fonamental que suposava l'augment de dramaturgues i directores en l'àmbit hispànic i català. Gairebé un quart de segle després,

en el marc del cicle “Clàssics degenerats”, una revoltada Lisístrata interpretada per Clara Garcés li engaltava a la seva creadora, Lali Álvarez, que en ple segle XXI, i ateses les greus discriminacions que pateixen les dones, una vaga de sexe no suposaria cap tipus de revulsiu. En canvi, ella instava a una vaga d’espectadores, en un passatge que mereix ser citat extensivament:

Que no tinguem un espai en l’imaginari, que les nostres històries, o el nostre prisma no tingui un lloc no és casual. No importem. Bé, no és que no importem, és que la nostra veu s’ha d’ocultar per a que no agafi força. Potser podríem pensar que no ho fan ni conscientment, que ens eliminen de les graelles perquè no entrem dins dels seus esquemes. És així de senzill potser... Ells tenen el poder, ells es reparteixen el poder, ells ocupen els espais, ells ens expliquen el món, ells ens diuen com hem de mirar el món, ells són el centre del món que cal mirar. I nosaltres, avesades com estem a fer cas, a no desentonar, a no molestar, seguim omplint les platees per escoltar les seves històries, de com els homes viuen, de com els homes pateixen, de com els homes senten, de com els homes pensen. Què ens estan dient amb això? Que nosaltres millor callades i consumint i fent possible que ells es puguin expressar. Que ells són els referents. Ells saben què mereix la posteritat. I que, en fi, que potser, si ens deixen un lloc començarem a exagerar, i a denunciar, i així, que pesadetes ens posem, i com se’ns en va de les mans la denúncia. I que ja tenim les xarxes socials, si volem un escenari públic. Ah, no, calla, que si parlem a xarxes ho estem fent fora de lloc. No, no, que hem de callar. Vaja. Callar. I prou. N’es-tic far-ta. Una vaga d’espectadores. Aquesta és la teva trinxera, Lali, ho veus, ara? No tornar a venir fins que com a mínim, tinguem tant d’espai com ells. I no, no em diguis que exagero... Només cal mirar les dades de les programacions dels teatres, dels festivals (2018: 8-9).

La tirada que pronuncia aquesta contemporània Lisístrata posa de manifest que l’augment de dones no ha comportat, en molts aspectes, la revocació de les dinàmiques androcèntriques que han dominat el camp teatral de forma secular. Tampoc en l’audiència, el predomini femení que assenyalen les estadístiques (Gomila 2017) s’ha traduït per força en un escriure d’actituds feministes. Per això Lisístrata exhorta l’autora i, més endavant, totes les dones de la sala, a realitzar una vaga: la proposta culmina amb la meitat femenina de la platea alçada per prometre que no hi tornarà “[f]ins que el teatre sigui un espai de justícia i igualtat” (2018: 11). A mig camí entre realitat i ficció, aquest performàtic jurament fa palesa una altra realitat, tan cabdal o més que la primera: la d’una capacitat efectiva d’oposar resistència a les discriminacions que travessen el camp teatral. És el que fa Álvarez, per boca del seu personatge, i és el que han dut a la pràctica moltes creadores catalanes, tant dins com fora dels escenaris, per reivindicar i bastir un teatre més inclusiu, més innovador, més divers, més ric i més feminista.

## 1.1. Indicacions bibliogràfiques i d'estil

El sistema de citacions s'organitza de la següent manera:

- Per norma general, faig precedir les citacions del nom de les autores o autors, que indico en el cos del text.
- Quan proporciono el nom de l'autora o autor en el cos del text, ja no el torno a indicar junt amb l'any de publicació i el número de pàgina, excepte en aquells casos en què l'omissió del nom pugui induir a ambigüitat en l'atribució.
- Quan no es proporcionen les pàgines, es tracta de documents no paginats, provinents de fonts digitals o d'arxius de vídeo.
- Quan es cita diverses vegades seguides d'una font idèntica, només es dona la referència després de la darrera citació.
- En el comentari i anàlisi de les tres obres principals he optat, per tal d'alleugerir la presentació visual, per indicar només el número de pàgina corresponent al text de l'edició publicada.
- Sempre que existeix edició publicada de l'obra, cito aquest document, per facilitar eventuais recerques posteriors.

Altres aspectes d'estil a tenir en compte són:

- La data indicada en relació a les obres és sempre la data d'estrena al Principat.
- Els eventuais errors ortotipogràfics dels textos inèdits (i d'algun text editat, quan és el cas) han estat corregits, per mor de claredat.
- Faig ús del masculí genèric, el qual evito quan em refereixo a un col·lectiu majoritàriament femení (cas en què em serveixo del femení) i substitueixo pel desdoblament en masculí i femení, quan s'escau. En aquest treball també he optat per no fer ús de les diverses estratègies lingüístiques no formals que s'usen per referir-se a persones no binàries o trans, a les quals em refereixo fent ús d'aquest darrer terme.



**PRIMERA PART: APROXIMACIONES  
TEÓRICAS A LAS RELACIONES ENTRE  
MULHERES, TEATRO Y FEMINISMOS**

## 2. ESTAT DE LA QÜESTIÓ

### 2.1. Historical Overview

#### 2.1.1. The reconsideration of the canon

Austin Gayle provides a useful classification to understand the evolution of feminist theatre criticism that illuminates the aims of the different kinds of feminist inquiry within the field. For Gayle, the current would have started “working within the canon: examining images of women”, then moved to “expanding the canon: focusing on women writers” and in a more evolved stage would have focused on “exploding the canon: questioning underlying assumptions of an entire field of study, including canon formation” (1990: 17).<sup>5</sup>

In relation to the first stage defined by Gayle, Elaine Aston contends that the critical interest in women’s and feminist theatre stemmed from a feminist rereading of “the ‘classic’ periods of Western theatre history which, by definition, excluded women”, and that had been approached by a critical tradition that “was no longer considered to be value-free, but was seen as part of the patriarchal value-system governing society and its cultural production” (1995: 13). This new perspective gave way to an analysis of how male-authored dramas depicted women, an enterprise that followed the leading feminist analysis developed in other humanities’ fields as literature studies (Kate Millet, Judith Fetterley) or cinema studies (Ann Kaplan, Theresa de Lauretis, Laura Mulvey), which fostered key concepts as the “male gaze” (Mulvey 1975) or the gendered nature of formalist analysis of the plot (De Lauretis) (see Aston 1995: 32-41).<sup>6</sup>

Aston argues that this first strand of image-based analysis “moved rapidly on to a more woman-authored line of enquiry” (1995: 13), this is, the second stage in Gayle’s schema. According to Aston, however, the image-based analysis would have continued as an important field of action that would have developed from more basic studies “into

---

<sup>5</sup> Other scholars propose analogous classifications: see Hart (1989b), Aston (1995) or Dolan (2012). Commenting her own, Gayle points that it is not strictly defined or chronological and that the three levels of feminist criticism often overlap.

<sup>6</sup> These are the titles usually cited by feminist theatre critics: *Sexual Politics* by Kate Millet (1970) and *The Resisting Reader: a Feminist Approach to American Fiction* by Judith Fetterley (1978) in literature studies; the sociological essay “The Traffic in Women: Notes on the “Political Economy” of Sex” by Gayle Rubin (1975); and, in cinema studies, Laura Mulvey’s essay “Visual Pleasure and Narrative Cinema” (1975), *Woman and Film* by Ann Kaplan (1983) and *Alice doesn’t: Feminism, Semiotics, Cinema* by Teresa de Lauretis (1984).

more sophisticated structuralist and semiotic lines of enquiry generated through the understanding of theatre as a sign-system” (1995: 13). An example of the latter would be the first chapter of Sue-Ellen Case’s *Feminism and Theatre*, in which the scholar pleads for considering not only the text of the plays but also the circumstances of their production in order to deconstruct women’s representation in the Western theatrical canon. Case explicitly rejects some previous readings of Shakespeare that do not take, as she does, a radical position and consider that “feminist practitioners and scholars may decide that such plays do not belong in the canon – and that they are not central to the study and practice of theatre” (1988: 19). Case’s chief objection to these previous readings is their text-centred analysis, that does “not deconstruct the powerful misogyny” of the all-male stage (1988: 25), and therefore allows for analysis that based on ‘strong’ female comedy roles, claim feminist sympathies within the Bard’s plays – as in Juliet Dusinberre’s *Shakespeare and the Nature of Women* (1975). For Case, these readings do not distance themselves sufficiently from the patriarchal interpretations that sustain that “transvestism intensified the artifice of the stage, foregrounding its aesthetic frame” (1988: 24), thus implicitly legitimising the interdiction for women to take part in theatrical representations.

While I contend with Kim Solga (2016a) and Aston (2008) that Case’s uncompromised challenge to the establishment was a necessary displacement for the craft of a first “feminist theatre history” (Solga 2016a: 16), after the publication of Case’s essay and throughout the 1990s, several works appeared that diversified and proposed more nuanced readings on Shakespearean women. Some of these publications did so by considering staging – as Lisa Jardine’s *Reading Shakespeare Historically* (1996) – by focusing on contemporary performances – mainly in the United Kingdom, with titles as Kate Chedgzoy’s *Shakespeare’s Queer Children: Sexual Politics and Contemporary Culture* (1995) – or by fostering psychoanalytical readings – mainly in the United States, with Janet Adelman’s *Suffocating Mothers: Fantasies of Maternal Origin in Shakespeare’s Plays, Hamlet to the Tempest* (1992).<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Aston states that, as Kathleen McLuskie argues (1985: 300), searching for feminist ways of approaching Shakespeare can be a feminist project, among other reasons, because it is unlikely that the Bard’s plays are going to drop from the theatrical programmes any time soon (Solga presents a similar argument, 2016a: 46). For feminist reviews of more contemporary male-authored plays, see Dolan’s analysis on Richard Foreman’s work (1988: 41-58) and on *Death of a Salesman* by Arthur Miller (1988: 27-34) – also commented by Aston (1995: 39-41).

### 2.1.2. Literature on feminist theatres of the 1970s and 1980s

For Gayle, the second strand of feminist criticism, which intended to expand the canon looking at women's work, started with the publication of play anthologies since the early 1970s, which wanted to raise awareness of the existence of numerous female playwrights and to make "the plays more accessible for study and production" (1990: 17). Books that documented the feminist theatre of the 1970s and 1980s, as well as interviews, bibliographies, source materials, biographies or works on non-Anglo-Saxon practitioners, followed those first titles.

Since the late 1960s and along the 1970s, partly as a result of the Second Feminist Wave,<sup>8</sup> there was a remarkable growth of feminist theatre groups, feminist performers and feminist playwrights and directors in several Western countries.<sup>9</sup> During the 1980s, the academic interest for these contemporary expressions saw an intensification in the United States and the United Kingdom. As I have pointed out in relation to Shakespeare, the interest for women's representation was not entirely new in these countries, but contemporary practices were almost completely ignored.<sup>10</sup> Conversely, in other humanities' fields, as literature or cinema studies, the influence of the Second Wave had already been felt, and scholars like Case, Aston, Jill Dolan or Elin Diamond would later use these approaches as a basis for developing a specific feminist theatre criticism.<sup>11</sup>

---

<sup>8</sup> Feminist waves are a common terminology to refer the historical evolution of the feminist movement in Western countries, defined by Charlotte Krøløkke and Anne Scott Sørensen as follows: the first wave took place "in the late 19th and early 20th century" and was "concerned with access and equal opportunities for women"; the second wave "emerged in the 1960s to 1970s in postwar Western welfare societies" and its claims were "closely linked to the radical voices of women's empowerment and differential rights"; and third wave has run "from the mid-1990s onward" and "it challenges the notion of "universal womanhood" and embraces ambiguity, diversity, and multiplicity" in a trend "initiated by women of color and third-world women" (2005: 1-2). Although I will make use of the waves as useful landmarks through this essay, I do not intend to frame my discussion within the wave's logic, in which I follow the rejection of authors as Aston and Harris (2013) or Hemmings (2011) who, in Sarah French words, have noted that "the notion of a linear development obscures the heterogeneity of feminism" (2017: 19). Besides, waves project an idea of feminist movements as progressive while, as this same overview proves, feminism "tends to come in and out of fashion" (French 2017: 19).

<sup>9</sup> Also, some female practitioners produced work that would be considered as feminist, although scholars dissent on whether female authors were more numerous than during the previous decades or not – see Bennett (2010) on female authors working in the mainstream during the 1950s.

<sup>10</sup> According to Case, theatre criticism had traditionally focused on "Renaissance studies" and given a "marginal attention to contemporary theatre" in the American English departments, while in the relatively new theatre departments, the attention mainly focused on "training practitioners" (1990: 2). In this context, attempts of political theorization, whether they incorporated a feminist perspective or not, were ill regarded by the rest of the field. Aston draws a similar panorama for the United Kingdom, where the first university drama department opened at Bristol in 1947 (1995: 1). In her review of feminist criticism in 1990 Gayle also points to the lack of attention to "contemporary American drama" (1990: 17).

<sup>11</sup> The complaints about this relative delay of feminist theatre studies in comparison with other disciplines are a common *topos* of the literature of the time. On this topic, Aston (1995) suggests that the almost

Two titles that I consider useful and representative of the literature of the time are *Feminist Theatre: An Introduction to Plays of Contemporary British and American Women* (1984) by Helene Keyssar and *Carry on, Understudies: Theatre and Sexual Politics* (1981 reed. 1986) by Michelene Wandor. Despite some obvious dissimilarities – Keyssar’s book covers both USA and the UK and addresses a more canonical space, and Wandor’s covers both feminist and gay theatres – the two books can be regarded as analogous, as Keyssar herself does a decade later, considering that they “concurred on the inseparability of feminist theatre from politics, which (...) has everything to do with process of production and relations of a given production to audience” (1996: 3). In other words, Keyssar situates the historiographical approaches that herself and Wandor propose in a stream of materialist feminism – Keyssar’s essay being more text-based.

Keyssar points to the protests against the Miss America pageant in 1968 as a harbinger of the alliance between feminism and theatre to come, and with Wandor, marks the sabotage of the Miss World contest in the Royal Albert Hall in London in 1970, as a symbolic start for the relations between British feminism and theatre in the 1970s decade. Both of them point to the spread of the Second Feminist Wave in the United States and the United Kingdom as a main cause for the apparition of new and numerous kinds of feminist theatres, as well as to the climate of revolt that followed the 1968 movements. According to Keyssar, many feminist theatre companies appeared at the end of the 1960s, largely inspired by feminist consciousness-raising groups. Other authors focus on the main qualities of these groups as being their collective and non-hierarchical organization (Rea 1972: 79); the primacy of feminist action over art (Gillespie 1978: 286); the collective creation of the pieces that often led to “ensemble style” performances (Aston 1995: 59), and new ways of interacting with spectators, often through post-performance discussions (Natalle 1985).<sup>12</sup> Similarly, according to Wandor, in the United Kingdom feminist groups aspired to “democratise the social division of labour in the theatre by developing flexible and collaborative work methods” and searched to represent “the experiences and interests of groups of oppressed and exploited people” (1986: xiv). For Wandor, these groups evolved throughout the 1970s from a “largely collectivist and libertarian”, “agitprop”, street theatre and simple language plays, to a consciousness-raising theatre presented indoors; and, later on the decade, to “more complexly developed

---

simultaneous birth of theatre studies as an independent research field and of feminist interest in theatre would have caused this late rise of feminist readings in theatre. See also Reinhardt (1981).

<sup>12</sup> For a useful summary see Aston (1995: 55-60).

plays” (1986: 35) often requested to female or gay writers by professional companies. Examples of productions by these theatre groups would be the play *The Story of a Mother*, *A Ritual Drama* by the American company At the Foot of the Mountain, which reflected on mother-daughter relationships and engaged the audience in a ritualistic communion; or *Vinegar Tom* by Caryl Churchill, who wrote this play for the company Monstrous Regiment in 1976, on the topic of witchcraft in Britain in the seventeenth century.

Both Keyssar and Wandor also dedicate large sections of their essays to particular female playwrights and directors who appear sensitive to the influence of the Second Wave or who show in their work an interest for female concerns or female characters: in the United States, Megan Terry, founding member of The Open Theatre, the more mainstream Wendy Wasserstein or Marsha Norman, and women of colour as Ntozake Shange or Adrienne Kennedy; and in the United Kingdom, directors as Pam Gems or Nell Dunn, and explicitly feminist playwrights, as Caryl Churchill or Wandor herself.<sup>13</sup>

Moreover, the increasing numbers of feminist performance artists also marked the period. According to Geraldine Harris, “there was a ‘flowering’ of indigenous women’s performance art (...) in the 1970s and 1980s” (1999: 36) that was, similarly to theatre, more cultural materialist in the United States and more socialist in the United Kingdom. However, this phenomenon “seems to have been constantly overlooked within theatre studies” (1999: 36), a claim confirmed by the paucity of studies on the matter throughout the 1980s.<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> Some other titles representative of the second strand of feminist criticism are: *Feminist Drama: Definition and Critical Analysis* (1979) by Janet Brown; *Feminist Theatre Groups* (1980) by Dina Louise Leavitt; *Women in American Theatre* (1981), an anthology by Helen Krich Chinoy and Linda Walsh Jenkins; *Women in Theatre: Compassion and Hope* (1983), edited by Karen Malpede; *Feminist Theatre: A Study in Persuasion* (1985) by Elizabeth J. Natalle; or *Interviews with Contemporary Women Playwrights* (1987) by Kathleen Betsko and Rachel Koenig. In the United Kingdom, *Stages in the Revolution: Political Theatre in Britain since 1968* (1980) by Catherine Itzin stands as a remarkable title. Both Aston and Solga insist that published books were only the consequence of a larger movement that brought together scholars and practitioners in dynamic debates all along the 1980s, through multiple encounters and platforms – as the journal *Women and Performance* or the Women’s Theatre Project – see Solga (2016a: 17) and Aston (1995: 5-6).

<sup>14</sup> The main titles were: *The Amazing Decade: Women and Performance Art in America, 1970-1980* (1983), a documentary review of individual artists as Laurie Anderson, Leslie Labowitz, Linda Montano or Carolee Schneemann, edited by Moira Roth; “Floating Femininity: A Look at Performance Art by Women” (1985) by Catherine Elwes; the chapter dedicated to feminist performance in *The Object of Performance: The American Avant-Garde since 1970* (1989), by Henry M. Sayre; and “Women’s Performance Art: Feminism and Postmodernism” (1988) by Jeanie Forte.

### 2.1.3. The debate around realism

In her review of the third stage of feminist criticism, characterised by its focus on “exploding the canon” (1990: 17), Gayle describes it as “heavily materialist” and making use of some modified “man-made tools, such as semiotics and deconstruction” (1990: 18), to which I would add psychoanalysis and feminist readings in literature or cinema. This third stage took the form of a rejection of realist languages that began in the late 1980s. The trend had emerged in several articles along the 1980s and established itself as a solid tendency during the year 1988-89, in Solga’s words, “a watershed for feminist performance theory and criticism” (2016a: 16). In this moment, a number of highly influential essays saw the light in the United States: *Feminism and Theatre* by Sue-Ellen Case, *The Feminist Spectator as Critic* by Jill Dolan, Lynda Hart’s collection of articles *Making a Spectacle: Feminist Essays on Contemporary Women’s Theatre*, and the first issue of *The Drama Review* on that year (1988a), with several pieces on feminism and theatre, among which Peggy Phelan’s article “Feminist Theory, Poststructuralism, and Performance” and Elin Diamond’s “Brechtian Theory/Feminist Theory: toward a Gestic Feminist Criticism” – in Solga’s words, “arguably the single most influential piece of writing in the feminist performance canon” (2016a: 16). Gayle also points to the special edition “Feminist Diversions” of *Theatre Journal* in May of the same year (1988b), to which I would add the special issue “Women in the Theatre” of *Modern Drama* in March 1989.

These works crystallize what Aston calls the “theory explosion” that took place within theatre studies – feminist or not – throughout the 1980s (1995: 4). As Aston (1995) states, the incorporation of new frameworks and methodologies such as sociology, psychoanalysis, anthropology, post-structuralism, post-modernism or Marxism, among others, produced a shift from more historiographical to more theoretical approaches, broadly classifiable into materialist and psychoanalytical feminist approaches, the former being predominant in the United Kingdom – with Lizbeth Goodman or Harris – and the latter in the United States – with Diamond or Phelan.

As Case and later Aston stress, a decisive first step was made through the influence of semiotics, which permitted a shift from an analysis heavily based on the dramatic texts, to the study of theatre as a complex phenomenon involving several kinds of sign systems. In this manner, theatre studies proposed an approach to theatre “in its historical, theoretical, and practical contexts” (Aston 1995: 1) and began to analyse plays as complex

systems of signs that convey cultural and ideological meanings – and thus, among others, gendered representations. This new approach made evident that a logocentric perspective – phallogocentric, in Derridean terms –<sup>15</sup> limited the study of theatre to ‘high’ dramatic literature and thus to the authors and spaces sanctioned by cultural power. Its rejection helped broaden the spectrum of objects of study, including multiple female theatrical interventions that, “like so much of women’s culture, had been ‘hidden’ and silenced by a body of conservative, male criticism” (Aston 1995: 3). Another important influence came from the French feminisms, although their reception was largely reduced to Julia Kristeva, Hélène Cixous and Luce Irigaray, and their theory disseminated through *New French Feminisms* (1981) by Elaine Marks and Isabelle De Courtivron, along with Toril Moi’s readings (1987). Their most significant contribution was Cixous’ concept of *écriture féminine*, which pleaded for a search for new ways of writing closely related to women’s bodies that would challenge the pre-eminence of the logo-phallic structure. Authors as the Quebecoise Josette Féral made a plea for artists to jettison traditional modes of representation and a search for a new feminine theatrical language.<sup>16</sup>

Poststructuralist authors like Jacques Lacan, Michel Foucault, Roland Barthes, Catherine Belsey or Laura Mulvey represented a key influence for anti-realist scholars and the deconstruction of traditional and thus realist modes of representation they proposed.<sup>17</sup> For instance, scholars such as Dolan or Forte were influenced by Catherine Belsey, who proposed that “classical realism” conveyed the dominant ideology disguising it as common-sense or objective knowledge, thus shaping the subject’s values and beliefs. One of its main strategies would be its ever-reproduced structure of presenting a problem that eventually is eliminated, enabling “the re-establishment of order” (1985: 53). Following Belsey’s reading, strong female characters as Clytemnestra, Antigone, Medea,

---

<sup>15</sup> In Diamond’s words, “the epistemological, morphological, universal standard for determining the true is the masculine, a metaphoric stand-in for God the Father. ‘Phallogocentrism’ (Derrida’s coinage, following Lacan) further embeds this hierarchy; in the logos, the language of universal reason, the phallic signifier organizes the production of meaning” (1996: iv).

<sup>16</sup> See Josette Féral’s “Écriture et déplacement: la femme au théâtre” (1982). For critical views on the reception of French feminisms, see Harris (1999) and Berger (2014).

<sup>17</sup> Previous criticism of realism can also be found in non-poststructuralist readings of the canon, though. For instance, in “New Directions for Feminist Criticism in Theatre and the Related Arts” (1981), Nancy Reinhardt points out that Aristotelian drama, with its “aggressive build-up, sudden big climax, and cathartic resolution suggests specifically the typical male sexual response” (1981: 373); and also affirms that the structure that organizes around a conflict is deeply ingrained in the “tradition of mental and physical struggle (combat) [that] derives from or is related to the ancient Greek practice of encouraging male citizens to compete intensely in body and mind” (1981: 371).



Fedra or Hedda Gabler can be seen as precipitators of disorder that are eventually overcome, very often through death.

In order to counterbalance realism's effects, authors as Diamond and Dolan focused on methods that sought to foster a critical reception by the audience through, respectively, Brechtian techniques and feminist materialist performances. Not as restrictive as Diamond's or Dolan's, Case's volume nevertheless omitted to dedicate a chapter to realist feminist theatres, while providing extensive considerations on materialist, radical and black feminist theatres. According to Aston, and despite their prescriptive approaches, Dolan and Case's volumes were very significant in that they evinced "a break with theatre's more literary – or dramatic – oriented past and prefigured the theory-practice future" (2008: x).<sup>18</sup>

As Aston points out, however, this anti-realist turn took place chiefly in the United States, while in the United Kingdom more historiographical approaches were predominant, with works as Lesley Ferris' *Women: Images of Women in Theatre* (1989); the volumes by Jill Davis, compiler of a selection of *Lesbian Plays* (1987); or *Magdalena: International Women's Experimental Theatre* (1989) by Susan Bassnett, which focused on the first edition of the Magdalena Project – an international gathering and network of women in experimental theatre still active nowadays –, celebrated in Cardiff in 1986.<sup>19</sup>

#### 2.1.4. The 1990s years

As Aston (2008) notes, after Case's *Feminism and Theatre* several collections on theatre and feminist theory followed. Indeed, after the essays referred in the previous section the next decade would be marked by theoretical approaches in the form both of collections and monographs, which would incorporate psychoanalytical, materialist, postmodern,

---

<sup>18</sup> For Solga, the anti-realist turn took shape against realist drama but also as a rejection of actor training methods as Stanislavsky's System and Lee Strasberg's Method, which asked for an identification of the actors with their characters – a bad business for actresses, who should identify with stereotypical, narrow and even misogynist characters in plots "in which women are always a problem, and a solution is always close at hand" (2016a: 42).

<sup>19</sup> In 2007, the annual edition of Magdalena Festival took place in Barcelona and was organized by Projecte Vaca —see section 6.2.1. Iniciatives genealògiques: les *Cartografies del desig* i la Vacateca. Other works published in the United States and highlighted by Aston (1995) are: the rereading of the American canon proposed by June Schlueter (1989, 1990), which collects female-written plays and reads canonical works from a feminist perspective; the essay collections edited by Lynda Hart (*Making a Spectacle*, 1989a); Case and Janelle Reinelt's *The Performance of Power: Theatrical Discourse and Politics* (1990); or the interview anthology *Interviews with Contemporary Women Playwrights* by Kathleen Betsko and Rachel Koenig (1987).

receptionist and other perspectives to the study of feminism and theatre, engaging in debates for or against the use of realist languages, among others. This proliferation of new writing, as well as the reprint of articles from the 1980s in collections as *Performing Feminisms*, *Feminist Theatre and Theory* or *The Routledge Reader in Gender and Performance* account for an establishment and healthy development of the feminist theatre criticism.

The decade opens with Case's collection *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre* (1990), which reunites a collection of articles published between 1984 and 1989, mainly in *Theatre Journal*, and that can be seen as precedents to the important contributions of the late 1980s.<sup>20</sup> Importantly, the volume contains Judith Butler's article "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory" (*Theatre Journal*, 1988), in which she lay some of the main concepts that would later conform her performativity theory, and linked her philosophical inquiry, as Solga puts it, "to the institutional development of feminist performance theory" (2016a: 36).

Butler's article symbolically points to two issues that will be central to the development of feminist theatre criticism throughout the decade. The first of them is the challenging of an essentialist notion of 'woman' as a definite and homogeneous category, popularised by women of colour and lesbians during the previous decades, an opposition that would find solid theoretical grounds within Butler's conception of gender as a performative act.<sup>21</sup> Through Butler's following essays *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (1990) and *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "Sex"* (1993), along with the subsequent rise of queer theory and the development of transnational and postcolonial feminisms, feminist theatre studies would be largely involved in what Aston calls "the anti-essentialist, beyond gender project" (2008: xiv), signalled as crucial by several editors of the time (see Case 1990, Keyssar 1996).<sup>22</sup> In Aston's words, "[m]oving 'beyond gender' the critical concern and theoretical theatre

---

<sup>20</sup> Similarly to Case's collection, Carol Martin's *A Sourcebook of Feminist Theatre and Performance: On and Beyond the Stage* (1996) contained several articles published in *The Drama Review* between 1975 and 1993, as well as interviews to performers and two plays, *Dress Suits to Hire* by Holly Hughes and *A Constant State of Desire* by Karen Finley.

<sup>21</sup> In Butler's words: "In this sense, gender is in no way a stable identity tenuously constituted in time – an identity instituted through a *stylized repetition of acts*. Further, gender is instituted through the stylization of the body and, hence, must be understood as the mundane way in which bodily gestures, movements, and enactments of various kinds constitute the illusion of an abiding gendered self" (1988: 519).

<sup>22</sup> Butler's anti-essentialist hygiene will be further developed in her following publications, while in this essay she suggests through Spivak that feminists may use "an operational essentialism, a false ontology of women as a universal in order to advance a feminist political program" (1988: 529).

project was to consider a complex array of identities (of nation, class, race, gender, sexuality) for their contestations and destabilisations of traditional, theatrical systems of representation” (2008: xvi).

The second point is the comparison started in “Performative Acts and Gender Constitution” and developed through *Gender Trouble* and *Bodies that Matter* between performativity and performance, by which Butler posed theatrical performance as a model for performativity, although she also posited differences between theatre and gender performativity in real life, where the transgression of gender norms is punished with social ostracism and dehumanization. This articulation between the two terms had an enormous influence in theatre studies and feminist theatre studies, although often leading to simplifications or non-productive interpretations. Also, according to Solga, in rejecting traditional forms of theatre for being “tool[s] by which gender identities are normalized and rendered binary” (2016a: 38), Butler concurred with the strand of feminist scholarship that rejected realism and promoted a materialist feminist practice through Brechtian techniques.

Be that as it may, the debate against and for the use of realist languages in feminist performances was going to be felt throughout the decade, one of its most regrettable consequences being that it “foreclosed the domain of intelligibility for social and political dissent within theatre practice” (Harris 1999: 79). Therefore, some worthy realist works went unnoticed by the critique, while numerous essays were dedicated to a relatively reduced number of pieces and practitioners: Caryl Churchill’s theatre, WOW Café’s lesbian performances, some black women’s theatre, and the work of troupes as Monstrous Regiment. Keyssar’s collection *Feminist Theatre and Theory* provides useful examples of this on-going debate, because it gathers both articles that defend the use of Brechtian techniques in feminist theatre, as Janelle Reinelt’s “Beyond Brecht: Britain’s New Feminist Drama”, and essays that argue for the use of realism as a tool to convey feminist messages, as Patricia R. Schroeder’s “Locked Behind the Proscenium: Feminist Strategies in *Getting Out* and *My Sister in This House*”.<sup>23</sup>

Throughout the decade, some highly theoretical monographs are published in the United States: *Unmarked: The Politics of Performance* (1993) by Phelan, a

---

<sup>23</sup> Another important collection was *Acting Out: Feminist Performances* (1993), coedited by Hart and Phelan and that Hart presented as “an antidote to the virtual hegemony of realism in Anglo-American theater” (1993: 6), also reclaiming the volume as taking part in “the question of identity formations” (1993: 8) that followed the “vision of a feminist homogeneity” (1993: 6) incarnated by the collective companies during the 1970s and 1980s.

psychoanalytical reading of a large corpus of visual and performative art pieces;<sup>24</sup> and *The Explicit Body in Performance* (1997) by Rebecca Schneider, which explores the treatment of nudity in performances by female performers between the 1960s and the 1990s. Also in 1997, Elin Diamond expands her previous developments on realism and mimesis in *Unmaking Mimesis*, which contains an enlarged edition of her influential 1988's article.

In the United Kingdom, the edition of *The Routledge Reader in Gender and Performance* (1998), by Lizbeth Goodman and Jane de Gay, stands as another sign of a certain institutionalization of the discipline. *The Routledge Reader* presents itself as a student's guide that gathers 'classic' essays in the discipline by authors such as Case, Austin, Aston, Wandor, Goodman, Mulvey, de Lauretis and Butler, along with new texts by the scholars that will be most active during the following years, as Aston or Harris. Another important work addressed to students is *An Introduction to Feminism and Theatre* (1995) by Aston. The volume reviews the theoretical development undertaken in the field during the previous years – psychoanalysis, French feminisms, feminist readings of the gaze, Judith Butler's theories, etcetera – and reflects the anti-realist Brechtian current and its alliances with intersectionality.

Goodman publishes also *Contemporary Feminist Theatres: To Each Her Own* (1993), in which, after reflecting on possible definitions of feminist theatre, defends the importance of five methodological aspects that interestingly anticipate some of the later developments of the critique: the role of the audience; the fact of taking into account the practitioner's points of view; the diversity of feminist discourses; the development of an autonomous feminist theatre theory; and the acknowledgement of the changing nature of feminist ideas as well as of theatrical forms. Following a more theoretical trend, Geraldine Harris publishes *Staging Femininities. Performance and Performativity* (1999), a book that avoids single readings, proposing multiple analyses as a postmodernist way of rejecting totalizing metanarratives and emphasising that "terms like 'femininity', 'woman' and 'feminist' are contested and unstable categories, not givens" (1999: 7). The volume questions the prevalence of Brechtian theories and the classification of feminist

---

<sup>24</sup> Phelan's essay, along with other titles as Diamond's *Performance and Cultural Politics*, is an example of the perspective adopted by scholars situated rather in the performance studies field than within theatre studies. Feminist critics doing research within this field – as Phelan, Diana Taylor or, in queer theory, José Esteban Muñoz – have paid attention to performance artists and sometimes to a broader spectrum of feminist productions, in the line of Richard Schechner's theories – see Schechner's *Performance Studies: An Introduction* (2002).

theatres based on feminist strands, and thus distances itself from some of the main trends of the field during the previous decades and anticipates the changes in the field during the following years.

### **2.1.5. Feminist theatre criticism in the 21<sup>st</sup> century**

In *Theatre & Feminism*, a rich and nuanced review of the Anglophone literature on the matter, Solga resumes the latest developments of the field as it follows: “Brechtian techniques and a focus on the gaze give way to a focus on the feelings of hope, loss, fear and shame that shape women’s lives, separately and together, under neoliberal globalization” (2016a: 77).<sup>25</sup> Assuredly, the passage from the 1990s to the 2000s is marked by a progressive abandonment of the Brechtian pre-eminence, against which Harris – among others – had warned at the end of the 1990s decade. According to Solga, the special issue of *Theatre Journal* in 2008, “Feminism and Theatre, Redux”, marks an important moment in this shift, with articles by Dorothy Chansky and Dolan that reconsider the previous rejection of realist languages by feminist scholars.<sup>26</sup> Moreover, titles such as Dolan’s *Utopia in Performance: Finding Hope at the Theater* (2005) and Aston and Harris’ *A Good Night Out for the Girls: Popular Feminisms in Contemporary Theatre and Performance* (2013) testify of an increased interest in emotion as a legitimate vehicle for the transmission of feminist values in the theatre.

The second editions of important volumes such as *Feminism and Theatre* by Case (2008) and *The Feminist Spectator as a Critic* by Dolan (2012) run parallel to new titles such as *Feminist Futures? Theatre, Performance, Theory*, edited by Aston and Harris (2006a). Both in the forewords that introduce the older essays – by Aston in Case’s book and by Dolan herself in her book – and in newly written volumes, the self-reflective reassessment of the discipline within the 21<sup>st</sup> century postfeminist climate is highly apparent.<sup>27</sup> This climate of self-reflection is related to both the re-evaluation of realist

---

<sup>25</sup> Solga’s book provides a useful “Further reading” section. For another comprehensive – and older – reading list see *The Routledge Reader in Gender and Performance*.

<sup>26</sup> In her review of Chansky’s *Kitchen Sink Realisms: Domestic Labor, Dining, and Drama in American Theatre*, Solga describes “a vibrant contemporary movement (including my work with Roberta Barker in Canada, as well as work by Elaine Aston in the United Kingdom, and Varun Begley and Cary Mazer in the United States) to rethink, reframe, and reclaim stage realism in all of its fraught complexity” (Solga 2016b: 489).

<sup>27</sup> There are, however, exceptions to this general trend: the monograph *Restaging Feminisms* (2020) by Elaine Aston returns to the tripartite understanding of feminisms – this is, the liberal, radical and socialist feminism classification – to propose a reading of productions ranging from 2016 to 2019 that pinpoints the current renewal and continuity of these three major feminist currents.

languages and the Brechtian influence, as well as a careful re-examination of the anti-essentialist concerns of the 1990s, which goes hand in hand with the work of contemporary feminist thinkers as Sara Ahmed or Eve Kosofsky Sedgwick. In particular, the all-pervading influence of Butler's theories is re-evaluated, not in the sense of denying their significance, but of nuancing their indiscriminate use in the analysis of performance. Within this trend, *A Good Night Out for the Girls* (2013) by Aston and Harris pleads with Ahmed's conclusion to *Strange Encounters: Embodied Others in Post-Coloniality* (2000) to defend a 'we' for which it would be indispensable to work on "the 'painstaking labour' of getting closer to each other, working for each other and speaking to (not for) others in order to find out what, as women, 'we might yet have in common'" (2000: 180). A powerful reason for reconsidering the "anti-essentialist theoretical hygiene" would be that the content of some feminist plays is, to some extent, essentialist or does not agree with the feminist Academic developments of the time. In this sense, Aston and Harris follow Sonia Kruks's plea to attend to the "minimal commonalities of women's lived embodied experience" (2001: 151) precisely because the popular plays they analyse rely significantly on it to draw an image of female friendship.

However, female solidarity and the recuperation of the 'we' are relatively easy claims to rise from the central position occupied by Aston and Harris within the contemporary field of feminist theatre studies. Scholars who foster intersectionality in their work, addressing issues such as race and sexuality that can, somewhat, appear as more peripheral, would define another prominent trend nowadays. Indeed, according to Solga, "[m]uch contemporary feminist work is intersectional", and "often the best scholars writing on feminist topics today are not, in name, «feminist» exclusively" (2016a: 78). There are growing numbers of titles concerned about rendering minorities visible, such as Lynette's Goddard work on British black feminist theatres – *Staging Black Feminisms* (2007), *Contemporary Black British Playwrights: Margins to Mainstream* (2015) – which defends a more nuanced reading than that by Aston or Goodman in the possible feminist allegiances of black performers;<sup>28</sup> or Sarah French's *Staging Queer Feminisms: Sexuality and Gender in Australian Performance, 2005-2015* (2017), which offers a useful approach to the current debate on the rapprochement of feminisms and queer theory,

---

<sup>28</sup> Some recent titles on the matter are: *Staging New Britain: Aspects of Black and South Asian British Theatre Practice* (2006) edited by Geoffrey V. Davis and Anne Fuchs; *Black Feminism in Contemporary Drama* (2008) by Lisa M. Anderson; *Babylon Girls: Black Women Performers and the Shaping of the Modern* (2008) by Jayna Brown or *The Problem of the Color[blind]: Racial Transgression and the Politics of Black Performance* (2011) by Brandi Wilkins Catanese.

focusing on alternative and explicitly feminist and queer performances.<sup>29</sup> Sarah Gorman's *Women in Performance: Repurposing Failure* (2020) reads the performance work of female, non-binary and trans practitioners through a feminist lens in order to analyse how it repurposes the concept of failure as an act of resistance to a neo-liberal, post-identity social climate.

Another strand of contemporary work would yet point to a more intercultural approach to the matter, with titles as *Women's Intercultural Performance* (2000), by Julie Holledge and Joanne Tompkins; *International Women Stage Directors* (2013), edited by Anne Fliotsos and Wendy Vierow; *Staging International Feminisms* (2007) edited by Case and Aston; or *Contemporary Women Playwrights: Into the Twenty-First Century* (2013), edited by Penny Farfan and Lesley Ferris. As Solga underscores, however, not only American and British scholars are paying attention to other traditions but, most importantly, remarkable works produced in other parts of the world are tackling with local feminist performances. In this sense, Solga points out, "South Asia has been at the epicentre of outstanding feminist performance scholarship in the past decade, particularly as critics explore legacies of partition and the potential impact of global neoliberalism on the subcontinent's female populations" (2016a: 79).

In a final note, the academic structure of countries such as the United Kingdom and the United States, where both theory and theatre practice are taught within universities, renders crucial the feminist pedagogies applied in the theatre class or other learning spaces. Within this debate, Kim Solga's blog *The activist classroom* (<https://theactivistclassroom.wordpress.com>)<sup>30</sup> or titles as *Radical Acts. Theatre and Feminist Pedagogies* (2007) edited by Ann Elizabeth Armstrong and Kathleen Juhl, offer insights in how to rethink our ideas about theatre and how to transmit them to younger

---

<sup>29</sup> Some recent titles on the matter are: *Queering Mestizaje: Transculturation and Performance* (2006) by Alicia Arrizón; *"We Will Be Citizens": New Essays on Gay and Lesbian Theatre* (2008) edited by James Fisher; *Feminist and Queer Performance: Critical Strategies* (2009) by Sue-Ellen Case; *Acts of Gaiety: LGBT Performance and the Politics of Pleasure* (2012) by Sara Warner; or *Queer Dramaturgies: International Perspectives on Where Performance Leads Queer* (2016) ed. by Alyson Campbell and Stephen Farrier. Besides, running parallel to the recent development of masculinity studies, several titles have proposed a necessary and fruitful reflection on the relations between masculinity and theatre: *Staging Masculinities: History, Gender, Performance* (2002) by Michael Mangan; *Men at Play: Masculinities in Australian Theatre Since the 1950s* (2008) by Jonathan Bollen, Adrian Kiernander and Bruce Parr; or *Masculinities and the Contemporary Irish Theatre* (2011) by Brian Singleton.

<sup>30</sup> Solga's blog is one of the several informal sites run by feminist theatre scholars, such as Jill Dolan's *The Feminist Spectator* (<http://feministspectator.princeton.edu>) or Sarah Gorman's *Reading as a woman* (<https://readingasawoman.wordpress.com>), which seem to point to a diversification of spaces and platforms for the production of feminist critique, and to an aim of rendering public the debate on feminism, women and theatre.

generations. Beyond the academic sphere, works as *All Change Please. A Practical Guide to Achieving Gender Equality in Theatre* (2017) by Lucy Kerbel – as well as Kerbel’s company Tonic Theatre, which offers training and consultancy for theatres in the United Kingdom – have also outlined the need to undertake practical changes in order to achieve greater equality and diversity levels within the theatre industry.

## 2.2. La perspectiva de gènere als estudis teatrals catalans

Els textos sobre teatre català contemporani del darrer franquisme es publiquen en un context molt desfavorable al desenvolupament dels estudis catalans, caracteritzat per una repressió de la cultura catalana —extensiva a l’àmbit universitari— ben coneguda de tothom. El tardofranquisme és, a més, un context poc o gens procliu al sorgiment d’una perspectiva de gènere en la recerca universitària, a causa de les polítiques misògines del règim (Molinero 1998) així com de l’absorció de bona part dels esforços de les dones — que donen mostres d’un inici de reivindicació i conscienciació feminista a partir dels inicis dels anys 1970— en el context de la lluita antifranquista i catalanista (Nash 2005, 2012, 2013).

Si bé la catalanística creix de forma significativa a partir dels anys 1980, arran de la normalització del català en l’àmbit escolar i universitari (Nopca 2013), cal esperar als anys 1990 per a un desenvolupament significatiu dels estudis de gènere al món acadèmic català.<sup>31</sup> En efecte, al Principat els estudis de gènere es desenvolupen en grups de recerca que es consoliden al llarg d’aquesta dècada i la següent.<sup>32</sup> És també durant el darrer decenni del segle que apareixen les primeres manifestacions de caràcter militant en l’àmbit de l’estudi i la crítica teatrals, bona part de les quals són obra de María José Ragué Arias. Fins a dia d’avui, l’autora ha estat l’única investigadora en l’àmbit dels estudis teatrals catalans que ha dedicat esforços coherents i continuats a la defensa de l’aplicació

---

<sup>31</sup> El desenvolupament dels estudis de gènere s’ha d’entendre en el marc del creixement de la presència femenina al cos de recerca universitària al llarg de les últimes dècades del segle XX. Les dones entren al cos professoral a principis del segle XX i el nombre n’augmenta “con una llamativa lentitud” (Guil Bozal i Flecha García 2015) al llarg del segle, fins als anys 1990, quan en algunes disciplines, com les Humanitats, s’arriba a xifres d’entre el 30% i el 40% de professorat femení (Arranz Lozano 2004).

<sup>32</sup> Són grups com ara el Seminari de Filosofia i Gènere (Universitat de Barcelona), el Grup de Recerca de Geografia i Gènere (Universitat Autònoma de Barcelona) i el grup Gènere, Raça, Ètnia i Classe (Universitat Rovira i Virgili), entre d’altres fundadors de l’Institut Interuniversitari d’Estudis de Dones i Gènere. Vegeu la pàgina de l’IIEDG: <https://www.iiiedg.org/ca/menu-de-prova-2/grups-creadors> (consultat per darrera vegada el 12/11/2020).



d'una perspectiva de gènere a l'estudi del teatre català, raó per la qual mereix un comentari extens en aquest apartat.

Els textos d'abast general, com ara històries del teatre, actes i monografies sobre teatre contemporani que apareixen a partir de 1975 —això és, un cop acabada la dictadura franquista—, no incorporen el gènere com a eix d'anàlisi.<sup>33</sup> Tampoc no ho fan obres clau en la construcció del cànon literari català com ara la *Història de la literatura catalana* (1986-1988) en onze volums, dirigida per Martí de Riquer, Antoni Comas i Joaquim Molas. De la mateixa manera, col·leccions tant rellevants com Les Millors Obres de la Literatura Catalana (MOLC, 1978-1996), les Millors Obres de la Literatura Universal (MOLU, 1981-1986) i Les Millors Obres de la Literatura Universal/Segle xx (MOLU 2, 1986-present) (Iribarren 2017) no publiquen cap text dramàtic d'autoria femenina. A El Galliner/ Teatre, la principal col·lecció de teatre contemporani fins al canvi de segle, els dos centenars de títols inclouen només tres autores.<sup>34</sup> En canvi, a partir del primer decenni del segle XXI —i sobretot vers el final d'aquesta dècada— comencen a aparèixer alguns treballs centrats en l'autoria femenina o que tenen en compte el gènere en les anàlisis proposades. Aquesta evolució té lloc en un clima que esdevé, relativament, menys desfavorable a la presència de les dones i a les perspectives feministes a l'acadèmia —al llarg dels anys 1990, 2000 i 2010, els grups existents es consoliden i en sorgeixen de nous.<sup>35</sup> Pel que fa a l'estudi del teatre català, l'estatus secundari que té l'estudi del teatre en el si de les filologies, així com les creixents dificultats de finançament que pateixen els grups de recerca arran de les polítiques d'austeritat, dificulten la consolidació i fins i tot la continuïtat d'una crítica acadèmica estable.<sup>36</sup> En aquest context cal destacar la curta trajectòria del Grup de Recerca en Arts Escèniques (GRAE) de la Universitat Autònoma de Barcelona, que coordina Francesc Foguet de l'any 2009 a l'any 2013, i que es dissol per manca de finançament.

---

<sup>33</sup> Podeu trobar-ne una bibliografia força completa a l'article "Dramatúrgia catalana actual: un balanç provisional" d'Enric Gallén (2016).

<sup>34</sup> Montserrat Roig —amb *Reivindicació de la senyora Clito Mestres*, seguit d'*El mateix paisatge* (1992)—, Lluïsa Cunillé —*Deu peces* (2008)— i Maria Barbal —*L'helicòpter* (2001) i *Pedra de tartera* (1991) amb la dramatúrgia de Joaquim Vila Folch.

<sup>35</sup> Malgrat tot, la presència femenina i feminista al món universitari encara està lluny de la normalització, com ho demostra el fet que el Ministeri d'Educació encara no consideri a dia d'avui els Estudis de Gènere com una àrea de coneixement en si mateixa (Cristóbal 2018), o el fet que el professorat femení pateixi un estancament numèric (Guil Bozal i Flecha García 2015).

<sup>36</sup> Són un capítol a part les investigadores i investigadors de fora de l'Estat espanyol que han consagrat una part significativa de la pròpia trajectòria investigadora a l'estudi del teatre català, com Sharon Feldman (University of Richmond), Helena Buffery (University of Cork), John London (Queen Mary University of London), Laurent Gallardo (Université Grenoble Alpes) i Fabrice Corrons (Université de Toulouse-Le Mirail).

L'aparició —tímida i tardana— d'un interès crític per incorporar la perspectiva de gènere a l'estudi del teatre català es produeix, per altra banda, una dècada després de l'inici d'un augment progressiu de creadores en actiu, si fa no fa. Es tracta d'un decalatge similar al que separa l'aparició de grups teatrals feministes anglosaxons i l'inici de treballs acadèmics que els estudien, com he exposat a l'*Historical Overview*. De manera també força similar al que succeeix al context anglosaxó, aquest interès sorgeix amb un retard considerable respecte a d'altres disciplines humanístiques, com ara els estudis literaris o la filosofia. La dilació s'ha d'atribuir a factors múltiples, com són la més tardana normalització numèrica de les creadores teatrals respecte a d'altres àmbits creatius, com la literatura, o el poc espai que ocupen els estudis escènics en el si de l'àmbit universitari català.

### 2.2.1. Estudis d'àmbit general

Una lectura conjunta dels textos consagrats al teatre català contemporani des del darrer franquisme fins a l'actualitat permet constatar dues realitats essencials per a aquest estudi. En primer lloc, es percep que en aquest arc temporal s'ha produït un clar increment de creadores teatrals dins dels circuits establerts. Així, mentre als textos dedicats als anys 1960 i 1970 es repeteix sovint un únic nom femení considerat de primer rang, el de Maria Aurèlia Capmany (Arbonès 1973, Fàbregas 1969 i 1978, Fuster 1967, Curet 1967), a partir dels anys 1990 les noves generacions de creadors inclouen cada cop més dones. Per exemple, al darrer capítol de l'estudi de Sharon Feldman *A l'ull de l'huracà. Teatre català contemporani* (2011), titulat "Epíleg. Nous Espais i noves visions", la investigadora nord-americana ofereix una relació de 18 creadores —entre dramaturgues i directores— que treballen de manera habitual a Catalunya.<sup>37</sup>

En segon lloc, es constata que gairebé cap d'aquests estudis identifica l'augment de creadores en actiu com un fenomen en si mateix i, per tant, com un aspecte significatiu i digne d'anàlisi. Si bé és cert que, com apunta Núria Santamaria, "queden molts angles cecs en les cròniques pervingudes sobre la nostra història teatral recent, més d'una veu inoïda i no pocs temes bandejats" (Bruch i Planella 2010: 23), també ho és que la línia

---

<sup>37</sup> En el recompte de 18 creadores esmentades per Feldman no tinc en compte d'altres perfils, com les actrius o les nombroses coreògrafes. Elles són: Magda Puyo, Carme Portaceli, Lurdes Barba, Simona Levi, Carlota Subirós, Lluïsa Cunillé, Carol López, Victoria Szpunberg, Laura Mañà, Tamzin Townsend, Beth Escudé, Mercè Sarriàs, Gemma Rodríguez, Àngels Aymar, Maria Buchacha [sic], Cristina Clemente, Daniela Feixas i Anaïs Schaaff. Es tracta de les generacions que entren en actiu als anys 1990 i 2000.

general dels estudis catalans, de patró tot sovint historiogràfic, ha tendit a minimitzar o a ometre gran part de les iniciatives feministes i algunes de femenines del teatre català dels segles XX i XXI. Aquesta omisió s'explica, sobretot, per la manca d'una perspectiva de gènere, ja que si no s'assumeix d'antuvi el predomini gairebé exclusiu dels homes en els rols de creació i programació no es pot comprendre l'autoria femenina normalitzada al llarg de les últimes tres dècades com un factor, en primer lloc, diferencial, i, en segon lloc, susceptible de comportar una transformació potencial de l'escena catalana contemporània.

La manca d'atenció crítica al gènere d'aquests estudis limita la capacitat d'avaluació del camp teatral català en conjunt i alhora redueix l'abast hermenèutic de l'anàlisi de les obres. Així, a la presentació del volum *L'escena del futur. Memòria de les arts escèniques als Països Catalans (1975-2005)* (2006) s'identifica el "canvi de paradigma" que ha viscut l'escena catalana "en els darrers trenta anys, unes transformacions copernicanes que, fins a un cert punt, s'emmirallen en els canvis polítics i socials més recents" (Foguet i Martorell 2006: 9). Tanmateix, no es fa menció en cap moment del canvi evident que suposa el creixement del nombre de creadores, ja destacat l'any de la publicació del volum, ni tampoc se li dedica cap capítol. De manera similar, una producció com la d'Àngels Aymar, que incideix de manera sostinguda en el tractament de perspectives i personatges femenins, és comentada per diversos autors sense que se n'esmenti aquest aspecte clau. Feldman la cita dins d'un grup de dramaturgs "que han expressat un particular nivell de compromís amb realitats contemporànies dures i problemes de la societat" (2011: 338), però no explica en quin pla s'ha materialitzat aquest compromís, i Francesc Massip (2013), al seu torn, glossa *La Indiana* sense detectar-ne la càrrega femenina o feminista del plantejament —com tampoc no la percep a l'obra de Sol Picó i Marta Carrasco, a qui també dedica comentaris.

Les poques aproximacions a la perspectiva de gènere solen presentar-se en segon pla, bé sense una base teòrica sòlida en matèria de gènere, com en alguns articles recollits al volum *I Simposi internacional sobre teatre català contemporani: de la transició a l'actualitat* (2005);<sup>38</sup> bé de manera inconsistent o irregular —com és el cas de Massip que, si bé obvia la dimensió feminista de l'obra d'Aymar, subratlla la representació denigrant

---

<sup>38</sup> Com ara "El somni d'anar nord enllà o les immigrants magribines en el teatre català actual", de Manuel Aznar Soler, "L'estratègia del camaleó: una anàlisi dels personatges femenins del teatre d'Enric Nolla" de María Zaragoza i "Els paisatges del teatre català contemporani: de Benet i Jornet a Cunillé" de Sharon Feldman.

que es fa dels personatges femenins en diversos espectacles ressenyats a “El teatre a Barcelona. Primer semestre del 2007” (2008). Encara resulta més escàs, per no dir inexistent, el reconeixement de la reivindicació feminista com a factor digne de ser analitzat, i encara menys com a innovador o generador de plantejaments escènics de qualitat. Per això trajectòries com la d’Aymar, entre moltes altres creadores, són incorporades a les anàlisis de conjunt sense que se’n tingui en compte la renovació que suposen en termes de protagonismes femenins, d’atenció a temàtiques invisibilitzades, d’incorporació de reivindicacions i de posada en qüestió dels límits de la representació teatral tradicional. Els esforços del Projecte Vaca per crear un espai segur i estimulants per a les creadores catalanes, de funcionar com a node de formació i experimentació i de proposar una programació pròpia, han rebut una atenció minsa per part de la crítica generalista, amb l’excepció de referències puntuals com una nota al peu de Núria Santamaria (2007) o un comentari de Sharon Feldman (2011) que assenyala que una sèrie de dramaturgues

han estat vinculades, a diversos graus, amb l’anomenat Projecte Vaca, una associació establerta a Barcelona l’any 1998 com una forma d’atreure cada vegada més atenció a la feina d’autores dramàtiques i professionals del teatre i d’impulsar un sentit de solidaritat entre les dones del teatre català (2011: 340).

Si considerem que els feminismes són moviments i filosofies de caire polític, es podria pensar que l’omissió que en fa la crítica acadèmica es deu un desinterès més generalitzat per la influència de factors polítics al teatre català. Això no obstant, els estudis de teatre catalans ha parat molta atenció a la qüestió nacional i lingüística —en relació a la recuperació de la dramaturgia en català amb la generació del Premi Sagarra i al llarg dels anys 1980 i 1990, per exemple—, o a l’eix polític esquerra-dreta —pel que fa a les iniciatives teatrals progressistes de postguerra, com ara el teatre d’influència brechtiana de l’EADAG o *El retaule del flautista* de Jordi Teixidor. El desinterès per les qüestions de gènere i representativitat sembla obeir més aviat a una posició postfeminista implícita, que pressuposaria que la incorporació de creadores s’ha produït de forma natural fins a atènyer una situació igualitària i que trobaria mancada d’interès —o fins i tot signe d’una menor qualitat estètica— la prioritització de relats no androcèntrics. Per altra banda, la fixació de determinats relats també ha tendit a obliterar algunes iniciatives femenines històriques. Així, la importància que s’ha donat als grups de teatre físic als anys 1960 i

1970 ha anat potser en detriment del teatre de cabaret que van crear Maria Aurèlia Capmany, Jaume Vidal Alcover i Josep Anton Codina a la Cova del Drac durant els mateixos anys; i la molt influent escola de José Sanchis Sinisterra als anys 1990 potser ha eclipsat la iniciativa també experimental —tot i que de registre força diferent—, de la companyia Les Metadones, capitanejada per Magda Puyo. De la mateixa manera, la tendència d'una majoria d'estudiosos a prioritzar el teatre institucional i els llenguatges teatrals més propers a la dramaturgia clàssica pot haver afavorit l'exclusió de pràctiques teatrals de signe més alternatiu, en termes generals més ben representades a les sales alternatives i per tant als espais que han estat de més fàcil accés per a l'autoria femenina.

Quant a les revistes consagrades al teatre català, dediquen, en general, una atenció reduïda a la perspectiva de gènere fins a dates molt recents, ja siguin revistes acadèmiques, com *Assaig de teatre* (1994-2010) o *Estudis escènics* (1957-present); d'alta divulgació, com *Pausa* (1989- present); o generalistes, bé editades per la professió, com *Entreacte* (1988- present), bé per la crítica, com *Escena* (1989-1995), *Hamlet* (2009-2012) i *Godot Barcelona* (2017-2018). En l'àmbit acadèmic, la revista que més lluny arriba en la incorporació d'una perspectiva de gènere i, de retruc, en la valoració de l'autoria femenina és *Assaig de teatre*. La causa d'aquesta atenció diferencial cal buscar-la en el director de la publicació, Ricard Salvat, qui sense atribuir-se una adscripció explícita a posicions feministes, es mostra receptiu a les reivindicacions que se'n deriven en l'àmbit teatral. Aquesta posició es fa evident al llarg de les pàgines d'*Assaig de teatre*, per exemple quan afirma, a propòsit de l'obra *Vainilla* de Rosa M. Isart, que “cal reivindicar el paper de les dones en el món del teatre” (2005: 305).<sup>39</sup> Així, la revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral (AIET) publica entre 1994 i 2010 disset articles centrats en qüestions de gènere, sense tenir en compte la valoració de figures femenines contemporànies estrangeres —com Victoria Espinosa i Luisa Josefina Hernández— o locals —com Maria Lluïsa Algarra, Margarida Xirgu, Mercè Rodoreda i Carme Serrallonga. A tall de comparació, i tot i que es tracta de revistes amb menys números publicats, *Estudis escènics* publica entre 1989 i 2019 quatre articles centrats en

---

<sup>39</sup> Sens dubte, un estudi més aprofundit dels nombrosos textos escrits pel director permetria explicar de forma més clara aquesta posició i potser també apuntar-ne les causes, que podrien passar, en part, per l'interès de Salvat per teatres forans així com la participació en festivals estrangers —on en alguns casos la reivindicació feminista es troba més desenvolupada que a casa nostra. La participació de Salvat al Festival de Teatre d'Atenes amb l'obra *Dones i Catalunya* (1982) —en la qual Ragué participa a títol d'ajudant de direcció i amb el text *Carlota (la solitud)*— en constituiria un dels exemples més evidents. A part de la més coneguda vinculació amb Maria Aurèlia Capmany, la relació de mestratge i més endavant d'intercanvi intel·lectual que Salvat estableix amb Ragué Arias —palesada, per exemple, en l'article de Ragué “Què és el teatre feminista? Comentari dirigit a Ricard Salvat” (1982)— seria també un aspecte clau a considerar.

qüestions de gènere i, al llarg dels mateixos anys, *Pausa* no en publica cap —tot i que sí que dona cabuda a dos articles entorn de qüestions de raça i *queerness*.<sup>40</sup>

D'*Assaig de teatre* cal destacar, a més, el número 10-11 (1988), pioner en l'àmbit acadèmic català en consagrar-se a les relacions entre dona i teatre. Aquest número reproduïx les ponències del Festival Internacional de Teatre Experimental del Caire de 1997, en el qual participa Salvat i que se centra en el tema “Dona i la cultura de l'opressió”. A més, la revista de l'AIET edita un exponent del teatre feminista a Catalunya, *Dones i Catalunya*, dirigida per Salvat l'any 1982.<sup>41</sup> El text teatral ve acompanyat dels articles “Teoria i crítica del teatre feminista” de Ragué Arias i d’“El teatro feminista en España. Una reflexión a propósito de *Dones i Catalunya*” de Lidia Falcón. En aquest darrer, l'autora carrega contra les dramaturgues que fan un teatre “benaventiano y burgués que no parece haber recibido el influjo de los últimos sesenta años de avances y transformaciones producidos por el teatro de vanguardia” (1998: 200) i lamenta que, a diferència del que segons afirma succeeix en altres països, a Espanya les autores amaguin el propi feminisme en l'esfera pública. Altres contribucions destacables

---

<sup>40</sup> Per a aquest recompte he valorat estrictament els articles que se centren en qüestions de gènere. No he considerat, per tant, mencions puntuals dins d'articles, ni altres tipus de textos com ara obres de creació, introduccions a les obres, taules rodones, crítiques teatrals, entrevistes i introduccions a dossiers. Els articles centrats en oferir una perspectiva de gènere publicats a *Assaig de teatre* es troben concentrats en dos números de la revista: el 10-11, que reproduïx les actes d'un festival celebrat al Caire —són articles de Raquel Carrió, Linda Fitzsimmons, Karen Johnson, Crista Mittelsteiner, Seham Nasser, Halima Tahan Ferreyra, Maria Josep Ragué Arias i Lidia Falcón—, i el número 25, curat per la mateixa revista i dedicat al teatre nord-americà —amb articles d'A. Didem Uslu, Alena Smieskova, Mar Gallego, Inés Cuenca Aguilar i Enric Monforte. Els altres articles es troben als números 7-8-9 —María de la Luz Hurtado—, 12-13-14 —Cecilie Loveid—, 38 —Sabine Kebir—, i 70 —Anna Sawicka. Totes aquestes autores i autors, excepte Ragué i Falcón, escriuen sobre autores estrangeres. Pel que fa a *Estudis escènics*, publica articles que prioritzen qüestions de gènere als números 41-42 (2015) —de Mercè Ballespí Villagrasa— i 43 (2018) —de Silvana Pérez Meix, Sílvia Ferrando Luquín i Rakel Marín Ezpeleta. Amb un incís més tènue en els aspectes de gènere, es tracten les figures de Carme Montoriol al número 25 (1984) —per Albina Fransitorra— i de Tórtola Valencia al número 43 (2018) —per Neus Ribas San Emeterio. Finalment, la revista *Pausa* no publica cap article centrat en qüestions de gènere, tot i que ocupin un rol menor en alguns articles: núm. 28 (2007) —Carlota Subirós—, núm. 38 (2016) —Graciela Gil i Laia Alsina Ferrer, en el dossier sobre Magda Puyo—, núm. 40 (2018) —Bojana Cvejić, Mireia Aragay. En aquest darrer número apareixen dues converses sobre *queerness* —a càrrec de Guillem Clua i Isaias Fanlo— i sobre *queerness* i raça —a càrrec d'Isaias Fanlo i Jeffrey K. Coleman. Al núm. 33 (2011), es publiquen extractes d'entrevistes a creadores a càrrec de Ricard Gázquez, amb el núm. 25 (2006) es publica *Florentina*, una peça fins llavors inèdita de Maria Carratalà i al núm. 40 es publica un dossier sobre la dramaturga britànica debbie tucker green.

<sup>41</sup> *Dones i Catalunya* va ser una creació col·lectiva entorn de la vinculació entre l'experiència femenina i la història catalana recent, formada per textos de Lidia Falcón, Marisa Híjar, Marta Pessarrodona, María José Ragué Arias, Carme Riera i Isabel-Clara Simó. L'espectacle es va preestrenar al Festival de Teatre d'Olite, Navarra, es va estrenar al II Festival Internacional de Teatre d'Atenes i es va representar al teatre de l'Institut Francès de Barcelona (1983), on va ser rebut amb crítiques més aviat negatives.

de la revista són la publicació de *Judith* de Maria Lluïsa Algarra i la transcripció de la taula rodona “Les autores: hi ha una especificitat femenina?” (núm. 24, 2000).<sup>42</sup>

Pel que fa a les revistes generalistes, *Entreacte*, editada per l'Associació d'Actors i Directors Professionals de Catalunya, destaca respecte les altres amb un nombre elevat d'articles, estadístiques i reportatges en clau de gènere, una diferència que es pot deure al fet que la revista proporcioni un espai d'expressió al col·lectiu teatral amb més representació femenina, el dels intèrprets. *Entreacte* és, doncs, una plataforma pionera en la introducció del gènere com a eix d'anàlisi, amb articles com el de Lluís-Anton Baulenas “Teatre de dones, per a dones?” (1989), sobre l'obra de Caryl Churchill, o el d'Armonía Rodríguez, “Vivir la diferencia” (1990). En aquest darrer text, per exemple, Rodríguez denuncia que el teatre ha estat gairebé sempre d'autoria masculina, defensa l'enriquiment que suposaria introduir-hi l'autoria femenina i reivindica la diferència en una època en què “hay una tendencia al igualitarismo” (1990: 47). Al llarg dels anys, *Entreacte* publica, entre d'altres, alguns textos de caràcter reivindicatiu —en la seva majoria d'autoria femenina—, diverses estadístiques en clau de gènere —sovint elaborades pel Projecte Vaca—, i articles jurídics del Col·lectiu Ronda sobre temàtiques com les baixes de maternitat o l'assetjament sexual en l'àmbit laboral. De manera general, també dedica una atenció a les treballadores del teatre i el cinema —com les actrius i les creadores, però també les productores, gestores i professores, entre d'altres— que sol difuminar-se o desaparèixer en l'àmbit de la crítica acadèmica.<sup>43</sup>

Des de l'any 2016, i coincidint amb un augment de la consciència feminista que afecta de ple el camp teatral català, revistes com *Entreacte* privilegien l'atenció a les qüestions de gènere.<sup>44</sup> En aquest sentit, són remarcables l'aparició de l'edició barcelonina de la

---

<sup>42</sup> La taula rodona va tenir lloc durant les jornades “Les darreres generacions teatrals del segle”, organitzades per l'AIET i celebrades a Universitat de Barcelona (29/11-01/12/1999). Hi van participar Beth Escudé, Rosa Victòria Gras, Carol López, Anna Llauredó i Montserrat Mitjans, i la va moderar Araceli Bruch.

<sup>43</sup> Abans de l'any 2016, són especialment significatives les estadístiques elaborades per les membres del Projecte Vaca als números 124 (2005), 135 (2006), 136 (2006), 148 (2007) i 156 (2008) —vegeu també els articles d'Imma Colomer en nom de Projecte Vaca (2006) i del mateix Projecte Vaca (2010) publicats a les actes dels Encuentros de Mujeres de Iberoamérica en las Artes Escénicas—, els articles reivindicatius de María José Ragué Arias (núm. 32, 1995), Araceli Bruch (núm. 128, 2005) o Isona Passola (núm. 183, 2013), el reportatge sobre directores i directors catalans de Gemma Ruiz (núm. 168, 2009) i el número temàtic 146 (2007), dedicat a les dones en ocasió de l'aprovació de la Llei de Paritat 3/2007.

<sup>44</sup> Des de l'any 2016, *Entreacte* consagra un nombre molt remarcable d'articles a qüestions de gènere i publica diversos reportatges que s'hi vinculen, com “Dones en escena. Existència, presència, visibilitat” —núm. 193, 2016, sobre la situació de les dones en el món teatral—, “L'hora de la pluralitat” —núm. 204, 2019 entorn d'actrius no normatives per raons de raça, pes o accent—, *Entreacte LGTBI* —núm. 205, sobre la representació de les identitats de gènere i sexuals als escenaris catalans—, “On són les dones de cinquanta?” —núm. 206, 2019, sobre la discriminació que pateixen les actrius madures— o “Directores per a una nova escena” —núm. 210, 2020, sobre dones que dirigeixen grans equipaments teatrals catalans.

revista *Godot*, que des del primer número l'any 2017 aplica una perspectiva de gènere i interseccional de manera transversal —tant en crítiques com en articles d'opinió i en la majoria d'entrevistes publicades—; i l'increment d'un interès per l'autoria femenina i feminista en les seccions d'arts escèniques de plataformes digitals com *Núvol* i *Time Out*, de la mà dels col·laboradors però també dels respectius directors, Oriol Puig Taulé i Andreu Gomila.<sup>45</sup>

Per últim, cal assenyalar que revistes acadèmiques de teatre que han dedicat dossiers al teatre català, com ara *Pygmalión* (núm. 1, 2010), o *Contemporary Theatre Review* (vol. 17, núm. 3, 2007), no s'ocupen de l'impacte de les discriminacions identitàries en l'àmbit teatral, de l'autoria femenina o d'iniciatives feministes. Quant a revistes acadèmiques catalanes d'estudis de gènere, com *Duoda* o *Lectora*, paren una atenció molt ocasional al teatre català i, si bé s'hi tracta d'autores catalanes que han escrit teatre, com Montserrat Roig o Dolors Monserdà, sovint se n'aborden aspectes fora de l'obra dramàtica.<sup>46</sup>

### 2.2.2. La crítica acadèmica feminista de María José Ragué Arias

Segons que explica ella mateixa, María José Ragué Arias (2013) va començar a treballar sobre les relacions entre dones, teatre i feminisme a principis dels anys 1980, quan el Club Dona va demanar-li una xerrada sobre dones i teatre. Tanmateix, el doble interès pel teatre i el feminisme es manifesta de manera molt més primerenca a la trajectòria de l'autora i està present en una experiència de joventut que en marca la concepció d'aquests dos àmbits. Es tracta de l'època que Ragué passa a Berkeley (Califòrnia) entre 1968 i 1970, on arriba un cop llicenciada en Economia i casada amb el primer marit, Lluís Racionero Grau. Aquest període coincideix alhora amb la Segona Onada feminista estatunidenca o moviment *Women's lib* i amb l'efervescència del teatre independent nord-americà. Tant a Berkeley com durant una estada breu a Nova York, Ragué segueix de prop aquest nou tipus de teatre, que tracta en diversos articles —alguns dels quals escrits a quatre mans amb Racionero (2011c)— que envia com a corresponal a *La Vanguardia*

---

També s'hi publiquen articles d'opinió sobre qüestions de gènere firmats per Carme Portaceli, Margarida Troguet Taull, María José Ragué Arias, Andreu Gomila i Iolanda Madariaga, entre d'altres.

<sup>45</sup> Un estudi més extens de la crítica —professional i informal— podria avaluar un nombre més ampli de plataformes digitals, com ara Teatre Barcelona ([www.teatrebarcelona.com](http://www.teatrebarcelona.com)) o Recomana ([www.recomana.cat](http://www.recomana.cat)).

<sup>46</sup> Entre d'altre textos, a *Lectora* trobem “Teatre de dona al tombant del segle: *La infanticida* de Caterina Albert” (1997) de Francesca Bartrina i la publicació de l'obra *Almas y jardines* de Margarita Borja, representada per la companyia feminista valenciana Las Sorámbulas (1999); i a *Duoda*, l'article de Mercè Otero Vidal “Aquí també, com allà dalt, me miren...” (1992).



i a les revistes *Destino* i *Yorick*. D'aquesta etapa destaca el dossier “Teatro Radical U.S.A.”, publicat l'any 1969 a *Yorick* i que té a Ragué com a única autora. El dossier constitueix un document pioner que retrata els grans grups independents de l'època — com The Living Theatre, The Open Theatre, el Performance Group o el Teatro Campesino— i deixa constància de les tendències més candents: els canvis en la relació amb el públic, els estils de vida comunitaris, el teatre social i els actors no-professionals, així com les lluites contra el racisme i el masclisme. Així doncs, l'estada als Estats Units constitueix una experiència crucial, gràcies a la qual l'autora comença a forjar-se com a crítica teatral i que, retornada a la Barcelona del darrer franquisme, la situa a l'avantguarda dels propis coetanis.

Al llarg de la dècada dels 1970, Ragué publica diversos títols divulgatius que reflecteixen l'experiència americana, com *California trip* (1971), *Hablan las women's lib* (1972) i *La liberación de la mujer* (1975). Alhora, estudia a l'Institut del Teatre amb Alberto Miralles i cursa les carreres de Filologia Hispànica i Ciències de la Informació, activitats que compagina amb una feina com a entrevistadora per a la col·lecció “Grandes temas” de l'Editorial Salvat (Ragué Arias 2012). L'activitat polifacètica de l'autora durant els anys 1970 i 1980 comprèn també un intens activisme feminista: és una de les primeres dones en formar, tot just arribada de Berkeley, un Grup d'Autoconsciència Feminista a imatge dels *consciousness-raising groups* nord-americans (Godayol 2020) i és cofundadora i membre del Partido Feminista de España, que presideix Lidia Falcón, durant els primers anys d'activitat de l'organització, de 1975 i fins al 1983 (Tomàs Albina 2017). L'any 1986 es doctora a la Universitat de Barcelona sota la direcció de Ricard Salvat, als 45 anys d'edat, i el 1990 guanya la plaça de titular d'Història de les Arts Escèniques a la Universitat de Barcelona. Es tracta d'una entrada tardana a la carrera investigadora que, junt amb les experiències de joventut, podria donar compte del punt de vista heterodox de l'autora, que potser no hauria desenvolupat si hagués seguit la via universitària a l'ús. Ragué exerceix com a professora a la Universitat de Barcelona fins a la jubilació i compagina la docència amb la crítica teatral en publicacions com *Assaig de teatre*, *Primer Acto*, *El Mundo* o *Artez* (Ragué Arias 2011b).

A més de la producció acadèmica i divulgativa, Ragué té una faceta creativa que es concreta en l'escriptura de diversos textos dramàtics, així com en l'activisme en favor de les dones en l'àmbit teatral: impulsa amb Neus Aguado el Premi Lisístrata a la millor aportació feminista del Festival Internacional del Teatre de Sitges, forma part de l'Associació Teatre-Dona, creada per Maria Lluïsa Oliveda i, en el marc d'aquesta

darrera, dinamitza el Premi Cassandra “al millor text escrit per una dona en qualsevol llengua de l’Estat espanyol” (1991c: 33). Com ja he apuntat, Ragué participa com a autora i ajudant de direcció al muntatge *Dones i Catalunya* (1982), i escriu una sèrie de peces en les quals aplica les conviccions feministes que defensa en els àmbits teatral i acadèmic. De fet, segons Beth Escudé (1998) l’autora és, respecte d’altres dramaturgues de la mateixa generació, la que de forma més explícita cultiva un teatre vinculat a l’experiència femenina i a la denúncia de les opressions que pateixen les dones. L’obra dramàtica de Ragué no es representa als escenaris, més enllà d’alguna lectura dramatitzada, i en bona part és inèdita —és possible consultar una desena de manuscrits a l’arxiu de l’Institut del Teatre. Veuen la llum *Clitemnestra* (1986), *Crits de gavines: obra en dos actes* (1990), la reescriptura en castellà d’aquesta darrera, *Lagartijas, gaviotas y mariposas: lectura moderna del mito de Fedra* (1991a), i l’obra a sis mans *...I Nora obrí la porta* (1990), escrita amb Isabel-Clara Simó i Armonía Rodríguez,<sup>47</sup> a més del recull de relats *I tornarà a florir la mimosa* (1984a).

Un dels interessos principals de Ragué, com traspuen alguns dels títols dramàtics esmentats, és la recepció del teatre grec en els àmbits hispànic i català contemporanis, així com la lectura en clau de gènere dels personatges femenins clàssics. D’aquesta perspectiva s’ocupa a la tesi doctoral i als volums que se’n deriven: *Els personatges femenins de la tragèdia grega en el teatre català del segle XX* (1989), *Los personajes y temas de la tragedia griega en el teatro gallego contemporáneo* (1991b) i *Lo que fue Troya: los mitos griegos en el teatro español actual* (1992). El volum dedicat a l’àmbit català recull vint-i-quatre obres catalanes d’autoria masculina —amb l’única excepció de *Fedra* de Maria Novell— i en aquest sentit es pot identificar amb la primera etapa de la crítica teatral feminista designada per Austin Gayle: “working within the canon: examining images of women” (1990: 17).<sup>48</sup> El treball argumenta que els personatges femenins grecs es divideixen entre “les seguidores de l’ordre imposat pels déus olímpics”, que serien les “esposes perfectes”, “víctimes sacrificades” i “noies sotmeses a l’ordre vigent” (1989: 26), i les defensores d’un ordre de divinitats preolímpiques dominat per la deessa Gea i els valors matriarcals. A aquest últim grup pertanyerien personatges com

---

<sup>47</sup> Sobre la reescriptura de personatges clàssics a les obres de Ragué, vegeu els comentaris de Núria Santamaria (2007: 212-213) i Alba Tomàs Albina (2017: 250-267).

<sup>48</sup> El còmput d’autores al conjunt de la tesi no augmenta de manera ostensible, si bé s’hi afegeixen Carmen Resino i Lourdes Ortiz. Cal dir, tanmateix, que l’interès de Ragué per l’estudi de l’autoria teatral femenina —que es correspondria amb la segona etapa designada per Gayle, “expanding the canon: focusing on women writers” (1990: 17)— apareix també de forma primerenca, com demostra que dediquéis la tesi de llicenciatura als *Aspectos feministas en el Nuevo teatro crítico de Emilia Pardo Bazán* (1977).

Clitemnestra, Medea, Fedra, les Danaïdes, Cassandra, Hècuba, les Bacants, Jocasta o Antígona, que segons Ragué es caracteritzen per les reivindicacions entorn dels drets sostrets a les dones i contra les empreses bèl·liques masculines.<sup>49</sup> A partir d'aquí, Ragué identifica com, a les obres catalanes, els personatges femenins vehiculen ideals polítics o religiosos sovint de caire progressista —en el cas de personatges positius com Nausica o Penèlope— o bé serveixen per refermar la condemna de comportaments femenins no sancionats per la norma social —en el cas de personatges negatius com Medea o Fedra. A més, segons Ragué, aquestes adaptacions fan disminuir “la consciència de la marginació de les dones, la consciència que els fills són un valor per al pare i la confiança en la solidaritat de les dones” i augmenten en contrapartida “la importància tant de l'amor matern com de l'amor a la mare, gens habituals en la tragèdia grega” (1989: 109). Ragué també atén a la dimensió genèrica dels personatges femenins clàssics en articles com “Los grandes mitos femeninos griegos: Clitemnestra, Medea, Fedra” (2009), on constata que només les versions feministes o d'autoria femenina d'aquestes heroïnes les doten d'una connotació positiva.<sup>50</sup>

Pel que fa a l'estudi en clau de gènere del teatre contemporani, Ragué es troba entre les primeres autores —junt amb estudioses com Patricia W. O'Connor— en desenvolupar-lo en l'àmbit hispànic; en l'àmbit català, és la primera i durant força temps l'única a aplicar-lo. Ragué és pionera en la introducció dels estudis teatrals feministes anglosaxons, en l'atenció a les condicions de producció i escenificació —que li permet detectar les desigualtats del camp teatral català—, i en l'exposició i valoració de diverses iniciatives feministes. En aquest sentit, si bé la majoria de treballs acadèmics de l'autora són de caràcter historiogràfic, sol focalitzar-s'hi en obres de teatre de text i tendeix a privilegiar l'anàlisi textual sobre l'escènica, es pot considerar que hi proposa una primera obertura vers una visió més pròpia dels estudis teatrals. Per altra banda, els textos de Ragué no solen proporcionar anàlisis aprofundides de les obres ni proposar acostaments teòrics, però descriuen amb detall el panorama teatral dels anys 1990 i aporten un nombre significatiu de dades valuoses per a l'estudi del tema que m'ocupa. En aquest sentit, cal remarcar l'edició d'un dels escassos volums monogràfics consagrats a la temàtica que, de

---

<sup>49</sup> Aquesta interpretació s'apropa al feminisme radical i, en aquest sentit, difereix de la de Sue-Ellen Case, que considera aquests personatges com a negatius en tant que productes literaris de la societat patriarcal grega clàssica —vegeu Case (1988: 7-15) i Ragué Arias (1989: 21-27).

<sup>50</sup> Altres articles són: “Clitemnestra, Medea, Fedra. Contemporaneidad de su transgresión mítica” (2001) i “La mujer en el teatro clásico griego: las mujeres, víctimas de la guerra en la tragedia griega; ‘Antígona’, una utopía para la paz” (2004).

manera força simptomàtica, no és altra cosa que un recull de treballs de curs. Es tracta de *Dona i teatre: ara i aquí* (1994a), que reproduïx els textos resultants del curs “La dona com a autora i directora en el teatre del segle XX a l’Estat espanyol”, pioner a la península i que va ser impartit a la Universitat de Barcelona durant el curs 1990-1991. El volum conté articles de notable valor documental, com “El feminisme i el teatre de la dona en el Festival de Sitges (1967-1991)” d’Itziar Araluce, així com un buidatge, si bé provisional, d’obres d’autoria femenina que es poden trobar a la biblioteca de la Fundació Juan March de Madrid, a la biblioteca del MAE i a la Biblioteca de Catalunya.

La valoració que fa Ragué de l’autoria femenina i feminista catalana queda sintetitzada a l’article “Arts escèniques: el teatre, el gènere més difícil”, de l’any 1991, actualitzat tres anys més tard amb el títol “Dona i teatre avui a Catalunya” dins del volum *Dona i teatre: ara i aquí* (1994a). Els dos textos tracen, amb algunes diferències i actualitzacions menors, la que considero una brevíssima i seminal història de les dones i el feminisme al teatre català, que abraça des de l’obra de Dolors Monserdà fins a la de Magda Puyo i Lluïsa Cunillé, passant per Carme Montoriol, les autores exiliades com Maruxa Vilalta i el Premi Lisístrata. La valoració d’aquestes produccions s’estén també a d’altres textos, com ara “El llenguatge escènic de les dones: aportacions recents” (1994d), en el qual dedica una secció a *La Bernarda és calva* de Les Metadones, o “La mujer como autora en el teatro español contemporáneo” (1993), on para atenció a l’obra de Rosa Victòria Gras.

Pel que fa a les teories anglosaxones, Ragué no en proposa una aplicació sistemàtica, però sí que en deriva concepcions generals que impregnen els textos on proposa una crítica teatral feminista. És també la primera a fer-ne menció, a l’article “Comunicació entre gèneres: una mirada teatral cap als orígens i cap al ritm, una possible mirada cap al gènere femení”, recollit a *Dona i teatre ara i aquí* (1994a) però presentat com a ponència l’any 1991.<sup>51</sup> Més endavant, també hi fa referència a articles com “Teoria i crítica del

---

<sup>51</sup> Al text introductori “Comunicació entre gèneres: una mirada teatral cap als orígens i cap al ritm, una possible mirada cap al gènere femení”, Ragué fa menció d’un nombre important de peces feministes, a més de citar en nota *Feminism and Theatre* de Sue-Ellen Case i “The Laugh of Medusa” d’Hélène Cixous en la traducció anglesa a l’influent volum *New French Feminisms* (1994b: 26). Si bé s’indica que el text procedeix d’una ponència “presentada en el VIII Congrés de l’Associació de la Crítica Teatral Internacional a Novi-Sad, ex-Iugoslàvia, al mes de juny de 1991” (1994b: 15), entenc que no s’havia publicat abans a Catalunya. També dins del volum *Dona i teatre ara i aquí*, a una nota que no apareix a la primera versió del text “Dona i teatre avui a Catalunya”, Ragué afirma que les dones s’han incorporat al teatre i per demostrar-ho menciona projectes teatrals femenins com The Magdalena Project (Anglaterra), el Teatro de la Maddalena (Itàlia) i The Women’s Project (Estats Units), així com la publicació d’articles sobre teatre d’autoria femenina a *The Drama Review* i la creació de la revista *Women and Performance* (1994c: 57).

teatre feminista” (1998b).<sup>52</sup> En relació al teatre creat per dones a l’estranger, Ragué exposa una classificació en tres grans etapes: “la d’imitació, la de reivindicació, la de la recerca de la identitat”, que correspondrien als feminismes liberal, radical i materialista, i a les quals afegeix ocasionalment “una darrera on ja trobem una veu pròpia que parla amb la normalitat de qui sap que ocupa un lloc en l’escena contemporània” (2013: 20).<sup>53</sup> Segons que adverteix, però, a Espanya i a Catalunya aquestes fases no s’haurien produït “más que de modo intuitivo y sólo en circunstancias aisladas” (1998a: 230).

Per altra banda, en valorar l’impacte dels estudis de gènere en els estudis teatrals autòctons, al pròleg de *Dona i teatre: ara i aquí*, Ragué fa un balanç molt negatiu: “el paper de la dona a la història del teatre ha estat molt poc investigat arreu del món fins fa quinze o vint anys, però, en el nostre país, la investigació sobre aquest tema està encara gairebé sense començar” (1994a: 11). Aquest balanç s’estén també a la situació espanyola: “En la historia del teatro español, hay escasas lagunas en cuanto a autores, pero existen muchas omisiones en cuanto a autoras” (1993: 13). En la mateixa línia, a *¿Nuevas dramaturgias?...* Ragué remarca que la bibliografia anglosaxona no s’ha traduït al nostre país, tot i fer referència a un “Diccionario de autoras” (2000: 92), és a dir, als quatre volums d’*Autoras en la historia del teatro español*, dirigits per Juan Antonio Hormigón. Tanmateix Ragué afirma uns anys més tard a propòsit d’aquesta obra que el gran nombre d’autores que s’hi recullen pot donar una visió distorsionada —per massa optimista— de la tradició teatral autòctona: “Segur que hi havia dones que van escriure teatre; se n’extreia, però, que mai no s’havia representat o s’havia fet en condicions de tanta intimitat que no es podia considerar un element positiu” (2013: 18). Sigui com sigui, mentre que a la resta de l’Estat aquesta realitat s’ha transformat de forma substancial des de llavors, a l’àmbit catalanoparlant les observacions de Ragué continuen essent vigents.<sup>54</sup>

---

<sup>52</sup> Ragué hi afirma que “La bibliografia procedeix fonamentalment dels Estats Units, el Canadà, Anglaterra, Alemanya i Itàlia” (Ragué Arias 1998b:137), tot i que cita sobretot fonts nord-americanes: l’article “Feminist Criticism” de Margaret Lamb, *Feminism and Theatre* de Sue-Ellen Case, *The Feminist Spectator as a Critic* de Jill Dolan, *Feminist Theories for Dramatic Criticism* de Gayle Austin, articles d’Elin Diamond (1989) i d’Yvonne Yarbro-Bejarano (1990), a més de “Le rire de la méduse” d’Hélène Cixous. També fa menció de la trobada que s’organitza en el marc de la conferència anual de l’ATHE, organitzada pel Women Theatre Program, i de diverses iniciatives teatrals feministes.

<sup>53</sup> Ragué no fa mai referència a l’origen d’aquesta classificació. Les fonts més plausibles es troben, sens dubte, entre dos títols que cita en més d’una ocasió: es tracta de *A Literature of Their Own* d’Elaine Showalter, un títol clàssic de la crítica literària feminista anglosaxona —vegeu Showalter (1977: 13)—; i de *Feminist Theories for Dramatic Criticism* d’Austin Gayle —vegeu Gayle (1990: 16).

<sup>54</sup> Més enllà d’obres de referència com els volums *Autoras en la historia del Teatro español: 1500-1994* (1996-2000) i *Directoras en la historia del teatro español: 1550-2002* (2003-2005), dirigits per Juan Antonio Hormigón, cal destacar l’activitat de diverses investigadores amb trajectòries sòlidament

Els volums *El teatro de fin de milenio en España (de 1975 hasta hoy)* (1996) i *¿Nuevas dramaturgias? (Los autores de fin de siglo en Cataluña, Valencia y Baleares)* (2000) són dels pocs títols d'abast general que aborden el teatre català contemporani — si bé dins d'un context més ampli— i que inclouen al mateix temps una perspectiva de gènere. A *El teatro de fin de milenio...*, Ragué assenyala que, a l'àmbit hispànic, “[e]l espacio público del teatro fue una tardía conquista femenina”, com fan en relació al context cultural anglosaxó autores com Lamb (1974), Hart (1989b) i Reinhardt (1981). Valorar el caràcter hostil de l'àmbit escènic a l'autoria femenina li permet detectar un dels fenòmens significatius que s'han produït en els últims anys en els àmbits teatrals hispànic i català, l'augment de les dones creadores: “A lo largo de los últimos capítulos de este libro, las mujeres han ido apareciendo como autoras en un crecimiento progresivo, fruto del cambio de la sociedad y, en consecuencia, del teatro” (1996: 262-263).<sup>55</sup> Es tracta d'una observació crucial, en primer lloc, perquè estableix i subratlla la diferència entre la presència secular de les dones al teatre en tant que actrius i la nova normalització numèrica de les dones en posicions creadores —que la majoria de crítics solen assumir com a conseqüència lògica d'un progrés social poc digne d'atenció. I, en segon lloc, perquè explicita la relació entre el context social i la distribució de l'autoria al camp

---

consagrades a l'anàlisi de l'autoria teatral femenina i a la plasmació del gènere en l'àmbit teatral hispànic: són Virtudes Serrano, Francisca Vilches de Frutos, Raquel García-Pascual, Luisa García Manso, Pilar Nieva de la Paz i Emmanuelle Garnier, entre d'altres. A més, s'han impulsat diversos projectes i grups de recerca que han dedicat una atenció prioritària a les relacions entre teatre contemporani i dones, d'entre els quals destaca el Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (SELITEN@T) de la Universidad Española de Educación a Distancia (UNED). Sota la direcció de José Romera Castillo, Francisco Gutiérrez Carbajo, Raquel García Pascual i Rocío Santiago Morales, el SELITEN@T ha consagrat diverses publicacions a la qüestió i ha format part del projecte europeu DRAMATURGAE. També cal posar de relleu la celebració, des de l'any 2014, de les Jornadas Internacionales de Teatro y Feminismos de la Real Escuela Superior Arte Dramático, impulsades per Alicia Blas i Ana Contreras. Per a més referències, l'estudi de García-Manso *Género, identidad y drama histórico escrito por mujeres en España (1975-2010)* (2013) conté apèndixs útils sobre autores i títols d'obres, i *Escritoras españolas contemporáneas - Identidad y vanguardia* (2018) de Nieva de la Paz ofereix a la primera part un balanç panoràmic de l'estat de la qüestió, així com una bibliografia.

<sup>55</sup> L'autora estableix la incorporació d'autores hispàniques i catalanes amb deu anys de diferència: assenyala que durant la dictadura i la primera transició, les dramaturgues en actiu a la península, com Ana Diosdado i Carmen Resino, són excepcionals, i que “[l]a primera generación surgirá ya en los años ochenta” (1996: 189). Pel que fa al Principat, Ragué designa més endavant (2013) l'accèsit del Premi Born que s'atorga a Lluïsa Cunillé per *Berna* l'any 1991, com l'inici d'un cert reconeixement institucional de l'autoria femenina, que alhora inaugura una dècada de creixement de les autores en actiu. Cinc anys abans de la publicació d'*El teatro de fin de milenio en España (De 1975 hasta hoy)*, a l'article “Arts escèniques: el teatre, el gènere més difícil”, Ragué afirma que “[l]a història de la participació de la dona com a autora i directora en el teatre català contemporani, comença possiblement al XII Festival Internacional de Teatre de Sitges (1979), en què Ricard Salvat (...) convida a participar-hi el Partit Feminista” ocasió arran de la qual Neus Aguado i la mateixa Ragué proposen la creació del Premi Lisístrata “a la millor aportació feminista del Festival” (1991c: 32). Tot i així, es pregunta si la situació de marginalitat de les poques dones de teatre en actiu permet considerar-les com a tals, i conclou: “la participació de la dona en el món del teatre com a autora és ben escassa i és en una fase molt inicial. I tampoc no és significativa la seva activitat com a directora” (1991c: 33).

teatral, sotmesa a uns canvis que tenen efectes perceptibles en el contingut de les obres, com afirma a *¿Nuevas dramaturgias?...:*

Hoy la mujer ha cambiado y el teatro le concede un protagonismo más activo y menos dependiente del hombre en muchas ocasiones; entre otras razones, porque hoy también las mujeres son autoras en condiciones muy comparables a las de los autores (2000: 91-92).

Per això, segons l'autora, certs *topoi* escènics —com ara la dona vestida d'home, la virginitat de les dones abans del matrimoni o l'adulteri— deixen de tenir sentit i, de forma paral·lela, algunes temàtiques noves, com ara les relacions homosexuals, comencen a guanyar legitimitat (2000). Ara bé: malgrat els canvis, “és ben evident que el teatre, dins el món de la cultura i de l'art, és un dels gèneres més difícils per a la dona” (1994c: 55), una situació que l'increment de dones en posicions de creació no modifica en profunditat. Per això resulta crucial tenir en compte les condicions de producció i programació, molt indicatives de les desigualtats imperants al camp, com fa en aquest recompte de les cartelleres segregat per gèneres:

Si mirem el resum de la temporada teatral 1989-90 que publica l'Institut del Teatre, veurem que de la llista de 489 autors estrenats o representats aquesta temporada, només 49 són autores; que dels 472 directors d'espectacles, només 69 són directores, i que dels 159 responsables de coreografies, 45 són dones. Són xifres fredes que a més a més no tenen en compte aspectes qualitius que farien encara més importants les diferències (1991c: 32).

Un dels “aspectes qualitius” que remarca Ragué són les complicacions que suposa fer visible la pròpia feminitat “en un món —el del teatre— essencialment masculí” (2013: 24) i que, segons afirma, condicionen la possibilitat mateixa d'un teatre que s'oposi al tradicional imaginari androcèntric:

la majoria de les escasses directores que han arribat a la professió i la majoria de les autores també, tracten de no posar de manifest la seva condició de dona i intenten eliminar qualsevol possible especificitat femenina en el seu treball. L'explicació a això és senzilla. Aconseguir l'accés a la professió els serà menys difícil si els gestors del poder teatral ignoren que són dones (1998b: 125).

L'estudiosa també fa palesa la dificultat que es produeixi un canvi de paradigma profund en les consideracions, molt cautes, que fa a propòsit de l'existència d'un teatre feminista al Principat i a l'Estat Espanyol. L'any 1982, a l'article “Què és el teatre

feminista?”, escrit a propòsit d’una pregunta formulada per Ricard Salvat, considera que encara no es pot saber del cert què és el teatre feminista perquè encara no existeix —en l’àmbit ibèric, s’entén—, tot i que assaja una primera definició:

I per a mi, teatre feminista és tot aquell que té com a tema reivindicacions feministes o que reflecteix d’una manera conscient la situació d’exploació en la qual viu la dona, qualsevol teatre que vulgui conscienciar la dona i la societat de la situació de la dona, que vulgui contribuir a la creació d’una cultura on la dona tingui un lloc propi com a persona que vol ser lliure, que lluita per a ser-ho (1982: 3).

Dos anys més tard, a l’article “El teatro feminista, o el no-teatro no-feminista”, es mostra encara insegura de l’existència d’un teatre feminista a l’Estat espanyol:

La verdad es que en España no puede hablarse de la existencia de un teatro feminista ni siquiera apenas en embrión. Hay un teatro feminista “de urgencia”, de corte a menudo panfletario, y casi siempre sin un texto escrito, del que en el mejor de los casos se hacen tres o cuatro representaciones y que suele incidir exclusivamente en situaciones coyunturales (1984b: 47).

Tanmateix, l’any 1994 —és a dir, una dècada més tard—, iniciatives com *Las Sorámbulas* a Alacant o *Les Metadones* a Barcelona, a més de l’augment d’autores i directores en actiu, li permeten ser més optimista, tot i que continuï assenyalant que l’àmbit teatral no afavoreix una promoció igualitària de l’autoria femenina i, de retruc, tampoc el teatre feminista: “moltes de les dones que dirigeixen continuen fent-ho en sectors marginals o automarginant la seva condició de dona. I poques són les que escriuen o són conegudes” (1994d: 163).

Pel que fa a l’anàlisi de les obres, Ragué destaca de manera sostinguda dues idees. La primera, com ja he apuntat, és que el canvi fonamental que es produeix al teatre de resultes de l’emancipació social de les dones és que aquestes s’eleven a posicions de subjecte. Aquesta idea, segons afirma, prové de Sue-Allen Case, qui sosté que quan la dona esdevé creadora de teatre, “arriba a ser subjecte i no solament objecte de la producció cultural” (Ragué Arias 1998b: 125). Canvi crucial, doncs, que justificaria la segona idea que recorre molts dels escrits de l’autora: que la producció teatral femenina, en termes generals, tindria trets característics que la diferenciarien de la masculina. Un dels més remarcables seria que compta amb moltes més protagonistes femenines amb agència:



[E]n lo que se refiere a obras protagonizadas por mujeres que, conservando o no su papel de madres y esposas, tienen una vida y un pensamiento independientes del hombre, aunque algunas son de autoría masculina, estos personajes suelen ser a menudo, protagonistas de obras de autoría femenina. Es decir, de la mujer como ser autónomo siguen ocupándose más las mujeres que los hombres (2000: 92).

Segons l'estudiosa, aquesta especificitat traspuaaria tant si les autores escriuen des d'una militància feminista com si no:

Crear personatges femenins atípics en relació amb els valors que dominen a la nostra societat és un dels aspectes més freqüents en el teatre de moltes autores. Jo diria que gairebé cap autora busca l'especificitat femenina en l'escriptura dramàtica, però hi ha gairebé sempre, tant en la temàtica com en els personatges, un punt de vista que parteix de la identitat de l'autora, un rebuig implícit de la jerarquia masculina, un punt de partida que surt de les seves pròpies vivències (2013: 25).

En altres termes, per a Ragué les autores constitueixen una autoria amb un valor diferencial —i nou, si més no en el nombre i en les relatives condicions de normalitat contemporànies—, ja sigui per un sentiment feminista inconscient, pel lloc que ocupen al camp teatral, pel fet d'haver estat socialitzades com a dones, o per les experiències viscudes a causa del propi gènere. Del passatge es pot deduir que, per a l'estudiosa, la influència dels canvis socials experimentats per les dones al llarg de les últimes dècades és perceptible no només en un teatre militant i d'abast minoritari, sinó en un segment molt més significatiu del camp teatral —la qual cosa reforça l'interès d'aplicar una crítica amb perspectiva de gènere a l'anàlisi del teatre català. I aquesta realitat respon al fet que la nova posició guanyada per les dones els permet abordar no només aquells temes marcats com a "femenins", sinó també qualsevol qüestió o temàtica, tal com han fet sempre els creadors masculins:

Curiosamente, cuando las dramaturgas son menos reivindicativas hacia la situación de la mujer, por lo menos de manera explícita es cuando hemos de constatar que subjetividad no quiere decir solamente hablar de una misma sino ser productora de sentido, capaz de interpretar la realidad como sujeto (1998a: 232).

Es tracta d'una comesa que, segons Ragué, en un escenari ideal conclouria en "la deconstrucció de gèneros" (1998a: 229), ja que "el objetivo último sería hacer teatro a partir de nosotros mismos, con independencia del género" (1998a: 230).

Una altra proposta programàtica que despunta en els escrits de l'autora, i que fins a cert punt es contradiu amb l'anterior, és la d'adoptar el teatre ritual femení —com seria el teatre feminista radical estatunidenc dels anys 1960 i 1970— com a inspiració per a la renovació del teatre contemporani. Segons Ragué, la tradició escènica occidental ha arribat a un punt de crisi en què ha “esgotat la seva capacitat per a continuar evolucionant i crear noves formes”. Per això el teatre més punter ha retornat als propis orígens rituals i s'ha adreçat “cap al teatre d'altres cultures que han conservat la seva vinculació amb el ritu” (1994b: 15), com també ho fa el “teatre del gènere femení que vol recuperar la seva identitat buscant els seus orígens matriarcals, establint relacions amb els cicles naturals i biològics, sens dubte la base del ritual” (1994b: 19). Sembla que aquest plantejament provindria de textos feministes radicals com “Nueve principios para una estética matriarcal” (1986) de Heide Göttner-Abendroth, que defensa un art ritual femení, i que Ragué cita sovint, així com del contacte amb grups de teatre experimentals que l'autora estableix durant els anys a Berkeley. En efecte, els articles de Ragué sobre el teatre experimental dels EUA subratllen, amb fascinació, la importància del ritual i de l'estil de vida alternatiu, el *ritual living*, que proposen algunes de les companyies: “Aceptemos o no sus ideas y su modo de vida, es indudable que el Living Theatre ha conseguido volver al teatro a su función primitiva de rito y celebración” (Racionero Grau i Ragué Arias 1969: 54). Si bé es tracta d'un plantejament que, des del meu punt de vista, ha perdut pertinència amb els anys, en un altre sentit es manté vigent: les arts escèniques tindrien molt a aprendre de l'autoria femenina, fins fa ben poc gairebé exclosa del fet teatral. Segons les paraules de la mateixa Ragué, “éste es el reto: reclamar la participación femenina en el establecimiento del canon, hecho que al incluir la perspectiva de la mujer, enriquecería el conocimiento de nuestra cultura” (1998a: 227).

Aquesta secció quedaria incompleta si no assenyalés que, malgrat el caràcter pioner —o potser a causa d'aquest—, que caracteritza les propostes hermenèutiques feministes de Ragué, aquestes tenen un impacte molt reduït en l'àmbit universitari català, amb excepcions puntuals com ara la tesi de Maria Consuelo Barrera Jofré, que comento més endavant. Si bé el nom de Ragué és tingut en compte tant pels estudis generalistes —*El teatro de fin de milenio... i ¿Nuevas dramaturgias?...*— com per la crítica teatral de caràcter periodístic, la defensa militant que va fer de l'autoria femenina i de les possibilitats d'un teatre feminista en els àmbits hispànic i català, no ha tingut un impacte acadèmic fins fa ben poc. Amb tot, la mort de l'autora el 18 de juny de 2019 sembla haver provocat una certa recuperació del llegat de Ragué: al món teatral, els Premis de la Crítica

d'Arts Escèniques instauren, a partir de l'any 2020, el guardó María José Ragué a aquelles iniciatives de tall feminista o que afavoreixin l'autoria femenina —la primera edició del qual, molt merescuda, s'atorga al Projecte Vaca.<sup>56</sup> El món feminista català també honora la memòria de Ragué amb un “Donatge a María José Ragué Arias” (13/11/2019) organitzat pel Centre de Documentació de Ca la Dona.<sup>57</sup> En l'àmbit acadèmic, la primera reivindicació important sorgeix a l'àmbit hispànic, amb l'organització del congrés “I Congreso de Investigación teatral ‘La creación femenina en el siglo XXI. Homenaje a María José Ragué-Arias’” per part de la Universidad de La Laguna de Santa Cruz de Tenerife (23-25/09/2020). Després d'una conferència inaugural a càrrec de Francisco Gutiérrez Carbajo, es dicta la comunicació “*Homenaje a María José Ragué-Arias. María José Ragué-Arias como teatróloga feminista*”, que vaig tenir el privilegi de presentar jo mateixa i on argumento el rol pioner de Ragué en la introducció als àmbits hispànic i català d'un paradigma de lectura feminista del teatre contemporani, així com la vigència de molts dels seus plantejaments per a la crítica acadèmica actual.<sup>58</sup> Aquesta tesi, si bé aportant noves perspectives, pretén esmenar part del buit existent en la recepció de l'obra de Ragué i, en especial, de la voluntat de l'estudiosa d'incorporar el gènere a l'anàlisi del teatre català contemporani.

### 2.2.3. Altres treballs amb perspectiva de gènere

Més enllà de l'obra de Ragué, cal ressenyar un nombre reduït i heterogeni de publicacions i d'esdeveniments d'interès per a la qüestió que ens ocupa. Una revisió exhaustiva de tots aquells treballs consagrats a obres o creadores concretes demanaria un espai del que no dispo aquí: per això proposo una revisió extensiva d'aquells treballs que, sobretot

---

<sup>56</sup> El nom de l'estudiosa també es reivindica en altres contextos de la professió: per exemple, la periodista Aida Pallarès homenatja Ragué en la presentació d'una conversa entre Carme Portaceli i Glòria Ribera moderada per ella mateixa, que se celebra a La Pedrera a mode de prèvia d'una funció de *Les olvidades* de Lara Díez Quintanilla (22/10/2019). Rosa Maria Isart pronuncia unes paraules similars en el marc de la taula rodona “De la màscara al focus: teatre LGBTI”, celebrada en el marc del segon Festival QLit, que modera Oriol Puig Taulé i que compta amb la participació de la mateixa Isart, de Marc Rosich i d'Eloi Martín (16/11/2019).

<sup>57</sup> L'acte compta amb la presència de Mireia Bofill, Araceli Bruch i les actrius de Teatre-Dona Jesusa Andany, Estrella de Oliveda, Tere Alegret i Teresa Matas.

<sup>58</sup> Podeu veure l'enregistrament de la comunicació al post “María José Ragué Arias com a teatróloga feminista” (Nicolau 2020b), publicat al blog del grup *LiCMES*. En el marc del congrés, Ragué també és homenatjada a la ponència impartida per Diana de Paco Serrano “Heroínas de la mitología griega en la obra de las dramaturgas españolas contemporáneas. Mi experiencia como investigadora y autora”, on de Paco recorda la importància del mestratge de Ragué en el propi desenvolupament professional i artístic, i en la presentació sorpresa d'una lectura dramatitzada de l'obra breu de Ragué *Sorpresa! Monólogo para una actriz* (1998c).

en els últims quinze anys, han abordat el rol de les dones de teatre dins del camp teatral i que, en alguns casos, n'han analitzat els aspectes de gènere.

La creació teatral femenina catalana d'abans de la Guerra Civil ha estat tractada de manera panoràmica en poques ocasions, entre les quals destaquen la tesi de Neus Real *Dona i literatura en els anys trenta: la narrativa de les escriptores catalanes fins a la Guerra Civil* (2004); els articles “Aquí també, com allà dalt, me miren...” (1992), de Mercè Otero Vidal; “Les primeres dramaturgues catalanes (XVII–XVIII)” (2012) de Montserrat Palau; els articles “Retrat en femení de l'escena catalana: dramaturgues i actrius fins al segle XX” de Teresa Julio i “Dones de teatre catalanes del XX: desafiaments de gènere als escenaris de la primera meitat de segle” de Francesca Bartrina i Eva Espasa, ambdós recollits dins el volum *Dona i teatre al segle XXI*; l'article “Escriptura de dona i teatre (breu). Una aproximació” d'Isabel Marcillas; i la introducció a l'antologia *Pioneres modernes. Dotze autores de l'escena catalana 1876-1938* (2020a), curada per Mercè Ibarz.

Els treballs que s'ocupen dels períodes més antics són els de Montserrat Palau i Teresa Julio. Palau ofereix una breu relació de les escasses dones nascudes als Països Catalans que van cultivar la dramaturgia —en castellà— i altres arts escèniques al llarg dels segles XVII i XVIII.<sup>59</sup> Pel que fa a Julio, se centra en actrius i dramaturgues del XIX i, en contra del que argüeix Palau, defensa que només es pot considerar dramaturga catalana aquella “dona nascuda en territori de parla catalana, que escriu teatre en català” (2013:31), cosa que la porta a concloure que només es pot sostenir l'existència de dramaturgues catalanes a partir del segle XIX.<sup>60</sup> Quant als inicis del segle XX, la tesi de Neus Real dedica un subcapítol a les escasses dramaturgues dels anys 1920 i 1930 que, amb l'excepció de Carme Montoriol, l'autora considera d'importància menor. En aquest apartat —recollit més endavant al volum *Dona i literatura a la Catalunya de preguerra* (2006)— Real argumenta la importància de la figura de Montoriol entre els propis coetanis i coetànies, així com la influència determinant del gènere de l'autora en la recepció de l'obra dramàtica produïda. A més, assenyala algunes de les causes que podrien explicar la manca de dramaturgues a l'època, també observables fora de Catalunya: la importància de la novel·la, el període de crisi que viu el teatre durant la preguerra i la manca de referents femenins. Aquest últim aspecte quedaria demostrat pel fet que, després de la primera i

---

<sup>59</sup> Elles són: Maria Igual, Gertrudis Conrado, Mariana Alcázar, María de Navas i Margarita Hickey.

<sup>60</sup> Les quatre autores considerades per Julio són: Maria Manuela de Herreros i Sorà de Bonet, Germena Alba, Maria Empar Arnillas Carpintero i Isabel Pujol d'Aulès.

exitosa estrena de Montoriol, el nombre d'obres d'autoria femenina augmenta de manera notable.

Des d'una perspectiva que beu del feminisme de la diferència milanès, Otero Vidal analitza algunes de les principals figures femenines del teatre català d'abans de la Guerra Civil. La intenció d'Otero Vidal és proporcionar un primer esbós d'una genealogia perduda a causa de la guerra i de la regressió dels drets de les dones que va comportar la dictadura, que va fer “perdre a les dones de les generacions posteriors els models immediats” (1992: 132). L'anàlisi d'Otero Vidal fa incís en la posició de les autores respecte al feminisme, així com en la representació feminista de les dones a les creacions analitzades.<sup>61</sup> L'article d'Espasa i Bartrina, al seu torn, recull la recepció i trajectòries de diverses dramaturgues i actrius que, en el context de principis de segle, les autores consideren “autèntics desafiaments de gènere” (2013: 59).<sup>62</sup> Marcillas Piquer aborda obres de teatre breu, sobretot d'abans de la Guerra Civil, en el marc de diverses consideracions sobre la manca d'accés històrica que han patit les dones a l'autoria teatral, tant a Catalunya i al País Valencià com al conjunt dels països europeus. L'autora clou l'article apuntant l'augment d'autores que s'ha produït en les últimes dues dècades i designa l'intimisme com un tret definitori dels textos d'autora femenina.<sup>63</sup>

L'antologia *Pioneres modernes. Dotze autores de l'escena catalana 1876-1938* s'edita arran de l'Epicentre Pioneres que el Teatre Nacional de Catalunya programa per a la temporada 2019-2020, i que s'ajorna a causa de la crisi social i sanitària de la COVID-19.<sup>64</sup> Aquest important volum institucional recull dotze textos que no han gaudit de gaires ocasions de ser escenificats i que Ibarz reivindica com a mereixedors de ser alhora representats i estudiats. A la introducció, intitulada “Dur desig de durar”, Ibarz descriu les autores compendiades com a exponents de la modernitat catalana —ja sigui com a

---

<sup>61</sup> Les autores comentades són: Dolors Monserdà, Caterina Albert, Palmira Ventós, Carme Karr, Sara Llorens, Maria Pi Sunyer i Carme Montoriol. La perspectiva feminista d'Otero Vidal coincideix amb la de la revista *Duoda*, on es publica l'article. Cal remarcar que, entre altres referències bibliogràfiques, Otero Vidal cita Ragué Arias (1989) i Austin Gayle (1990).

<sup>62</sup> Les autores tractades per Bartrina i Espasa són: Dolors Monserdà, Carme Karr, Caterina Albert, Palmira Ventós i Carme Montoriol en qualitat de dramaturgues, i les actrius Emília Baró, Margarida Xirgu, Elena Jordi i Maria Vila. Bartrina i Espasa refereixen en nota tres noms dels estudis teatrals feministes: Patricia W. O'Connor, Jeanie Forte i Elaine Aston.

<sup>63</sup> Marcillas comenta obres de Palmira Ventós, Carme Karr, Carme Montoriol, Rosa Maria Arquimbau i les saineteres valencianes, tot i que d'aquestes darreres afirma que produeixen una obra mancada de valor literari.

<sup>64</sup> Les autores compendiades són Dolors Monserdà, Caterina Albert, Palmira Ventós, Carme Karr, Maria Domènech, Lluïsa Denís, Carme Montoriol, Cecília A. Màntua, Llucietà Canyà, Maria Lluïsa Algarra, Maria Carratalà i Rosa Maria Arquimbau. L'edició de *Pioneres modernes...* s'ha acompanyat de l'edició de tres volums que reuneixen el teatre, respectivament, de Rosa Maria Arquimbau, Carme Montoriol i Caterina Albert (Víctor Català) —aquest darrer encara pendent de veure la llum.

part de la revolta modernista o de la revolta republicana—, i en subratlla la vinculació amb l’espai d’accés a la paraula pública que representa el periodisme. A més, assenyala que les obres antologades prioritzen el protagonisme femení i en molts casos aborden “[l]a filiació, la maternitat, l’amor de parella, el matrimoni i la mirada de dona” (2020b: xvii).

Els treballs sobre creació teatral femenina catalana posterior a la Guerra Civil són escassos i se solen centrar en figures individuals, a excepció de l’article “La literatura dramática catalana de autora en los decenios de la mudanza política” (2018) de Núria Santamaria.<sup>65</sup> Aquest treball traça un panorama general que inclou dos grans noms canònics, Maria Aurèlia Campany i Mercè Rodoreda, i para atenció a les autores de teatre infantil, com Maria Novell i Júlia Butinyà, així com als noms que van escriure teatre per a grups amateurs, com Assumpta Gonzàlez. El text de Santamaria té una gens negligible dimensió programàtica, ja que hi insisteix sobre la manca d’atenció crítica que han patit aquestes autores i la necessitat de rescatar-ne aquelles obres que poden trobar-se als arxius. L’article es clou amb una secció dedicada a les iniciatives teatrals feministes de primera Transició, que prèviament havia recollit Ragué Arias (1991c, 1993, 1994d), deixant constància de la constitució de l’Associació Teatre-Dona, de la creació dels premis Lisístrata i Cassandra, i de les iniciatives dramaturgiques feministes de Lidia Falcón, Les Metadones i el Grup Gram de Gretel Ammann, entre d’altres. Tot i que es tracti d’un àmbit diferent, val la pena esmentar aquells treballs que han estudiat les implicacions feministes de les *performances* d’artistes catalanes com Eugènia Balcells, Fina Miralles i Àngels Ribé durant el darrer franquisme, i que n’han proposat una lectura des del feminisme de la diferència, en el cas d’Assumpta Bassas (2008, 2013), i des d’una visió interseccional que beu d’Erika Fischer-Lichte, Judith Butler i Amelia Jones, entre d’altres, en el cas del volum *Cuerpos que aparecen. Performance y feminismos en el tardofranquismo* (2016), de Maite Garbayo.<sup>66</sup>

---

<sup>65</sup> Maria Aurèlia Campany ha captat bona part d’aquesta atenció, tot i que el teatre no ha estat l’aspecte més estudiat de la producció de l’autora. Entre d’altres, han escrit sobre el teatre de Maria Aurèlia Campany Francesc Foguet (2017, 2019), Magí Sunyer (2018), Isabel Graña (2011) i, des d’una perspectiva testimonial, Josep A. Codina (2002). Vegeu també el volum *Jaume Vidal Alcover i Maria Aurèlia Campany a escena* (2012). També val la pena mencionar que l’obra dramàtica de Rodoreda ha merescut un estudi de fons de Francesc Massip i Montserrat Palau (2002). Sobre d’altres autores, es pot ressaltar l’article que Núria Santamaria (2011) dedica al teatre sentimental de Cecília A. Màntua i diversos treballs d’Helena Buffery (2011, 2015, 2016) entorn de l’exiliada Maruxa Vilalta.

<sup>66</sup> Sobre la *performance* contemporània d’autoria femenina vegeu el portal interactiu “La ruta de la *performance*” (s.d.) de Laura Corcuera.

Per altra banda, el tàndem format per Francesca Bartrina i Eva Espasa va comissariar l'any 2007 l'exposició "Dones de teatre", consagrada a actrius i dramaturgues catalanes i exposada a l'Institut del Teatre d'Osona, a Vic. "Dones de teatre" va donar lloc a un catàleg del mateix nom on es recull, per a cadascuna de les artistes homenatjades, una breu biografia, documents gràfics, declaracions de les pròpies artistes o citacions de la crítica.<sup>67</sup> Uns anys més tard, una altra exposició va tractar el rol històric de les dones al teatre català, aquest cop centrant-se en les actrius: es tracta de la mostra "Actrius catalanes del segle XX", comissariada per Joan Casas i Joaquim Noguero, i que va tenir lloc al Palau Robert de Barcelona l'any 2015. Aquesta segona exposició, que no va quedar recollida en cap publicació, repassava diversos aspectes de la professió i aportava declaracions de les actrius sobre l'ofici, material fotogràfic i audiovisuals, retrats de grans personatges femenins o fragments de la crítica.<sup>68</sup> A aquestes mostres grupals s'hi podrien afegir les exposicions individuals consagrades a la figura de Margarida Xirgu: "Margarida Xirgu. De Badalona a Punta Ballena", al museu de Badalona l'any 2010, i de la qual es deriva el volum *Margarida Xirgu, cartografia d'un mite* (2010), de Francesc Foguet; i "Margarida Xirgu: l'actriu i la dona" (2019), comissariada per Ester Bartomeu en ocasió de l'Any Xirgu.<sup>69</sup>

Fins a dates força recents, les relacions entre el teatre català contemporani i les dones han merescut, com succeeix amb els períodes anteriors, una atenció reduïda. En aquest context, cal posar de relleu l'única trobada acadèmica celebrada a Catalunya sobre aquesta temàtica, amb el títol "Dona i Teatre al segle XXI".<sup>70</sup> Les actes, de títol homònim, recullen comunicacions centrades sobretot en el context contemporani, a excepció dels articles ja comentats de Teresa Julio i de Francesca Bartrina i Eva Espasa. Són importants les anàlisis entorn dels contextos de producció de Ricard Gázquez, que comenta els

---

<sup>67</sup> Eren: Palmira Ventós, Carme Karr, Caterina Albert, Margarida Xirgu, Carme Montoriol, Maria Vila, Mercè Rodoreda, Mary Santpere, Maria Aurèlia Capmany, Núria Espert, Rosa Maria Sardà i Anna Lizaran.

<sup>68</sup> Algunes de les actrius eren: Margarida Xirgu, Maria Vila, Elena Jordi, Mary Santpere, Lloïl Bertran, Rosa Maria Sardà, Núria Espert, Anna Lizaran, Imma Colomer, Vicky Peña i Emma Vilarasau. D'entre les activitats organitzades en paral·lel a l'exposició, destaquen la conferència "Pioneres de la fama: actrius, cupletistes i ballarines a començament del segle XX", d'Isabel Clua (17/12/2015), la taula rodona "Altres dones de teatre", moderada per Magda Puyo (28/01/16) i l'espectacle "Les dones flor", interpretat per actrius alumnes i graduades de l'Institut del Teatre i dirigit per Carles Sales.

<sup>69</sup> Margarida Xirgu és sens dubte una de les dones de teatre catalanes que més atenció han merescut. D'entre els diversos estudis que se li han dedicat cal destacar la biografia *Margarida Xirgu. Una vocació indomable* (2002) de Francesc Foguet, i el capítol que li dedica Maria Delgado a "*Otro*" *teatro español. Supresión e inscripció en la escena española de los siglos XX y XXI* (2017). En un article recent, Francesc Foguet i Eva Saumell afirmen que "[l]a Xirgu, avui, seria feminista" (2019: 26).

<sup>70</sup> La jornada, que era la quarta en la sèrie de Jornades de debat sobre el repertori teatral català, va tenir lloc el 9 de novembre de 2012 a l'Institut del Teatre de Barcelona, organitzada pel GRAE de la Universitat Autònoma de Barcelona.

resultats d'una entrevista resposta per vint creadores de Catalunya, i de Mercè Ballespí i Margarida Troguet, que s'ocupen del paper de les dones en tant que gestores i programadores teatrals. També cal destacar la ponència inaugural, que ja he citat, a càrrec de Ragué Arias; una taula rodona en què participen Marta Buchaca, Cristina Clemente, Imma Colomer, Gemma Julià, Carme Portaceli i Glòria Rognoni; un article d'Antoni Nadal sobre la situació a Mallorca; i la reivindicació *queer* que fa Anna Brasó i Rius a "Encara som a temps de no fer tard". L'article de Jordi Vilaró, "Feminismes i representació teatral: una breu visió panoràmica", es limita a oferir una repassada parcial dels feminismes històrics i a citar un text important de Jeanie Forte on l'autora defensa la *performance* com a mitjà d'expressió més subversiu que el teatre convencional —una idea rebatuda en l'actualitat (Gorman 2014). La nòmina d'estudiosos que compon el volum és significativa perquè, si bé inclou quatre noms que han dedicat una part considerable de les pròpies trajectòries a l'estudi de les relacions entre teatre català i dones —Ragué Arias, Ricard Gázquez, Mercè Ballespí i Francesca Bartrina—, la resta o bé només l'han tocat de forma tangencial —Teresa Julio, Eva Espasa i Iolanda G. Madariaga— o bé només en aquesta ocasió —com és el cas dels propis organitzadors. No sembla agosarat, així doncs, deduir que la qüestió estava lluny de suscitar un interès crític ampli a inicis de la segona dècada del segle XXI.

També de manera recent, s'han defensat algunes tesis que tracten autores escèniques contemporànies —de Maria Aurèlia Capmany a les creadores actuals— i incorporen, en graus diversos, una perspectiva de gènere: *La mujer como personaje teatral: reflejo y evolución de la figura femenina en las dramaturgas catalanas (1975-2011)* (UB, 2014) de María Consuelo Barrera Jofré; *De la belleza a la convulsión escénica: Marta Carrasco, Sol Picó i Angélica Liddell. Vint anys creant* (UAB, 2014), de Mercè Ballespí i Villagrasa; o *La escenificación del yo en los solos de las nuevas creadoras interdisciplinarias en España: 2000-2014* (UAB, 2015), de Ricard Gázquez Pérez. De manera més tangencial, també vull assenyalar la tesi *Electra: mite i recreació en el teatre contemporani* (2017) d'Alba Tomàs Albina, on s'estudien, entre d'altres, les obres *Clitemnestra* de Maria-José Ragué Arias i *Reivindicació de la senyora Clito Mestres* de Montserrat Roig; i *Payasas: Historias, Cuerpos y Formas de Representar la Comicidad desde una Perspectiva de Género* (2016) de Melissa Lima Caminha, on l'autora se serveix de teories feministes i *queer*, entre d'altres, per reflexionar sobre tres espectacles propis.<sup>71</sup>

---

<sup>71</sup> En l'àmbit veí dels *queer studies*, cal destacar l'aparició de dues tesis, l'any 2020, que tanmateix no inclouen autoria femenina: *Staging a Queer Nation: Landscapes of Desire in Contemporary Catalan*



María Consuelo Barrera Jofré es proposa estudiar la representació de protagonistes femenines escrites per “autoras consagradas o con una producción teatral importante”.<sup>72</sup> Un dels supòsits fonamentals de la tesi de Barrera Jofre és que “la evolución producida en el personaje femenino en las dramaturgas catalanas, ha surgido a consecuencia de los cambios vividos por la mujer” (2014: 22). En aquest sentit, l’autora sembla seguir les idees de María José Ragué Arias, que va ser la primera directora del treball: també quan afirma que les autores creen intentant que

las cuestiones de género no condicionen al personaje femenino, y éstos sean tratados [sic] como “seres humanos”, indistintamente a su raza y sexo. (...) no se parte de una acción reivindicativa de la situación de la mujer (siendo excepciones Fadouma (2007) y *Aurora De Gollada* (2006) de Beth Escudé y *Dues Medees* (1991) de Rosa Victoria Gras), sino de aceptar su condición igualitaria como persona desde el inicio (2014: 44).

De manera pertinent, Barrera Jofré proveeix una contextualització històrica sobre les transformacions del rol social de les dones per tal de mostrar-ne la influència directa sobre el camp teatral: “Las ventajas de la mujer española de la democracia —obtenidas por los movimientos de mujeres tanto en Madrid como en Barcelona—, permiten su mayor acceso a un medio artístico hasta entonces dominado por el hombre” (2014: 111). Aquesta contextualització li permet detectar diferències entre els personatges femenins escrits per dones i per homes, així com una evolució dels personatges femenins al llarg dels 36 anys abordats. Tanmateix, l’extensa anàlisi del corpus, que se centra en els textos dramàtics i no contempla la representació escènica, no s’inscriu en un marc teòric prou sòlid i desemboca en una proposta poc productiva en termes hermenèutics, ja que basada en una classificació taxativa que deixa a l’ombra la majoria d’obres estudiades. En efecte, la principal conclusió de la tesi és que el corpus tractat conté només quatre casos de “personaje femenino redondo”: “Àngels Aymar con ROSA en *La Indiana* (2006), Maria Aurèlia Capmany con CAROLINA en *Un lloc entre els morts* (1980), Eva Hibernia con ISEO en *Fuso negro* (2005), y Carol López con SUSIE en *Susie* (1998)” (Barrera Jofré 2014: 565). Els quatre personatges serien exemples d’“una creación que sea fiel reflejo de la mujer de su tiempo y que no corresponda de manera alguna a los arquetipos

---

*Drama* (2020a), d’Isaias Fanlo, i *Translating Queer Catalan Drama for the Irish Stage* (2020, inèdita) de Richard Huddleson.

<sup>72</sup> Les autores analitzades són: Maria Aurèlia Capmany, Mercè Rodoreda, Rosa Victòria Gras, Lluïsa Cunillé, Àngels Aymar, Beth Escudé, Mercè Sarriàs, Eva Hibernia, Carol López, Gemma Rodríguez, Victoria Szpunberg, Marta Buchaca i Cristina Clemente.

patriarcales” (2014: 330), una definició molt problemàtica tant per la visió essencialista i homogeneïtzadora que implica de les dones contemporànies, com pel pressupòsit que resulta possible crear personatges que escapin del tot a l’imaginari heteropatriarcal.

Quant a Mercè Ballespí, proposa una anàlisi comparativa de l’obra de Picó, Carrasco i Liddell. L’autora es qüestiona sobre el perquè de l’aparició d’aquestes creadores en el context dels anys 1990 i afirma que, malgrat que no es defineixen com a feministes, proposen imatges de la dona a través del grotesc, del violent i del monstruós i que, per tant, desconstrueixen la imatge tradicional de la feminitat. Ara bé, la definició de la creació escènica feminista que Ballespí proporciona per justificar que les autores estudiades no són feministes és inconsistent i no sembla recolzar-se en cap referent teòric: segons Ballespí, les obres escèniques feministes sempre tindrien un final optimista, només se centrarien en algunes temàtiques —com la maternitat, l’homosexualitat femenina o les relacions entre dones— i no farien mai ús de l’humor. Malgrat l’interès del treball, sembla que la proposta hermenèutica hi quedi limitada per recels postfeministes, i no assoleix, en relació amb els aspectes de gènere, la profunditat que sens dubte les creadores abordades mereixen.<sup>73</sup>

Un any després de Ballespí, el director i dramaturg Ricard Gázquez defensa una tesi centrada en l’anàlisi de solos de creadores interdisciplinàries que treballen amb materials autobiogràfics i amb l’autoficció.<sup>74</sup> La incorporació d’una certa perspectiva de gènere permet a Gázquez detectar diferències respecte a la producció masculina, com ara una major presència de les reflexions identitàries i del treball amb el cos, que “siempre ha sido fuente de conflicto o de exclusión” (2015: 17), tot i que també remarqui que, en general, les creadores abordades no s’identifiquen com a feministes —per contraposició, per exemple, a les dramaturgues membres del Projecte Vaca— ni busquen vehicular una reflexió específica sobre el gènere als solos tractats. Tanmateix, segons que apunta de manera puntual, existeixen connexions entre els muntatges d’aquestes creadores i alguns aspectes de la *performance* així com del pensament feministes, com ara la desconstrucció del que Joan Rivière anomena la mascarada de la feminitat (Butler 1990). Si bé l’anàlisi

---

<sup>73</sup> Alguns dels espectacles recents de Picó i Carrasco —com *We women* (2015) i *Dancing with frogs* (2017) de Picó o *Perra de nadie* (2016) de Carrasco— posarien encara més en entredit la insistència de Ballespí per desvincular l’obra de les dues ballarines del feminisme.

<sup>74</sup> Les creadores estudiades són: Constanza Brncic, Paloma Calle, Amalia Fernández, Bea Fernández, Marta Galán, Sònia Gómez, Lidia González-Zoilo (Macarena Recuerda), María Jerez, Loreto Martínez Troncoso, Mònica Muntaner, Victoria Szpunberg i Ada Vilaró. D’aquestes, treballen a Catalunya Constanza Brncic, Marta Galán, Sònia Gómez, Lidia González-Zoilo (Macarena Recuerda), Mònica Muntaner, Victoria Szpunberg i Ada Vilaró.

de Gázquez se centra en la vessant formal de la representació del jo, els treballs estudiats constitueixen un material que permetria ulteriors anàlisis dels aspectes de gènere, juntament amb les onze entrevistes i converses amb les creadores tractades —que traspuen, entre d’altres, l’alt cost professional que té per a la majoria la maternitat, en el context de precarietat en què es produeixen les pràctiques artístiques multidisciplinàries (vegeu també Gázquez 2011).

També cal consignar que autores com Beth Escudé, Montserrat Roser i Puig, Núria Santamaria i Helena Buffery, entre d’altres, han proposat visions de conjunt, en clau comparatista, de grups d’autores o obres contemporànies. Potser el text més primerenc a dur a terme aquesta tasca, que entronca amb l’atenció de Ragué a l’autoria femenina activa a la dècada dels 1990, és “Se busca dramaturga (La dramaturgia femenina contemporánea en Cataluña)” (1998) de Beth Escudé. La dramaturga hi proposa un pertinent recorregut per les trajectòries de Rosa Victòria Gras —de la qual escriu que, “[s]i ha habido alguna injusticia para con las dramaturgas catalanas, una de las mayores ha sido la que se ha cometido con esta autora” (1998: 75)—, María José Ragué, Lluïsa Cunillé, Àngels Aymar, Mercè Sarrias i ella mateixa. Escudé es mostra reticent a incloure el conjunt d’autores en un únic paradigma només pel fet de ser dones i conclou que no s’hi pot percebre una essència femenina comuna.<sup>75</sup> Alhora, l’autora considera que l’augment de dones que escriuen teatre no és suficient, i es pregunta per què el *boom* de dramaturgs catalans no ha tingut un paral·lel en l’increment de dramaturgues:

[S]igue sorprendiendo que a puertas del siglo XXI, superados ya ciertos prejuicios, habiéndose obtenido notables logros en cuanto al acceso de la fémina al terreno creativo e intelectual, e incluso cuando parece haber una demanda de autoría femenina, las cifras sigan señalando proporcionalmente una minoría tan escasa, y que no coincide con su rápida consolidación en otras áreas de la producción artística. ¿No deberíamos buscar nuevas respuestas a las nuevas preguntas que se plantean hoy, respuestas que complementen las que han venido dando quienes nos precedieron? (1998: 88-89).

---

<sup>75</sup> Entre les coincidències, Escudé assenyala: “Quizás en las cuatro dramaturgas exista una suspicacia similar ante el paternalismo que ha venido a sustituir a la actitud castradora, propia de épocas anteriores; una sospecha común ante la discriminación positiva, una convicción compartida de que el creador ha de ser valorado prescindiendo de su sexo, o alguna que otra anecdótica coincidencia en cuanto a preferencias estéticas” (1998: 85). També destaca que “[t]odas ellas coinciden en la voluntad de recrear personajes femeninos complejos, que no *meen colonia* (...). El personaje femenino que había de ser defendido desde su sensibilidad (a veces sensiblería), su valía como «persona humana», la supermujer, aquellas propietarias de la verdad absoluta y representantes de lo cabal, pasó a la historia afortunadamente. Existe una voluntad de explorar su incoherencia, su crueldad, sus absurdos...” (1998: 86).

L'any 2005 se celebra a Cambridge, organitzada per l'Anglo-Catalan Society, la lectura escenificada de fragments de tres peces d'autoria femenina traduïdes a l'anglès — *Magnòlia Cafè* d'Àngels Aymar, *Re-Clams* d'Araceli Bruch i *Un aire absent* de Mercè Sarrias. D'aquest acte en resulta el volum *A Female Scene. Three Plays by Catalan Women* (2007), editat per Montserrat Roser i Puig, que hi ofereix introduccions a les tres obres —editades en la versió anglesa íntegra— i una presentació general que recull sobretot anàlisis de Ragué Arias. Per altra banda, a l'article "Els mites clàssics en la producció dramàtica catalana dels darrers vint-i-cinc anys" (2007), Núria Santamaria observa una predilecció per als personatges clàssics femenins que, segons afirma, es podria vincular a l'"obvi augment de dones que escriuen per a l'escena o dirigeixen" (2007: 212), i a la intenció de rescabalar la discriminació històrica que ha patit el gènere femení.<sup>76</sup> Corroboraria aquesta interpretació el fet que, en termes generals, de les obres comentades destaca el caràcter rehabilitador dels personatges, la intenció feminista i la voluntat d'atorgar una veu pròpia als personatges femenins.<sup>77</sup> Com Núria Santamaria, Isabel Marcillas constata a "Espais de memòria en la dramaturgia d'Helena Tornero" (2018) que s'ha produït un increment de dones creadores al teatre, i argumenta amb to optimista que el fenomen es deu a l'evidència del talent femení.<sup>78</sup> Per acabar, Helena Buffery aborda a "*Les altres catalanes: Language, Gender, and Otherness on the Contemporary Catalan Stage*" (2009) la representació de les dones migrants. Tot i que no se centra en l'autoria femenina, l'article proposa una anàlisi dels mecanismes a través dels quals les obres analitzades negocien, reverteixen o reforcen l'alterització que pateixen aquestes dones a la societat tant a causa de la procedència cultural com del propi gènere. Per a Buffery, aquestes representacions s'han d'entendre com a nous intents de

---

<sup>76</sup> Santamaria vincula aquesta voluntat de superar la posició relegada de les dones a la intenció de bastir "una tradició pròpia (...) una cultura alternativa a la cultura dominant, insuficient i discriminadora (...) que en el terreny del teatre ha involucrat dos pols essencials: el llenguatge —la conquesta de la veu i de la paraula— i el cos —la possibilitat de deixar de ser objecte per començar a ser subjecte", així com "un treball de sapa sobre els clixés i els arquetips culturals i, en conseqüència, una revisió crítica de les mites [sic] que han coagulat una determinada imatge de les dones" (2007: 212).

<sup>77</sup> L'estudiosa comenta, entre d'altres, obres de Ragué Arias i Rosa Victòria Gras, *Medea Mix* de Les Metadones i *Fedra +/- Hipòlit*, ambdues dirigides per Magda Puyo, *La reivindicació de la senyora Clito* Mestres de Montserrat Roig i *El color del gos quan fuig* de Beth Escudé.

<sup>78</sup> Per introduir l'anàlisi de l'obra de Tornero —i en concret de *No parlis amb estranys*, *Apatxes* i *El vals de la garrafa*—, Marcillas estableix una comparació amb obres d'Àngels Aymar —*Trueta*, *La Indiana* i *La rialla inacabada*—, Victoria Szpunberg —la trilogia conformada per *El meu avi no va anar a Cuba*, *La memòria d'una Ludisia* i *La marca preferida de las hermanas Clausman*— i Angelina Llongueras —*El cobert*.

reflectir la creixent diversitat de la societat catalana i de crear espais per a la interpretació escènica d'aquestes noves identitats.<sup>79</sup>

No vull deixar d'anotar les principals recerques que s'han dut a terme als altres territoris de parla catalana. A València, Ramon X. Rosselló ha dedicat estudis panoràmics a les creadores valencianes (2014, 2016) i n'ha identificat l'augment com “un dels fenòmens més destacats d'aquest segle XXI, sobretot dels darrers anys” (2018: 316):

Uno de los grandes cambios acaecidos en la escena valenciana del siglo XXI, especialmente durante los últimos diez años, ha sido el de la progresiva incorporación de las mujeres a la actividad escénica, más allá del ámbito de la interpretación (2016: 11).

Rosselló també ha escrit sobre Patrícia Pardo (2019), una de les creadores més destacades del teatre-circ valencià actual, amb un discurs feminista elaborat i coherent, sobre qui també ha treballat Isabel Marcillas (2016, 2017). La mateixa Pardo té un article sobre les relacions entre teatre contemporani i dones al País Valencià (2016). Per altra banda, a les Illes Balears encara comptem només amb una sèrie de textos d'Antoni Nadal (2005, 2013), a més de les entrades sobre dones de teatre que poden trobar-se al *Diccionari del teatre a les Illes Balears* de Joan Mas i Vives. No tinc constància de treballs que se centrin en l'obra de dramaturgues concretes com Marta Barceló o Aina de Cos. A la Catalunya Nord, l'obra de Llúcia Bartre (1881-1977) —autora d'un prolífic conjunt d'entremesos, comèdies de costums i sainets en la tradició del teatre popular— ha rebut atenció crítica com a mínim en un article de Miquela Valls (1997).

També val la pena deixar constància que en més d'una ocasió s'ha contemplat l'autoria femenina catalana en el marc d'estudis d'àmbit hispànic, i que en alguns casos s'ha estès l'anàlisi proposada a aspectes de gènere. Per exemple, els tres volums resultants del projecte d'investigació europeu DRAMATURGAE contenen treballs sobre Lluïsa Cunillé, Marta Galán, Beth Escudé, Mercè Sarrias i Simona Levi.<sup>80</sup> A més, algunes creadores que treballen al Principat —i en especial aquelles que creen en llengua castellana— han estat més estudiades des de l'àmbit hispànic que des de l'àmbit català, com és el cas de Marta Galán, a qui han dedicat estudis Óscar Cornago (2008), Béatrice

---

<sup>79</sup> Buffery aborda les obres *Abú Magrib* de Manuel Molins, *El mercat de les delícies* de Ramon Gomis, *Temptació* i *Oasi* de Carles Batlle, *Barcelona, mapa d'ombres* de Lluïsa Cunillé, *Forasters* de Sergi Belbel i *Raccord* de Rodolf Sirera.

<sup>80</sup> Els volum són: *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: Espacio y tiempo* (2005), *Transgression et folie dans les dramaturgies féminines hispaniques contemporaines* (2007) i *Dramaturgias femeninas en el teatro español contemporáneo: entre pasado y presente* (2008).

Bottin (2015, 2016) i Agnès Surbezy (2007). Un altre exemple seria el volum *Sillas en la frontera. Mujer, teatro y migraciones* (2018), editat per Concha Fernández Soto i en el qual s'inclouen dues obres representades al Principat: *No es país para negras*, de Silvia Albert Sopale, i *Carolina, he contado las manchas del leopardo hasta llegar a la luna*, d'Eva Hibernia. D'entre aquells textos de l'àmbit hispànic que aborden d'una manera més o menys directa la relació entre feminismes i teatre cal esmentar *La mujer en las artes visuales y escénicas. Transgresión, pluralidad y compromiso social* (2010), un volum editat per Olga Barrios,<sup>81</sup> i un article més recent de Mercè Saumell, "Mujer y creación escénica hoy en España. Estado de la cuestión" (2018), que introdueix el número temàtic de la revista *Don Galán* "Mujer y teatro en la España del siglo XXI". Saumell hi ofereix una panoràmica on la situació catalana ocupa un rol destacat, així com un petit estat de la qüestió.<sup>82</sup>

Concloc aquest capítol amb un breu recorregut per aquells textos que, en els últims dos o tres anys, han començat a vincular de manera explícita una anàlisi del teatre català a l'impacte del gènere i, en alguns casos, als feminismes. El ja citat article de Núria Santamaria entorn de l'autoria femenina dramàtica de la Transició conclou amb una secció intitolada "La avanzadilla feminista". Santamaria hi repassa l'activitat dramàtica de Ragué Arias i Gras així com el muntatge *Dones i Catalunya*, emmarcant-los en el moment d'efervescència feminista de la primera Transició, del qual assenyala que si bé va generar "manifestaciones escénicas de todo tipo (danza, teatro físico, recitales y montajes) programáticamente alineadas con las reivindicaciones igualitarias" (2018), va resultar menys favorable a la incentivació d'una literatura dramàtica en català. L'any 2019 es publiquen les actes del IV Simposi Internacional d'Arts Escèniques, editades per Isabel Marcillas i Biel Sansano, amb el títol *Dramatúrgies contemporànies per a la*

---

<sup>81</sup> Barrios inclou les autores catalanes sorgides als anys 1990 i, en termes generals, proposa una anàlisi relativament essencialista que subratlla el compromís social del conjunt de les artistes en actiu. A propòsit de l'estat de la qüestió, considera: "Incluso hoy, la mayor parte de nuestras teóricas feministas siguen refiriéndose a las investigaciones realizadas por teóricas norteamericanas, inglesas o francesas (...). En España no tenemos esta tradición ni base feminista cuyas herramientas llevan aplicándose a las artes de otros países desde hace más de treinta años" (2010: 16).

<sup>82</sup> En aquest text, Saumell vincula un canvi de paradigma en l'esfera social pel que fa a la reclamació de la igualtat de gènere, que s'hauria produït a partir de l'any 2016, amb canvis en l'àmbit escènic, respecte al qual destaca tant la desigualtat en les programacions i els càrrecs de poder, com les iniciatives feministes que persegueixen revertir aquesta situació. A la secció final "Camino de futuro", Saumell (2018) proposa com a exemples que "una nueva generación de mujeres se está integrando a nuestro teatro con propuestas valientes de calado político" l'espectacle de dansa *Mulier* (2016) de la Cia. Maduixa, *Ragazzo* (2015) de Lali Álvarez, *Màtria* (2017) de Carla Rovira i les obres de la companyia The Mamzelles Teatre. Saumell ja havia dedicat una secció a l'autoria femenina, tot i que molt breu, a la panoràmica "Teatro del ámbito catalán en el siglo XXI" (2012).

*igualtat: autories, escenificacions, recepcions: una visió comparatista*. S’hi recullen treballs destacats que inclouen el gènere com a eix d’anàlisi d’obres contemporànies d’autoria femenina,<sup>83</sup> tot i que més enllà d’aquests treballs no es desenvolupa a fons, com promet el pròleg, la concepció del teatre com a “reflex de la societat actual quant a un tema tan essencial com és la identitat i la igualtat de gènere” (2019: 12). Tampoc no s’hi vinculen els feminismes i el teatre contemporani català, una qüestió que sens dubte es podria encabir a un dels tres eixos temàtics proposats: la “[d]ifusió de nous valors des de l’escena: el teatre que proposa nous valors comportamentals, transgressors, i que, per tant, crea un canvi en la mentalitat establerta” (2019: 13). El mateix any apareix l’article de Fabrice Corrons “Écran, sexualité, genre et scène. Intermédialité et activisme féministe/queer dans les théâtres catalan et galicien contemporains” (2019), que proposa una anàlisi conjunta de qüestions de gènere i sexualitat en relació a l’ús escènic de la intermedialitat.<sup>84</sup> Tot i que l’article centri l’atenció en la qüestió *queer* a Catalunya i només analitzi espectacles feministes de l’àmbit gallec, es tracta d’una proposta important, ja que afirma la necessitat de reconèixer el teatre com a espai de dominació masculina —pel rol que hi han ocupat els cossos femenins com a objectes d’una transacció entre creadors i espectadors de teatre—, remarca la importància de les transformacions socials que han marcat la història espanyola recent, i assenyala l’existència de nombroses obres catalanes contemporànies que aborden el rol social de les dones, així com d’un debat regular entorn de la discriminació de les dones al camp teatral català.<sup>85</sup>

La jornada “La dramaturgia catalana al segle XXI. Balanç crític”, organitzada per la Societat Catalana de Llengua i Literatura, filial de l’Institut d’Estudis Catalans, i

---

<sup>83</sup> Són articles entorn de l’obra de Patrícia Pardo, en un text ja referenciat de Ramon X. Rosselló, un estudi important de *La Indiana* d’Àngels Aymar (Roser i Puig 2019), una visió des del punt de vista de la interpretació de l’obra balear *Experiència Queli*, sobre les netejadores d’hotels (Fons Sastre i Maite Villar Martínez 2019) i una aproximació i breu compendi del teatre lèsbic espanyol (Casado Vegas 2019). Cal destacar, a més, un treball entorn de les implicacions de gènere de la pràctica del *cross-casting* (Soria Tomàs 2019). També s’hi recullen dos treballs vinculats a la representació de personatges femenins a la dramaturgia de Manuel Molins, Albert Mestres i Biel Mesquida, un estudi ja referenciat de Foguet entorn del teatre polític de Capmany i un comentari sobre espectacles de dansa inspirats en l’obra de Mercè Rodoreda.

<sup>84</sup> L’any 2018, el professor de la Universitat de Toulouse havia presentat al Centre d’Études Catalanes, en el marc de la jornada “Literatura en femení del segle XXI: tradició i nous llenguatges”, la ponència “A l’atzar (potser) agraeixen tres dons: haver nascut dona, d’estirp dramaturgic, i de societat catalana. Una aproximació a la literatura dramàtica de dona a la Catalunya autònoma”, que se centrava en l’obra de Lluïsa Cunillé, Àngels Aymar, Beth Escudé i Mercè Sarrià, i que, per ara, no ha derivat en una publicació.

<sup>85</sup> Les obres catalanes abordades són *Trans (més enllà)* (2018) de Didier Ruiz, *La fragilitat dels verbs transitius* (2016) de la Cia. Roberto G. Alonso, *Sweet Tyranny* (2016) de Pere Faura i *Raphaëlle* (2018) de La Conquesta del Pol Sud.

celebrada el 30 d'octubre de 2020 de manera virtual, també sembla indicar l'inici d'un tímid acostament dels estudis teatrals catalans a les relacions entre teatre català contemporani i feminisme. A la ponència "Si el futur ja és ara, el teatre, on para?", Joan Cavallé homenatja Maria José Ragué Arias i assenyala la irrupció de dones en el terreny de l'autoria, per contraposició a l'excepció que representa Maria Aurèlia Capmany durant el franquisme —després de la qual, segons que afirma, no sorgeixen tantes autores com potser seria esperable. Tanmateix, és Eva Saumell qui aborda de manera explícita la presència dels feminismes al teatre català, a la comunicació "Cartografia teatral del segle XXI: espais de contagi". Saumell designa la reivindicació feminista i la memòria històrica com a eixos temàtics que han dominat el teatre recent dels Països Catalans, i destaca la proliferació a la ciutat de Barcelona d'espais teatrals excèntrics, d'iniciativa femenina i amatents a l'autoria femenina. Saumell ja havia abordat l'autoria femenina a la presentació "Amb nom de dona", que va tenir lloc a la quarta edició dels Encontres d'escriptors i crítics a les Garrigues (07/10/2017), recollida a les actes *Teatre català avui. 2000-2017* (2018). En aquest comentari, tanmateix, Saumell parlava més aviat de "realitat femenina" i de "problemàtiques del present" (2018: 161).<sup>86</sup>

Per acabar, el mateix any en què acabo d'escriure aquesta tesi, apareix "Escenes en femení: noves veus i tendències", escrit per mi mateixa, dins del monogràfic *Feminismes. Subjectes del nou mil·lenni* de la *Revista de Catalunya*, coordinat per Lluïsa Julià Capdevila. Es tracta del primer article acadèmic que avalua l'impacte dels feminismes al teatre català del segle XXI i assenyala les principals característiques del fenomen: heterogeneïtat, aparició tardana respecte a d'altres arts, iniciatives activistes i explosió d'obres reivindicatives en l'actual onada feminista, entre d'altres. A través de l'anàlisi de quatre obres representatives, hi ofereixo una visió succinta de les principals temàtiques, estratègies i autories a tenir en compte (Nicolau 2020a).<sup>87</sup>

---

<sup>86</sup> Entre d'altres autores, Saumell aborda Helena Tornero, Mercè Sarrias, Carla Rovira i Marta Barceló i destaca temàtiques com l'objectificació de les dones, la memòria i el feminicidi. L'autora alerta, per una banda, que "bona part dels textos escrits per dones (...) resten inèdits" (2018: 175). Per l'altra, entenent el teatre com a literatura dramàtica —com la resta d'aportacions de la jornada— fa una valoració molt negativa del panorama d'autoria femenina, en què "el maneig de tòpics arxisabuts i clixés socials (...) converteixen les obres escrites en empremtes exigües que, sovint, no suporten l'embarcament d'una segona lectura" (2018: 177). El mateix any 2018 es publica el volum *La cadira trencada: teatre català d'avantguarda* de Núria Perpinyà, que dedica la secció "Gèneres polisèmics" a l'autoria femenina i al teatre gai. L'autora hi afirma que les dones que escriuen teatre no tindrien un estil particular, però que el "masclisme i el rebuig als papers tradicionals femenins" (2018: 101) serien temàtiques recurrents en obres d'autoria femenina, sense que tanmateix la constatació conduïxi a un desenvolupament més substancial.

<sup>87</sup> Les obres són: *Una gossa en un descampat* de Clàudia Cedó, *La Indiana* d'Àngels Aymar, *Aiuc. El so de les esquerdes* de Carla Rovira i la Cia. Les Impuxibles, i *Rebomboris*, una obra de teatre comunitari creada per Marta Galán i Marta Vergonyós amb els grups La Belleza i Sindillar.



### 3. MARC TEÒRIC

#### 3.1. Theoretical Frame

##### 3.1.1. Western theatre and the representation of women

As I have pointed in the Historical Overview, the 1980s interest in the role of women and feminism in contemporary theatres stemmed or stood very closely to the questioning of women's representation in the Western theatrical canon. Since then, literature that tackles historical representations of women and gender in the theatre has developed greatly, occupying a different space that I will not address in this section. However, because the understanding of the Western theatrical tradition shaped the ways in which scholars think about contemporary theatres, a quick glance over these analyses will help illuminate the ulterior productions in the field.

Sue-Ellen Case's *Feminism and Theatre*, due to its reach and influence, is a pertinent example of how the relations between women's status in society and their representation in the theatre were addressed during the 1980s. In Case's view, historical social erasure of women's public action and personal will is closely related to their diminished representation onstage. Case proves her point by focusing on the periods of Western theatre – Greek and Elizabethan – where the all-male stage was the norm, as the clearest example of a more generalized excluding dynamics:

As a result of the suppression of real women, the culture invented its own representation of the gender, and it was this fictional 'Woman' who appeared on stage, in the myths and in the plastic arts, representing the patriarchal values attached to the gender while suppressing the experiences, stories, feelings and fantasies of actual women (1988: 7).

In Western theatre, according to Case, this exclusion materialized in the crucial division between the public and the private, where the public was privileged, and related to men, and women were “relegated to the invisible private sphere”. According to Case, the rise of new cultural codes in Athens during the fifth century BC, with the increased importance of the family unit and of heredity – which became essential to possess citizenship and material properties –, led to the strict regulation of women's sexual life, to confinement in the private spaces of the household, and thus also to their retreat from

theatre events. Consequently, as the Athenian festivals of Dionysus “were becoming what is known as theatre, women disappeared from the practice” (1988: 7). She also points out how the heritage of Greek theatre has been transmitted to the present day through Aristotle’s *Poetics*, a text that “expands the patriarchal prejudice against women to the nature of the dramatic experience and to the role of the audience” (1988: 16). As she explains, the *Poetics*’ 15<sup>th</sup> chapter along with other Aristotelian texts as the *Politics*, prescribes the qualities of goodness, bravery and cleverness to the tragic hero, and states that they are conveniently found to be minor or inadequate in women and slaves, if they can be found at all. By writing in this way, Aristotle implies that tragic heroes can only be male citizens: “Denied tragic qualities, cleverness, authority of deliberation and the right to speak, women seem to be excluded from the dramatic experience. The drama is not appropriate to the class of the gender of 'Woman'” (1988: 18).

Also in this chapter, Case engages in a critique of Shakespearean theatre, relating the all-male staging of Elizabethan Theatre with the homoerotic and misogynist effects that this kind of staging may have conveyed to the audience: in this regard, she recalls that a male actor incarnates the Lady Macbeth’s who cries “unsex me” (1988: 25). Concerning Case’s approach to Shakespeare, Aston points out that although quite persuasive, Case’s point is necessarily speculative, because “[i]t is impossible to know with certainty how the gender disguises were enacted on the Elizabethan stage, and what the spectator ‘saw’” (1995: 18).

More generally, the examinations of women’s images within the Western canon often conclude that female characters have been typically negative and unimportant. First of all, women have appeared always in relation to men: in Wandor’s words, as “either adjuncts to the main action (often absolutely vital adjuncts, but nevertheless secondary) or (...) as ciphers, objects of displacement for the male protagonists” (1986: 34). Besides, their actions are inconsequential and never take place in the public space, according to Nancy Reinhardt’s developments in “New directions for feminist criticism in theatre and the related arts” (1981) – an illustrative article, despite some essentialist points. For her, male and female characters relate in opposite ways to both the space of the stage and the fictional spaces: in tragedies, male characters occupy the centre of the plot and the stage and deploy their activities in public and open spaces, while female ones are often held on the periphery and see their movements limited to domestic environments. Conversely, whenever the female characters are leading ones, they appear as exaggerated figures – either extremely pure and good – as Ophelia – or extremely evil, as Medea or Lady

Macbeth. For Reinhardt, “[r]arely does the proper (normal) female character of classical tragedies or of traditional serious plays take the centre stage as the initiator of the public action” (1981: 379). In contrast, female roles in comedies often stand as the initiators of the action but do so in a genre that takes place in domestic and thus feminine and private spaces. Indeed, the female heroine only leaves the domestic realm to go out into the male open space if she is “a fallen woman, or an ornamental courtesan” (1981: 381), or else because she is pushed by pressing circumstances, in which case she takes a male disguise, as Viola in *Twelfth Night*. Not only secondary, female characters have often been stereotyped, conveying, for Case, “misogynistic roles commonly identified as the Bitch, the Witch, the Vamp and the Virgin/Goddess” (1988: 6). In *Acting Women. Images of Women in Theatre* (1990), Lesley Ferris alternatively describes four of these stereotypes as “the penitent whore” (Marguerite Gautier in *La Dame aux Camélias*), “the speechless heroine” (*King Lear*’s Cordelia), “the wilful woman” or “evil woman” (Clytemnestra, Miss Julie or Medea), and “the golden girl” (the Girl in David Belasco’s *The Girl of the Golden West*).

### **3.1.2. What is feminist theatre?**

With the intensification of studies focusing on contemporary feminist theatres, comes a growing interrogation of the characteristics and origins of what has come to be known in the Anglophone Academy as “feminist theatre”, and an urge to find a proper definition for it. A quick glance at these first approaches to the matter reveals an identification of the term with a particular phenomenon, that of a politically engaged theatre that stemmed from the spread of the Women’s movement both in the United States and the United Kingdom. Helene Keyssar opens as it follows her dissertation on contemporary plays by British and American women:

Feminist drama emerged as a distinct theatrical genre in the late 1960s in both Britain and the United States. Although plays about women have existed since the origins of drama, and plays by women have been written and performed in the Western world at least since Sappho, it was not until the last decade that playwrights in significant numbers became self-consciously concerned about the presence – or absence – of women as women on stage (1984: 1).

Keyssar’s book being one of the earliest accounts on the subject, her opening pursues a twofold aim: stating the importance of the kinds of productions that would traditionally

fall out of the reach of academic attention; and thus justifying her own work as a researcher legitimized by the existence of this “distinct theatrical genre” (1984: 1). Through her statements, Keyssar also implies, rather ethnocentrically, that feminist theatre in the late 1960s and 1970s happened *only* in the United States and the United Kingdom, and that the theatre made by British and American women with feminist purposes during the 1960s and 1970s was intrinsically different from all previous female-authored theatre. Certainly, Keyssar’s statement touches an important point in underscoring the relationship between the feminist theatre produced during the 1970s and the spread of the Second Feminist Wave. However, to present this phenomenon as distinct and thus first in its kind – like other authors such as Dinah Louise Leavitt do in claiming that there had “never before been a feminist theatre” (1980: 99) – obscures women’s previous work in theatre and collides with the patriarchal dynamics of minimizing women’s achievements. As Elaine Aston asserts,

[t]hat feminist scholarship rushed to claim this phenomenon as a ‘first’ risked perpetuating the historical invisibility of women’s work in theatre (...). It overlooked the fact that the phenomenon of women seeking to create their own experimental ‘space’ in opposition to male-dominated theatre was nothing new (1995: 55).

Indeed, as the feminist scholarship has largely proved, women have very often created theatre taking their own gender into account, whether individually or within the frame of an organized political movement. In *Feminism and Theatre*, Case pursues this argumentation through a chapter dedicated to women pioneers in theatre: the anonymous Roman female mimes, Hrotsvit von Gandersheim, Aphra Behn, Susanna Centlivre, Sor Juana Inés de la Cruz, Mercy Warren or *salonières* as Rahel Varnhagen or Natalie Barney. Case’s readings show that, to different extents, their work expresses their concerns about women’s role in society and conveys a vision of human experience determined by their education and social constraints as women: for instance, Hrotsvit von Gandersheim explicitly intended to challenge the negative representations of women in classical plays through characters that choose chastity as an alternative to “attempted rape and all acts of male sexual aggression which ignore women's consent” (1988: 32); and Susanna Centlivre, who lived herself in drag, created autonomous female characters for whom, very much unlike in Shakespeare, “the necessity of male disguise caused privation and anxiety” (1988: 39). Later on, the first half of the 20<sup>th</sup> century sees growing numbers of

women engaging in playwriting, who continue to address gender concerns or engage directly with the feminist claims of the First Feminist Wave, as the female playwrights writing for suffragette gatherings.

Going back to the different definitions of feminist theatre, despite some of the first being heavily based on the 1970s Anglo-Saxon feminist theatres, other attempts were also made that could account for more ancient – or later – feminist approaches to theatre. Rather surprisingly, Keyssar herself writes a decade later: “In the early eighties, feminist theatre was an emergent cultural form. It had its origins in experimental theatre groups and in the women’s movement of the sixties and seventies”. In the same work, though, she exposes a more open and diversified view on the definition of feminist theatres:

I sought a definition [of feminist theatre] and found several: productions and scripts characterised by consciousness of women as women; dramaturgy in which art is inseparable from the condition of women as women; performance (written and acted) that deconstructs sexual difference and thus undermines patriarchal power; scripting and production that present transformation as a structural and ideological replacement for recognition; and the creation of women characters in the ‘subject position’ (1996: 1).

Of these many definitions, the one that understands feminist theatre as “scripting and production that present transformation as a structural and ideological replacement for recognition”, is developed by the author elsewhere. For Keyssar, ‘the recognition scene’ is a central *topos* of Western theatre – think of *Oedipus* or the Shakespearean *Pericles* or *Twelfth Night* – that “implies that there is some primary, core ‘self’ in each human being, and that the process of becoming a better person is one of” revealing it: “Within such a framework, progress is ironically a movement backwards in history” (1984: 58). On the contrary, feminist theatre “embraces transformations” of the self and the world, as well as other’s recognition, making the plot to shift from the conservative paradigm of recognition to a progressive one, where identity and the world are not stable nor united, and therefore “the possibility for change” is asserted (1984: xiv).

Other texts seeing the light during the 1990s, such as Peta Tait’s and Charlotte Canning’s, reproduced in *The Routledge Reader in Gender and Performance*, testify of evolving perceptions concerning the feminist theatres of the 1970s and 1980s. Charlotte Canning reviews the historical role of American feminist theatres of the 1970s and the 1980s, defining them as a fifteen-year phenomenon and as “a product of its historical moment” (1996: 215), based in communitarian ideas and that “initiated their own

obsolescence” when they “took on projects of integration or dedicated themselves to a multi-cultural enterprise” (1996: 207). However, with Tait, she considers that this phenomenon had lasting consequences in theatre, and affirms that “[p]robably the most enduring legacy of feminist theater for the women who were part of the movement is a commitment to women-centered or women-oriented theater” (1996: 210). For her part, Tait, an Australian scholar, moves from a conception of feminist theatres similar to the one I have cited at the beginning of this section, to more nuanced ones, in which she considers “theatre *informed* by feminism, but not necessarily concerned with feminist issues” (McDonald 1998: 190). In her own words,

[c]ontrary to widely held beliefs, feminism did not become a ‘spent force’ in terms of women’s work in theatre (...). I now believe that it is possible to argue that women’s theatre in the 1970s not only disseminated into other theatre practice but also sustains a genre through the physically performative enactment of gender identity (1994: 4).

From a different perspective, Patricia R. Schroeder gives voice to the practitioners: for Megan Terry, feminist theatre is “anything that gives women confidence, shows them to themselves”, while Karen Malpede states that “[f]eminist theatre as I practise it is concerned with women *surviving* and creating new and human communities out of the wreckage of the past” (1996: 155). Schroeder adds the point of view of a scholar, Janet Brown, who contends: “When women’s struggle for autonomy is a play’s central rhetorical motive, that play can be considered a feminist drama” (1996: 156).

Perhaps the most comprehensive early attempt to provide a proper definition of feminist theatre is Lizbeth’s Goodman *Contemporary Feminist Theatres: To Each Her Own*, which starts by proposing a provisional definition of feminist theatre as a “political theatre oriented toward change, produced by women with feminist concerns” (1993: 1), and that interestingly ends up stating the difficulty of providing any accurate definition of ‘feminist theatre’. After examining its many implications, Goodman concludes that feminist theatre is “a form of cultural representation made by women, which is informed by the situated perspectives of its makers, its performers, its spectators and its critics” and also that “feminist theatre will be defined in a flexible way as that theatre which aims to achieve positive re-evaluation of women’s roles and/or to effect social change, and which is informed in this project by broadly feminist ideas” (1993: 34). Two years later, Aston argues that, rather than searching for a definition and a general classification of plays

within the dominant kinds of feminism, it would be more useful to follow Michelene Wandor's "advocacy of seeking not to label but to 'evaluate the nature of the feminist dynamic', or dynamics". Also through Wandor, Aston warns that it would be an error to consider every female-authored production feminist: "there have been some attempts by women critics to define 'feminist theatre' or 'feminist plays', and in some cases this has ended up with a rather lame assertion that anything about women is necessarily feminist" (1986: 138). More recently, Kim Solga has given, through her definition of feminist theatre studies, still another view of what feminist theatre can embrace: "feminist performance theory and criticism [is] the lens through which scholars understand theatre and performance practices that take gender difference, and gendered experience, as their primary social and political focus" (2016a: 1).

### **3.1.3. Feminist meanings and theatrical forms**

Along the 1980s and the 1990s, several authors classified feminist theatres using different strands of feminism as an analytical tool: radical feminism, which seeks to give pre-eminence to women's 'essential' or shared experiences, bourgeois feminism, which seeks material equality for women and men, and socialist feminism, which seeks to conflate class and gender struggles.<sup>88</sup> These three strands were also known in the United States as cultural, liberal and materialist feminism, respectively, and were often complemented by other categories such as black feminism or lesbian feminism. This classification appears already in early accounts such as Keyssar and Wandor's, who, for instance, understand the differences between American and British feminist in these terms, agreeing that while in the United States, radical feminism predominated and "a number of women turned to psychoanalytical techniques to examine personal and collective issues of identity and power" (Keyssar 1984: 126), in the "context of an organised labour movement", many British playwrights attempted "to relate a class analysis to an analysis of sexism" (Wandor 1986: 15).

These categories rapidly stratified in a hierarchical classification, turning into a prescriptive understanding of how different theatrical languages served feminist aims. Within this trend, several authors privileged socialist or materialist feminism, often influenced by Brechtian theories as well as by Butler's conception of performance as a

---

<sup>88</sup> See Wandor (1981) for a more developed explanation and Dolan (1988) for an account of the different implications of the three main strands of feminism in the theatre.

space to shed light on gender performativity<sup>89</sup> —as it can be seen in Dolan’s influential question: “How can the liveness of theatre performance *reveal* performativity?” (1993: 431). To put it in Solga’s words, “feminist performance theory aligned itself openly with self-reflexive «acting» rather than apparent «being» on stage” (2016a: 38), and thus chose to concentrate on productions that denounced their own mimetic nature as a way to evidence how “gendered experiences are both represented on stage and also manufactured in performance in order to seem «given» or «natural» both on stage and in the world outside the theatre” (2016a: 4).

Therefore, the use of realist language and with it the category of bourgeois or liberal feminist theatre was found insufficiently radical to convey feminist meanings. Following authors such as Belsey, realism was criticized for its conservative narrative structure, for its hegemonic character or for masking its ideological allegiances, thus conveying “the naturalized ideology of the dominant culture” (1988: 17). In this regard, in *Making a Spectacle* Hart attacks the Western conception of drama as mimetic, deeply rooted in the “Aristotelian directive (...) dictating a linear structure that «imitates an action» embedded in conflict, climaxes, recognitions, and resolutions” (Hart 1989b: 3). This mimetic conception of drama, Hart contends, has helped mask “the *re-creational* power of mimesis” (1989b: 4) and thus negates its own capacity for *creating* and *reproducing* a patriarchal image of women and of gender differences. Elaborating her critique of realism through Brechtian theory, Diamond argues that:

Realism disgusted Brecht not only because it dissimulates its conventions but because it is hegemonic: by copying the surface details of the world it offers the illusion of lived experience, even as it marks off only one version of that experience. This is perhaps why the most innovative women playwrights refuse the seamless narrative of conflicting egos in classic realism (1988: 87).

---

<sup>89</sup> It is worth mentioning that, following Butler’s influence in the 1990s – among other authors’ such as Gayle Rubin or Eve K. Sedgwick – an increasing distance grew between feminist and queer studies (French 2017). In this debate, feminist scholars argued that the radical indeterminacy that queer studies proposed for the analysis of the subject – often at the expense of taking gender into consideration – risked dissolving the category of ‘woman’; while queer scholars sustained that feminists did not take diversity sufficiently into account. See Merck, Segal & Wright (1998) for an early stance on the debate and Richardson, McLaughlin & Casey (2006) or Berger (2014) for more recent ones. See French (2017: 14-20) for a short account on the matter within the frame of feminist theatre studies. For an example of an alliance between feminist and queer views in Catalan contemporary theatre, see section 7.2. *Limbo* de Marc Rosich, Miquel Missé i Pol Galofre.



For her part, Dolan fosters the idea that the sign-system of traditional plays – i.e., realist plays – has been aimed at a particular spectator who “has been assumed to be white, middle-class, heterosexual, and male” (1988: 1). Therefore, as a woman, or “as a member of the working class, a lesbian, or a woman of color”, a female spectator is forced to identify either with women as mothers and supporting roles or as a “decoration that enhances and directs the pleasure of the male spectator's gaze”; or else, to participate “in the play's narrative from the hero's point of view” having though “a nagging suspicion that she has become complicit in the objectification or erasure of her own gender class” (1988: 2).

Scholars who are critical of realist languages also foster theories that may help to counterbalance realism's effects: in her influential article “Brechtian Theory/Feminist Theory: Toward a Gestic Feminist Criticism”, Diamond defends the use of several Brechtian devices that favour a distant – and thus, according to Brecht, more critical – reception by the public, largely based on breaking traditional classical mimesis, linear narratives and the identification between character and actor. In her words, in order to “denaturalize and defamiliarize what ideology makes seem normal, acceptable, inescapable” (1988: 85), materialist feminist theatre would present identities as shifting and complex, would help female performers to resist the male gaze and the objectification of the “to-be-looked-at-ness” (Mulvey 1975: 11) and would, to sum up, foster a dialectical and detached reception by the public. According to Diamond, this more contradictory and more open representation of female characters would be therefore more suited to denaturalise gender and more generally suited to feminist aims.<sup>90</sup> In *The Feminist Spectator as a Critic* Dolan draws on Rubin, Mulvey, de Lauretis or Diamond to propose a feminist spectatorship and a feminist materialist performance, in the line of *Dress Suits to Hire* by Holly Hughes or *The Life of Albert Nobbs* by Simone Benmussa. Dolan's anti-

---

<sup>90</sup> The five Brechtian concepts considered by Diamond are the “Verfremdungseffekt (‘alienation-effect’), the technique of defamiliarizing a word, an idea, a gesture” (1988: 84); the “not...but”, that points to that an actor is not doing or a character is not choosing to do; “historicization”, which marks “our differences from the past and within the present” in order not to “colonize the Other” (1988: 87); the distance between the character, in its historical past, and the performer's body; and the *gestus*, a gesture or action of the actors that point to the social dimension of the experiences represented onstage. In her reading of Diamond's article, Solga retains among the rest of the ideas the “not...but” and its techniques to make the surfacing of contradictions as the key concept that Diamond offers us to read feminist performances: “Using this dramaturgy as a model for feminist theatre theory, Diamond argues for a practice of staging women's experiences that may allow the contradictions shaping those experiences to become visible. In a «gestic feminist» dramaturgy, the moments that reveal such contradictions are heightened and foregrounded rather than glossed over (...) looking back at the auditorium with an invitation to spectators to pay attention to the narrative's hidden feminist stories” (2016a: 27).

realist position leads her to plead not only against liberal feminists, who bring “little changes (...) because the universal to which they write is still based on the male model” (1988: 5); but also against radical feminists, because of their tendency to “retain the theatre-as-mirror analogy” (1988: 85), and their focus on commonality that fails to see the multiplicity of women’s experiences – particularly in terms of race, class or sexual orientation.<sup>91</sup>

Despite the considerable influence of anti-realist scholars during these decades, there were other scholars who argued in a rather opposite sense, to defend the need of all kinds of theatrical languages, such as Patricia R. Schroeder:

To deny women playwrights this freedom [of writing empathetic women characters], to insist that their plays cannot be considered feminist unless they adhere to shape in a certain prescribed dramatic form, is to practise essentialism in its most insidious guise; such criticism only locks feminist playwrights into a new set of restrictions when our goal should be to empower them (1996: 165).

Diamond herself presented a more favourable approach to realist languages in her 1997 volume, *Unmaking Mimesis*. According to Solga, if “Brechtian Theory/Feminist Theory” proposed to make evident the contradictions that shape women’s lives, *Unmaking mimesis* reflected on how to reveal the contradictions inherent in realist plays to point to the social context that had shaped them. In doing so, a staging of *Hedda Gabler* could present her suicide as a consequence of the social expectations that constrain her, instead of as a result of pathological behaviour. In this way Diamond, for Solga, argues that “realist plays can indeed – with care – historicize and critique the social circumstances of the «difficult» women that feature so prominently in their plotlines” (2016a: 44). In any case, a more general reconsideration of realist languages only came with the 21<sup>st</sup> century, as I will explain in the next section.

I want to conclude by signalling another important point of debate raised especially within the “explosion of theory” of the 1990s: the possibility for women and their bodies to appear in resistance to the prevalent sexist symbolic system and thus to galvanise deconstructive readings of gender. Authors such as Rebecca Schneider question whether the female body can appear as resistant, and therefore as conscious of its own condition,

---

<sup>91</sup> Later on, Dolan’s proposal has been criticized because it presupposes a unified spectator – see Regan (1998). Similarly, Diamond’s theories seem to imply a feminist spectator or at least one willing to adopt a feminist perspective, in Jeanie Forte’s opinion (1989).

despite the fact that “any body bearing female markings is automatically shadowed by the history of that body’s signification, its delimitation as a signifier of sexuality” (1997: 17). For Peggy Phelan, high visibility in the cultural sphere does not always equate with more power – a somewhat controversial statement in a time when LGBTIQ+ and PoC communities sought greater recognition – in a frame where female figures are always assimilated by a patriarchal logic and judged accordingly. Phelan fosters the concept of an “*active vanishing*” (1993: 19), a politics of representation where female subjects are, in Solga’s word’s, “*marked as not seen*” (2016a: 25), as in the feminist experimental film *The Man Who Envied Women* by Yvonne Rainer – in which the female lead is never seen – or in Ana Mendieta’s absent female figures. Giving a different answer to the same question, Schneider draws from materialist and psychoanalytical views to assert that female nudity can convey feminist meanings or foster deconstructive readings of gender, thus challenging certain feminist views emanating from the anti-pornography debate, which claimed that the exhibition of the naked female body was always detrimental to women regardless of context.<sup>92</sup> For Schneider, what appears truly threatening to a patriarchal frame is the female authorship of a nude, which implies the control of a woman over her own body. Thus, she contends, the problem is not with the “explicit sexual body itself – which has been always present in art – but rather with its agency, which is to say with who gets to make what explicit where and for whom” (1997: 20). In this sense, works as *Public Cervix Announcement* by Annie Sprinkle or *Eye/Body* by Carolee Schneemann would challenge the traditional exclusion of female bodies from authorship, counterbalancing the risk of sexualisation by rendering their identities as embodied female artists evident.<sup>93</sup>

---

<sup>92</sup> The so-called Feminist Sex Wars, specially fierce during the 1970s and 1980s, divide feminists between “«abolitionist» or «anti-pornography» radical feminists – erroneously labelled «anti-sex feminists» by some critics – who argue that prostitution and pornography are forms of violence against women” (Showden 2016: 1) and pro-sex or sex positive who argue for a sense of female agency and affirm that stating “that sexuality is fundamental to women’s oppression amounts to a claim that all sexuality victimizes women” (Showden 2016: 2). For discussions on the topic in relation to performance, see Dolan (1988: 59 and following) and, within the volume *Performance and Cultural Politics* (1996), curated by Elin Diamond and situated in the field of Performance studies, Lynda Hart’s “Doing it Anyway: Lesbian Sado-Masochism and Performance” (1996).

<sup>93</sup> After working in mainstream pornography productions and as a sex worker, Annie Sprinkle initiates herself as a performer with much influent and ground-breaking shows, as *Public Cervix Announcement* (1989) – where she invited the audience to look into her vagina with a speculum, see Harris (1999) – and with the programmatic autobiography *Post Porn Modernist* (1991), where she coins the term ‘postporn’. Sprinkle positions herself with American pro-sex feminist movements, spearheading the idea that the best way of opposing the mainstream sex industry, is not in its prohibition or censorship, but in the production of alternative pornographic discourse and narratives. See section 7.2.1. *Hi ha hagut transfeminismes al teatre català contemporani?* in chapter 7 for a brief comment on Sprinkle’s influence on Barcelona’s postporn movement.

### 3.1.4. Self-reflexive scholarship in the 21<sup>st</sup> century

A remarkable number of volumes published after 2000, especially those authored by scholars already active during the 1980s and the 1990s, open their discussions considering the current state of feminism in Western societies and within the Academy. In addition to providing a necessary contextualization, these framings show the self-reflexive maturation of a generation of scholars who started their careers in a moment when, for some, the feminist struggle showed signs of having begun a progressive and linear development. For Aston, Harris, Dolan or Reinelt, relative improvements concerning (some) Western women's lives and their representation in theatre run parallel to the tenacious perpetuation of patriarchal structures in politics and the arts.

In 2006, Aston and Harris open a collective volume recalling a 1985 categorical affirmation by Case in which she states that feminism has affected in a “radical way (...) all aspects of theatre, changing theatre history and becoming a major element in twentieth-century theatre practice” (1988: 4). The optimistic tone of Case's affirmation contrasts with the title of the volume, *Feminist Futures? Theatre, Performance, Theory*, which bears a quotation mark that stands for an interrogation of the current validity of a feminist critical project in a climate of ‘postfeminism’. In this volume, Janelle Reinelt also describes the present moment as postfeminist, because she identifies a lack of a wide-ranging, articulated feminist movement and because the majority of female practitioners appear to shy away from feminist politics. However, along with Aston and Harris, Reinelt stands for the existence of what she calls “the feminist residue from the Second Wave – serious issues have been identified and are still present, but they are ignored, pushed aside or simply denied” (2006: 20).

With the 2010s decade come some more confident ponderings on the state of the feminist struggle in and out of the Academy: in 2014, artist and researcher Cara Berger – certainly pertaining to a younger generation – considers that “[e]ight years after Reinelt's comments however, the term ‘feminism’ appears resurgent”, perhaps precisely because of the backlash against Second Wave's achievements: “It seems that amidst attacks on reproductive rights, anger over the enduring high rate of sexual violence and the underrepresentation of women in most areas, including theatre, researchers and artists are finding feminism to be an important cause again” (2014: 11). The contemporary questioning of the postfeminist sensibilities of the 1990s and 2000s appears unmistakably reaffirmed within the 2018 special edition of *Contemporary Theatre Review*, titled

“Feminisms Now”. In its introduction, editors Sarah Gorman, Geraldine Harris and Jen Harvie state a “significant resurgence and renewal of interest in feminism in Britain, the USA, and many other countries worldwide over the last five years” (2018: 278). After what Aston called a “feminism fatigue” (2010: 583) in the theatre, the editors detect along the 2010s “a number of widely applauded productions which explicitly engage with questions about the nature of feminism and what it means to be a feminist” (2018: 279).

These considerations on the current social context and the changing status of feminisms in public opinion appear to be closely related to the position of scholars in relation to their object of study, often in contradiction with the theoretical postulates prevalent along the 1980s and the 1990s. Authors such as Aston, Harris, Solga, Dolan or Gorman advocate for an auto-critical authorial position, conscious of its privileges and that fosters observation rather than prescription on the ways feminisms and theatre relate. In this sense, Solga sustains that feminist scholarship needs to be self-reflexive in order to produce work that is not completely cut off from current feminist practices and that considers women who *do* feminism, either identifying with the feminist etiquette or not:

[M]any more women than we might, individually, be able to imagine are still struggling uphill toward the kind of privileges a minority of us enjoy. And because many more women are “doing” feminism than merely identifying with it, we need to pay attention to feminist practice as well as feminist ideology in order to account for their labour and their successes (2016a: 14).

This turn towards less hierarchical and more inclusive authorial voices goes hand in hand with the general reconsideration of realist languages that takes place during the first two decades of the 21<sup>st</sup> century. As already pointed out in the Historical Overview, scholars who had defended anti-realist positions during the 1980s and the 1990s, such as Dolan, nuance or reject their previous views. In this respect, in the 2012 revised edition of *The Feminist Spectator*, Dolan extends on the previous hardening of “feminisms into prescriptive and judgmental rather than critically generative categories” (2012: xvi). Dolan reconsiders the virtues of cultural feminist languages and their high emotional potential; as well as of realist feminist languages, suggesting that the boundaries between alternative and mainstream stages are more blurred than it would seem, and that scholar’s bias for alternative theatres might have “never been completely supported by performers’ own aspirations” (2012: xxix) for a development of their careers into recognition and wider audiences. Similarly, Aston and Harris claim for feminist potentials within

commercial productions in *A Good Night Out for the Girls*, as they recall Susan Bennett's consideration that "we have not yet provided a properly inclusive account of contemporary work insofar as we have neglected, almost entirely, a significant segment of the market. This is the segment we might simply identify as commercial theatre" (2005: 407). Meanwhile, authors from younger generations, such as Solga, plead for deeper approaches to the matter: "While it is impossible to recuperate stage realism naively, thanks to the robust critique leveled against it by feminist and critical race scholars over the past four decades" (2016b: 489), a need exists to work towards a more careful critique that does not treat the wide range of practices that constitute realism as a monolithic whole.

The general reappraisal of realist languages takes place within an ensemble of changes that might be understood both as a consequence of a new kind of self-conscious scholarship and as a relative distancing of the highly theoretical contributions of the 1990 years. Firstly, the reconsideration of realist languages and more generally the levelling of the value attributed to different theatrical languages comes together with the progressive abandonment of the classification of plays into feminist categories. An early voice in the matter, Geraldine Harris noted in 1999 that

although some theorists define a limited number of feminist categories, such as radical or cultural, socialist or materialist, bourgeois or liberal or even postmodern, it is hard to find any two examples of any sort of practice from different sources where there are not anomalies, disagreements and contradictions (1999: 9).

Approximately a decade later, Dolan relates this abandonment to the social changes occurred during the last two decades:

In the 1980s feminism was a vibrant, growing field of critical and artistic practice. I expected feminist performance to flourish, expand, and proliferate in ways that required a useful taxonomy, like the feminisms, to productively sort out all this work. I never would have predicted that within twenty or so short years feminism would be declared dead (...) At this point a critical mass of feminist performance work is neither visible nor taken seriously enough for scholars to make the fine distinctions among it that once seemed necessary (2012: xxviii).

A further change that runs parallel to the restoration of realist languages is the decline of the 1990s enthusiasm towards Brechtian theory as the best fitted vehicle for a radically

feminist theatre. In 2013, Aston and Harris align with Rancière in his affirmation that “there is no criterion for establishing an appropriate correlation between the politics of aesthetics and the aesthetics of politics” (Rancière 2004: 62), implicitly dethroning Brechtian strategies and their vision for provoking a critical response from the audience. As they recall, Rancière’s main point against Brechtian or Artaudian-inspired political theatre is that it presupposes an audience that is “essentially passive, acted upon and in need of education” (Rancière 2009: 8, 11-12) and thus denies the “equality of intelligences” (Rancière 2009: 17). The evolution of theatrical languages during the last decades has also to do with this decline, as Berger observes: “the advocacy of Brechtian materialist performance modes by feminist scholars begins to appear as a less radical break with tradition than some of its proponents assumed” (2014: 25), when confronted with the ulterior developments of theatrical languages, in which postdramatic theatre (Lehmann 2006) and its rejection of the fable has come to play an important part. Besides, as Dolan points out, the anti-realist positions prevailed in a moment when realist languages were more limited and “materialist feminist theorizing was on the rise” in the Academy (2012: xvi). Indeed, conceptions of realism have broadened since the 1980s and the 1990s, both in formal terms – with much more frequent rupture of the fourth wall or the linear structure – and in relation to female characters, way more complex and relevant nowadays.

Furthermore, Judith Butler’s influence, which for Solga (2016a) concurred with the Brechtian theories’ prominence in the rejection of realist languages, is re-evaluated. As Sarah French explains, Butler’s reflections on drag as “a gender performance that has the potential to function as a subversive repetition” had led to repeated “confusion and conflation of the terms performativity and performance” (2017: 22) and a myriad of “misappropriations of Butler’s theory employed the example of drag performance to suggest that performativity is a matter of choice, a role that one can put on like one puts on a mask or clothing” (2017: 23). As Aston and Harris alert, the issue with this simplifying interpretation of the uses of performativity in performance is that it carries the implicit idea that “all ‘repetitions’ of gender roles in these sites are equally ‘resistant’” and that they directly “effect a transformation in the world of the social” (2006b: 11). The relative distancing of Butler’s pervasive influence and, in Sedgwick’s words, of the 1990s “anti-essentialist theoretical hygiene” (2003: 111) allows for the treatment and consideration of some previously underestimated topics, such as female solidarity or female physiological experiences.

Finally, and relating to the 1990s debate on the presentation of the female body within a sexist frame, Sarah Gorman draws attention to contemporary British female performers who reflect on their own experience as contemporary women through the presentation of their own nudity onstage, a practice that disregards academic theories of essentialism or radical negativity. For Gorman, Phelan's views on radical negativity plead for a work "at the margin, away from the assimilating mechanics of mainstream ideology", thus implying that "it is possible to venerate and transform the subaltern's traditional otherness to subversive or transformative ends". However, these positions "risk repeating the gender blindness and ontological asymmetry" that have traditionally relegated women into invisibility (2013: 56), because, as she recalls through Rossi Braidotti (1994: 141), "one cannot deconstruct a subjectivity one has never been fully granted" (2013: 57). Thus, according to Gorman, the performers she analyses offer a *viable* way of representing women onstage, which should also be taken into consideration because "it is grossly unfair to expect female artists to set their agenda in accordance with viewpoints explored by a comparatively small set of Western feminist scholars" (2013: 55).

### **3.2. Marc analític**

Com ja he apuntat al capítol de la Introducció, la lectura de la teoria teatral feminista anglosaxona va constituir una influència determinant en la conceptualització inicial del meu projecte de recerca: en particular, em van influenciar textos com *Feminism and Theatre* de Sue-Ellen Case o *Carry On, Understudies* de Michelene Wandor. Aquests treballs proposen una perspectiva doble que en aquells moments representava una novetat per a mi: se situen alhora en les disciplines dels estudis teatrals i dels estudis de gènere. Al llarg dels períodes posteriors de recerca i visionat d'obres, aproximació etnogràfica al camp i lectures teòriques —vegeu la Metodologia—, aquesta doble filiació ha constituït el marc a partir del qual he definit la meua posició teòrica i la concepció de l'objecte estudiat.

Així doncs, m'allunyo de la concepció del teatre entesa principalment com a literatura dramàtica, és a dir, com a obra textual emmarcada en un sistema literari, i opto per una comprensió del fet teatral com a manifestació espectacular que s'insereix en un determinat context de producció. En aquest sentit, emmarco aquest treball en la disciplina dels estudis teatrals, que va sorgir a Alemanya a principis del segle XX i més endavant als Estats Units (Erika Fischer-Lichte, Minou Arjomand i Ramona Mosse 2014).



Concretament, em situo en la continuïtat dels estudis teatrals feministes, que van començar a créixer i a consolidar-se com a disciplina a través de congressos, publicacions i iniciatives editorials al llarg dels anys 1980 a països com el Regne Unit i els Estats Units, com recull Aston (1995).<sup>94</sup> Segons que apunta l'autora, el punt de vista dels estudis teatrals facilita el desenvolupament de la teoria teatral feminista, ja que permet fer incís en aspectes obviats per la perspectiva acadèmica tradicional, com són l'exclusió de les dones de l'espai teatral —més o menys acusada al llarg de la història d'Occident (Case 1988)—, les pràctiques escèniques de les dones que s'han desenvolupat lluny dels nuclis de poder (Bratton 1994), i la distribució, molt marcada pel gènere, dels diferents oficis de la indústria teatral (Wandor 1986). A Catalunya, les lectures atentes a la dimensió material del teatre català de María José Ragué Arias (1984b, 1991, 1994c, 1994d, 2013) han posat en relleu, entre d'altres, el caràcter hostil del camp teatral a l'autoria femenina, el baix nombre d'autores programades i el canvi sociològic fonamental que suposa el progressiu augment del nombre de creadores teatrals a partir dels anys 1990.

Una part gens desdenyable de la crítica acadèmica catalana, tanmateix, ha privilegiat la concepció del teatre en tant que literatura dramàtica, la qual cosa ha resultat en l'aplicació d'uns criteris, els filològics, que fins a cert punt són externs a la lògica del camp teatral. Aquest tipus d'aproximacions —més abundants, val a dir-ho, en l'àmbit autòcton que a la catalanística internacional— han tendit a generar lectures prescriptives, d'un pessimisme generalitzat, que solen concloure en la desaprovació del nivell literari imperant i en el blasme implícit dels autors i autores —vegeu per exemple Foguet (2005) i Broch, Cornudella i Foguet (2018). Ara bé: la diversitat de llenguatges teatrals actuals, la complexitat del fet escènic, les dinàmiques de desigualtat que predominen al camp, les ambicions de creadores i creadors, i també el context institucional i econòmic que sovint ha dificultat el desenrotllament de propostes escèniques de qualitat, tendeixen a quedar excloses de la comprensió del fet escènic en tant que literatura dramàtica. Es tracta, així doncs, d'un discurs crític que obvia aspectes clau del camp i negligeix una part molt considerable del teatre català contemporani: totes aquelles produccions que no s'adien al concepte clàssic d'obra dramàtica i molts muntatges exhibits en espais considerats alternatius —com l'Antic Teatre, el Teatre Tantarantana o el Maldà, per citar-ne només alguns.

---

<sup>94</sup> No m'alineo, en canvi, amb la perspectiva dels *performance studies*, impulsats per Richard Schechner a partir dels anys 1970, que depassa el fet escènic per proposar una anàlisi interdisciplinària de múltiples activitats humanes.

Seguint criteris filològics, aquest discurs crític prescindeix també d'un segment important del món teatral català que, agradi o no, no se serveix del català com a llengua vehicular, sinó del castellà, i que sovint resulta difícil de destriar de la resta —tant en les programacions dels teatres, com en la composició mateixa d'un nombre significatiu d'obres que opta per fórmules bilingües, com fa palès el Catàleg d'obres citades. A més, els discursos crítics que privilegien els espais teatrals canònics i aquell teatre editat per damunt de l'inèdit, prioritzen de forma sistemàtica l'autoria masculina per damunt de la femenina, atesa la manca de paritat de les cartelleres, la poca presència de dones en posicions de poder i l'alta presència que en canvi tenen en els àmbits més perifèrics o marginals del camp teatral (Ginart 2017, Parreño 2018).

No menys important, el tractament del teatre des del punt de vista dels estudis literaris tendeix a identificar el dramaturg o dramaturga com a font única de producció de sentit —en alguns casos substituïda pel director— en una visió que beu de la visió del concepte d'artista com a geni, molt vinculat al gènere masculí (Pérez Fontdevila 2019, Paszkiewicz 2019). Es tracta d'una perspectiva, doncs, poc apta per copsar la multiplicitat de figures autorials que intervenen en molts dels processos de creació contemporanis —com són ara els actors i actrius que participen en processos de creació, les associacions activistes, les companyies o les autores i autors de textos dramatitzats per tercers. Com ha posat en evidència el meu treball de camp i com recullo en els capítols d'anàlisi que conformen la segona part d'aquesta tesi, copsar aquesta varietat resulta clau per no excloure una part molt significativa del camp teatral català actual.

En definitiva, com ha assenyalat Jordi Vilaró (2013b), aquest tipus d'aproximacions crítiques han generat una manca de diàleg entre el discurs universitari i bona part de la professió teatral i, per tant, no resulten gens favorables a un estudi com aquest, que busca posar de relleu una sèrie d'aportacions formals, temàtiques i conceptuals que han estat omeses de forma sistemàtica fins a l'actualitat. Entenc que una lectura del teatre contemporani català amb perspectiva de gènere es beneficia indiscutiblement de l'aliança amb la perspectiva pròpia dels estudis teatrals, i en aquest sentit no puc sinó secundar aquelles teòriques anglosaxones que, en repetides ocasions, han reclamat aproximacions teòriques que no obliterin la realitat del camp teatral (Goodman 1993, Aston i Harris 2013). Alhora, considero que obviar aspectes com l'increment de creadores en actiu —un fenomen inèdit en la història del teatre català, indissociable del teatre dels últims trenta anys—, els efectes del gènere i altres eixos d'opressió en el contingut de les obres, així com la posició minoritzada que continuen ocupant les creadores a l'actualitat, equival a

naturalitzar aquestes discriminacions i a ometre la càrrega ideològica del discurs teatral, que ha tendit tradicionalment a perpetuar una ideologia heterosexista, classista i racista (Dolan 2012).

### 3.2.1. Perspectiva teòrica adoptada

Junt amb el doble marc dels estudis teatrals i de gènere, l'aspecte de la bibliografia anglosaxona que ha influït de manera més significativa en la meua perspectiva teòrica ha estat una tendència contemporània de la disciplina representada per autores com Jill Dolan, Elaine Aston i Geraldine Harris. Aquesta tendència, tal com he exposat al *Theoretical Frame*, rebutja les actituds prescriptives dels anys 1980 i 1990 i advoca per posicions autorials més diverses i menys restrictives. Kim Solga il·lustra amb encert aquestes posicions tot fent recurs a un estudi de Jessica N. Pabón sobre un grup de grafiteres xilenes que, tot i posar en pràctica diversos valors feministes en la pràctica d'activitats comunitàries i artístiques, rebutgen l'etiqueta *feminista* a causa de les connotacions que comporta a la societat xilena. El posicionament de les grafiteres fa concloure a Pabón que “feminism is what they do, not how they identify” (2013: 91). Solga proposa traslladar el concepte de *fer* feminismes, formulat per Pabón, al context de la crítica teatral feminista, per tal de defensar una crítica que pari atenció a les pràctiques contemporànies existents, al marge d'una eventual identificació amb el feminisme o d'una possible afinitat amb la teoria acadèmica: “because many more women are «doing» feminism than merely identifying with it, we need to pay attention to feminist practice as well as feminist ideology in order to account for their labour and their successes” (2016a: 14).

La tendència no prescriptiva dels estudis teatrals feministes anglosaxons constitueix un marc de comprensió òptim per a aplicar-lo a un treball com aquest, en què l'aplicació a la realitat catalana de teories sorgides de països anglosaxons com els EUA o el Regne Unit suposa un risc hermenèutic. En aquesta translació cultural, cal tenir en compte no només els contextos històrics, lingüístics, socials i culturals distints, sinó també la creixent hegemonia cultural i de pensament —que també ha tingut efectes notoris en l'àmbit acadèmic— que exerceixen els països anglosaxons al món occidental. Una aplicació indiscriminada d'aquesta tradició teòrica, per tant, podria perpetuar la desatenció envers realitats locals que no s'adiessin a les formes culturals anglosaxones, o bé propiciar lectures forçades, com les que s'han produït, per exemple, en el camp

literari.<sup>95</sup> Per això considero que l'adopció d'una posició crítica que no s'arrogui una funció prescriptiva, sinó que advoqui per una comprensió del camp que analitzi, destrii i, en última instància, valori les implicacions de les obres abordades, resulta particularment indicada per evitar els riscos apuntats. La prioritització de l'observació del camp, que descriu amb més profunditat a la Metodologia, també ha resultat essencial a l'hora de comprendre, registrar i analitzar els feminismes que algunes creadores teatrals catalanes han dut a la pràctica en els últims vint anys.

Per altra banda, les consideracions de Solga, Dolan, Aston i Harris, entre d'altres autores, també resulten útils en relació al marc cronològic que estudio, marcat al llarg dels anys que separen el 2000 del 2016 per una sensibilitat postfeminista. En contextos ben diversos, les dones de teatre han omès o han rebutjat de forma explícita l'adscripció al feminisme, una tendència que ha estat abordada en múltiples ocasions tant per la crítica anglosaxona (Goodman 1993, Aston i Harris 2006b, Aston 2010) com per la crítica que ha analitzat l'àmbit català (Ragué Arias 2013, Garbayo Maeztu 2017, Madariaga 2019).<sup>96</sup> Aquesta omisió o rebuig pot obeir al desig d'evitar la marca *femenina* o *feminista* en un entorn altament masculinitzat, a fi d'evitar exclusions (Ragué Arias 2013); al recel que la pròpia obra sigui llegida de manera unívoca i simplificadora, o valorada només per omplir una quota d'autoria femenina o feminista (Garbayo 2017); a la visió de la pròpia obra des de paràmetres postfeministes, que entendrien que la promoció d'allò femení aniria en contra d'un abast universal —vegeu la Metodologia—; o a la voluntat d'evitar la càrrega de representació que suposaria ser llegides com a portaveus per part d'altres feministes (Monks 2006). També s'ha donat la voluntat, per part de creadores negres, d'allunyar-se de formulacions que entenen com a pròpies del feminisme blanc (Goddard 2007). La

---

<sup>95</sup> A tall d'exemple, a l'article "Autores dins de la literatura catalana: un comentari", Marta Pessarrodona aplica a la literatura catalana les tres fases de la literatura escrita per dones designades per Elaine Showalter (1977): femenina, feminista i femella. Al marge de les crítiques recents a la comprensió dels feminismes com un moviment lineal i progressiu (Hemmings 2011), l'aplicació no matisada d'aquestes tres etapes resulta poc acurada per explicar les particularitats de les autores catalanes del segle XX.

<sup>96</sup> Exemples clars d'aquesta tendència són el Projecte Vaca i la companyia Q-Ars Teatre, dues iniciatives escèniques sorgides entorn del canvi de segle, ambdues femenines i amb perspectives feministes evidents, que ometen en terme *feminisme* en la presentació pública de les pròpies propostes —tot i així no sempre ben rebudes: a propòsit del Projecte Vaca, vegeu la secció 6.2.1. Iniciatives genealògiques: les *Cartografies del desig* i la Vacateca. Aston i Harris assenyalen que, a títol individual, moltes creadores usen l'expressió "I'm not a feminist but..." o la variant inversa "I'm a feminist but..." (2006b: 6). L'actriu Vicenta Ndongo sembla servir-se d'aquesta estratègia en una entrevista on, després d'una cautelosa desvinculació del moviment feminista, fa una reflexió feminista i antirracista: "El mundo está dirigido por hombres, y aunque no sea feminista, ¿por qué no dirigimos más las mujeres? Lo que me pregunto es ¿por qué en el siglo XXI esto aún no se ha solucionado? Me hago más las palabras que pronunció Meryl Streep en los Globos de Oro acerca de una sociedad tan machista y tan poco liberal. Y esto incluye también a gente de distintos colores" (2017). Un treball d'arxiu més aprofundit podria treure a la llum desenes d'exemples similars.

meva observació del camp confirma aquestes remarques, així com el fet que companyies, creadores, teatres i associacions tendeixen a rebaixar la radicalitat de les pròpies posicions en contextos de sensibilitat postfeminista i a la inversa: també poden emfasitzar la dimensió femenina o feminista de les pròpies propostes en períodes, com l'actual, d'acceptació més àmplia dels feminismes.<sup>97</sup> És important no perdre de vista, doncs, que les pràctiques i actituds d'(auto)adscripció o rebuig del feminisme sempre apareixen condicionades pel context generacional i social. I, ahora, convé tenir present que les afiliacions polítiques i feministes de les dones de teatre no tenen perquè vincular-se de manera causal o unívoca a la càrrega política de les pròpies obres, per la qual cosa l'expressió extratextual d'aquestes afinitats és un barem que cal abordar si més no críticament.<sup>98</sup>

Els matisos que cal tenir en compte en l'abordatge de les relacions entre l'autoria femenina i els feminismes s'estenen a l'anàlisi de les mateixes obres. Com he exposat al *Theoretical Frame*, part de la bibliografia anglosaxona dels anys 1980 i 1990 trasllueix una voluntat de definició del fenomen del teatre feminista, en un moment en què es dona una relació clara entre un context de forta presència pública del feminisme —els EUA dels anys 1960 i 1970— i la plasmació que se'n fa als escenaris. Una voluntat semblant podria portar-me, en el marc de la creixent conscienciació feminista que viuen les arts escèniques al Principat, a postular l'existència d'un *teatre feminista català* que hauria sorgit al llarg dels últims quatre anys. No obstant això, com ha reconegut Dolan (2012), entre d'altres autores, l'evolució de la disciplina anglosaxona evidencia el risc que suposa derivar definicions generals de manifestacions escèniques concretes, o postular el

---

<sup>97</sup> Per exemple, l'any 2000 el Teatre Malic programa tres espectacles seguits amb protagonismes femenins —*Les tres gràcies de la casa del davant*, d'Eric Schneider, *Constantina*, de Mariona Masgrau i Ana Maria Moix, i *Mujeres al rojo vivo*, d'Edurne Rodríguez Muro—, a propòsit dels quals el director del teatre, Toni Rumbau, s'apressa a aclarir que “no són muntatges feministes” (Subirana 2000). En aquesta mateixa línia aniria el fet que, quan l'any 1992 el Teatre Romea va programar *La Infanticida* de Caterina Albert —una obra, recordem-ho, apareguda l'any 1898—, la presentés en díptic amb *La feminista* (1903) de Santiago Rusiñol, un monòleg amb què s'escarneix l'ideari feminista. En canvi, el Teatre Goya promociona la temporada 2018-2019, en la qual no inclou cap obra d'autoria femenina, amb una fotografia de l'actriu Mercè Arànega, protagonista de l'obra *Shirley Valentine* de Willy Russell, que emula la cèlebre icona feminista Rosie the Riveter —sobre aquest i altres casos de *purplewashing*, vegeu Puig Taulé (2019).

<sup>98</sup> Per exemple, l'autora i directora Lali Álvarez, que ha fet pública la pròpia adhesió al feminisme a través de les xarxes socials i de l'obra breu *Lisístrata* (2018), ha privilegiat sovint temàtiques socials no directament vinculades al gènere, com la repressió institucional i policial – a *Ragazzo* (2015) i *Barcelona (contra la paret)* (2017). L'actriu Júlia Barceló, molt militant contra el masculisme que impera al camp teatral català, denuncia a l'article “Dones de teatre” que, quan es requereixen les dones per parlar o treballar entorn de problemàtiques femenines i de gènere, el que sovint s'amaga rere preteses bones intencions és un menyspreu del talent i l'expertesa de les professionals: “A nosaltres el que ens agrada és parlar de teatre, no ens ve de gust invertir tant de temps en il·luminar-vos el camí cap al feminisme i la justícia social” (2018: 6).

creixement sostingut en el temps d'un determinat tipus de teatre o de sensibilitat feminista. És per això que autores com Canning (1996) o Tait (1994) defensen, a partir dels anys 1990 i 2000, la necessitat de repensar un concepte de teatre feminista molt vinculat al teatre col·lectiu dels anys 1970 i 1980, així com a les tècniques brechtianes i desconstructives, per tal que inclogui les expressions contemporànies, que en un inici són vistes com a menys unitàries i militants. En la mateixa línia, Reinelt assenyala que, tot i que certes obres “seem to lack the overt marks of explicitly feminist commitment, they are informed by, and filtered through, the perspectives of women who have been familiar with, and lived in relation to, second-wave feminism” (2006: 31).

Com és sabut, a Catalunya no s'ha produït un fenomen comparable al de les companyies feministes anglosaxones dels anys 1960 i 1970, i per tant el risc interpretatiu no rau en una possible comparació nostàlgica entre un teatre contemporani disgregat i un passat de major i més unitària activitat escènica feminista. En canvi, sí que es pot analitzar l'activitat escènica actual a la llum dels grans canvis que viuen els rols de gènere a l'Estat espanyol durant l'últim quart del segle XX, després de la fi del Franquisme i dels grans moviments feministes de la Transició. Tal com suggereix Ragué Arias (1996, 2000), el canvi de rol que suposa l'accés de les dones a posicions de creació possibilita que un gruix molt ampli d'obres vehiculi la influència d'aquestes transformacions relatives als drets de les dones, així com a les llibertats sexuals i d'identitat de gènere —a partir sobretot de l'any 2000, vegeu Corrons (2019).

Si bé seria fins a cert punt legítim parlar, en aquest context, d'un *teatre feminista català*, la formulació sembla implicar una unicitat d'iniciatives o enfocaments que no s'ha donat al Principat. Per contra, la meua observació del camp m'ha portat a descobrir un conjunt heterogeni d'iniciatives vinculades a l'impacte dels feminismes. Aquesta diversitat es fa palesa tant en la natura de les influències feministes —múltiples en la procedència, autoria o filiació teòrica—, com en la seva aplicació al camp teatral, efectiva en àmbits diversos —l'autoria, la direcció, la programació, les companyies o l'associacionisme, entre d'altres. A més, la unicitat que connota la formulació *teatre feminista català* sembla implicar una delimitació precisa que discriminaria aquelles obres que són feministes d'aquelles que no ho són. Per tot plegat, i emparant-me en els aprenentatges que es deriven de l'evolució de la disciplina en el context anglosaxó, no he perseguit elaborar una llista tancada d'obres que responguin a l'etiqueta *feminista*, sinó plasmar el caràcter articulat, matisat i divers, que defuig categoritzacions generalistes i pressupòsits d'intenció autorial, de la relació entre els feminismes i el teatre a la

Catalunya contemporània. En aquesta aproximació segueixo a autores com Wandor o Aston, que defensen que l'objectiu de la crítica teatral feminista seria “not to label” (Aston 1995: 61) sinó més aviat “to evaluate the nature of the feminist dynamic – or in some cases the different feminist dynamics” (Wandor 1986: 140).

Val a dir que un criteri possible i del tot vàlid consistiria a centrar-me únicament en obres que vehiclessin de forma més clara una reivindicació feminista explícita —vegeu French (2017)—, però considero que aquest tipus d'aproximació fa més sentit en el context d'una tradició de teoria teatral feminista mínimament consolidada. En el cas d'un treball com aquest, motivat i alhora determinat per l'escassetat d'aproximacions a la temàtica, resulta més productiu prendre una primera mesura de l'ampli espectre d'influència que han tingut els feminismes al teatre català contemporani i fins i tot incidir en qüestions prèvies —com són les conseqüències hermenèutiques de no aplicar una perspectiva de gènere transversal, o la necessitat de tenir en compte les condicions materials de producció de les obres. Aquesta aproximació no només em permet demostrar la importància d'aquest impacte —com ja he indicat, insuficientment valorat— sinó també qüestionar possibles prejudicis que associarien l'expressió de valors feministes al teatre únicament amb muntatges de caire doctrinari i poc interessats per l'elaboració estètica. Com busca demostrar aquest treball, l'impacte dels feminismes no només ha resultat en obres que desmenteixen aquests prejudicis, sinó que, a més, ha constituït un catalitzador de noves visions del fet escènic.

En estreta relació amb els criteris argumentats fins a aquí, no pressuposo la major o menor afinitat de determinats llenguatges teatrals amb els feminismes. En aquest sentit, segueixo la crítica que fa Schroeder de les posicions que consideren feministes només aquelles obres que “adhere to shape in a certain prescribed dramatic form” (1996: 165) i, per aquesta, raó limiten l'àmbit disponible per a l'expressió dels feminismes al teatre; així com la posició crítica que adopta Harris (1999) quan afirma que prendre en consideració només les autores més estèticament radicals equival a aplicar-los un cop més el raser que els exigeix ser millors que —en lloc d'iguals a— els autors masculins. Les anàlisis que proposo al llarg dels tres capítols de la segona part exemplifiquen com els diferents llenguatges que he agrupat en la denominació comuna de teatre de text permeten vehicular concepcions feministes diferents, segons estratègies diverses. L'ús de cançons, d'adreces directes al públic, de narratives realistes o de reivindicacions explícites, entre molts d'altres mecanismes, faciliten diferents tipus d'operacions escèniques, cadascuna amb avantatges i inconvenients en relació a la transmissió de concepcions feministes.

Amb això no vull sostenir que no existeixin diferències entre els llenguatges teatrals inclosos, però sí que vull afirmar la possibilitat que obres de caràcter molt divers vehiculin concepcions feministes, amb diferències que és la tasca de la crítica dilucidar: des l'obra dramàtica de caràcter comercial *Santa nit, una història de Nadal* de Cristina Genebat, a la peça postdramàtica de teatre comunitari *La bellesa*, de Marta Galán i les veïnes del Casc Antic, o a la peça musical, de factura no dramàtica però molt rodona en la concepció, *Barbes de balena* d'Anna Maria Ricart.

La proximitat d'aquesta tesi a la tendència no prescriptiva dels estudis teatrals feministes anglosaxons també explica que no reproduïxi la catalogació del teatre feminista en les tres grans tipologies radical, liberal i materialista, sorgida en contextos anglosaxons i que considero poc operativa per descriure de forma panoràmica el teatre català contemporani més enllà de coincidències concretes. En comptes d'aquesta catalogació, present a molts textos dels anys 1980 i 1990 i més en desús a l'actualitat, postulo una proximitat conceptual entre els motius estudiats i tres corrents feministes diferents, com detallo a la secció següent. Per altra banda, les categories radical, liberal i materialista sovint s'han acompanyat d'altres grups classificats com a "lesbian theatre" o "black theatre" que resulten restrictius i poc útils a l'hora de generar lectures interseccionals (Goddard 2007), i que tampoc no subscric. En la mateixa línia, m'adhereixo a la posada en qüestió de l'etiqueta essencialista que avancen Aston i Harris (2013) o Gorman (2013) seguint autores com Sedgwick o Braidotti, les quals alerten de la dificultat de desconstruir aquelles identitats que encara no han ocupat una posició com a subjectes. Aquest allunyament d'una determinada higiene antiessencialista (Sedgwick 2003) comporta una aproximació crítica al llegat de Butler que en qüestioni l'operativitat per a l'anàlisi de qualsevol tipus d'obra. Com provaré de demostrar, una part de l'impacte feminista al teatre català s'ha traduït en l'objectiu que Dolan defineix com el de "reveal performativity" (1993: 431), però una altra part, significativa en termes quantitius, no. Aquesta diversitat m'ha conduït a fer ús, en cada capítol, d'aquells referents teòrics feministes més adients i esclaridors per tal d'abordar l'anàlisi dels tres motius feministes estudiats.

### **3.2.2. Els tres motius feministes**

Tal com he exposat, en el marc d'aquesta tesi duc a terme una recerca sobre el teatre català contemporani des del doble punt de vista dels estudis teatrals i de gènere, centrada



en l'observació de les pràctiques feministes existents i amb la voluntat d'evitar aproximacions prescriptives. A partir d'aquest marc conceptual, realitzo una tasca de recerca i visionat d'obres, seguida de la creació d'una base de dades que em permet desenvolupar una anàlisi comparatista d'un conjunt ampli d'obres —vegeu la Metodologia. Gràcies a aquest exercici, detecto la recurrència d'una sèrie de motius vinculats als feminismes, entenent el motiu com a element autònom que posseeix un significat per si mateix, segons que el defineix el *Dictionnaire du théâtre* de Patrice Pavis: “[u]nidad indivisible de la intriga que constituye, según Tomachevski (...), una unidad autónoma de la acción, una unidad funcional del relato, un tema recurrente” (1998: 301-302). Dels diversos motius identificats, en recullo tres: els desdoblaments, consistents en la multiplicació del personatge protagonista en dues o més personificacions que estableixen una relació dialògica entre elles; les genealogies, que comprenen l'homenatge a vides i experiències de dones de generacions precedents, en estret lligam amb la voluntat de les dones contemporànies de repensar el propi rol en el si de la societat actual; i els trànsits, que són desplaçaments, físics o figurats, d'un o diversos personatges principals a través dels quals es posen en dubte els límits d'una o diverses categories identitàries.

Els motius feministes analitzats a la segona part d'aquesta tesi s'erigeixen com a prova de l'impacte dels feminismes en la producció teatral catalana contemporània, ja que materialitzen concepcions vinculades a diversos corrents del feminisme en conjunts significatius de peces. Aquest concepte em permet reflectir la realitat del camp sense postular una unicitat de temàtiques, estratègies o estils que no s'ha donat, i s'allunya volgudament d'una classificació totalitzadora i mútuament excloent —que no permetria reflectir la realitat d'obres com *Limbo* o *Màtria*, en les quals es detecta més d'un motiu feminista. En canvi, els motius feministes faciliten l'exploració de la relació articulada que s'ha produït entre els feminismes i el teatre català contemporani, i en aquest sentit resulten representatius dels graus diversos d'explicitació, complexitat i centralitat que les concepcions feministes han adquirit a les obres, així com de la transversalitat de l'impacte estudiat. Els tres motius feministes són, també, una proposta de classificació oberta, de la qual sens dubte queda fora més d'una obra d'interès. La voluntat d'aquest treball, tanmateix, no és presentar una catalogació exhaustiva —no necessàriament més fructífera en termes hermenèutics— sinó il·luminar la productivitat de l'impacte dels feminismes al teatre català contemporani, a través d'unes categories més flexibles i poroses que d'altres criteris possibles, com el temàtic —excloent per força, ja que les possibles *temàtiques feministes* resultarien inabastables.

Com ja he apuntat al capítol de la Introducció, suggereixo una correlació de caràcter conceptual entre els tres *topoi* proposats i tres grans corrents feministes: el feminisme de la igualtat en el cas dels desdoblaments, el feminisme de la diferència en el cas de les genealogies, i el transfeminisme en el cas dels trànsits. En indicar aquesta correlació no busco implicar en cap cas una adhesió unívoca del conjunt de les obres recollit a cada capítol. Més aviat, pretenc fer incís en la diversitat de gestos i de moviments conceptuals continguda dins del que entenem per feminismes, que també es tradueix en una diversitat de plasmacions a l'escena teatral. El feminisme de la igualtat denuncia l'opressió dels homes sobre les dones, persegueix l'objectiu de la igualtat entre gèneres i reclama, per tal d'atènyer-la, una transformació del contracte social. Els desdoblaments recullen aquesta perspectiva en privilegiar una visió dividida del subjecte, que implica una crítica a l'androcèntrica concepció del subjecte modern i alhora reclama un espai de representació més ampli per als subjectes tradicionalment marginats a l'imaginari comú, com les dones. El feminisme de la diferència, en canvi, no persegueix la igualtat amb els homes sinó que, a partir de la idea de la diferència sexual, prioritza l'alliberament de les dones i la recerca d'una identitat pròpia desvinculada de la referència al model androcèntric i masculí. Les genealogies privilegien la identificació amb dones històriques i de la pròpia família, un gest molt reivindicat pels feminismes de la diferència que busca progressar vers una definició identitària emmarcada en referències específicament femenines. Quant al transfeminisme, un corrent activista espanyol que fa èmfasi en la interseccionalitat i recull la influència del pensament *queer*, defensa una visió anti-identitària del feminisme, que sense obliterar les diferències existents entre homes i dones, assumeixi la multiplicitat dels subjectes feministes. Els trànsits, en impugnar categories identitàries com el gènere, la sexualitat, l'edat, la nacionalitat o la raça, fan èmfasi en la necessitat de repensar l'organització de les identitats existents i la càrrega opressiva que comporten, per avançar vers una visió més oberta i igualitària de les mateixes.

Exploro les diferències entre els tres corrents, sobretot, en relació a les tres obres principals de cadascun dels capítols, ja que considero que les concepcions feministes que s'hi vehiculen són representatives dels feminismes esmentats, encara que no s'hi vinculin de manera unívoca. Com adverteix Harris (1999), la influència de diversos corrents feministes tot sovint conviu dins d'una mateixa obra: per exemple, l'obra de Clàudia Cedó, que vehicula nocions pròpies del feminisme de la igualtat, també conté genealogies, que impliquen una identificació de caràcter identitària de la protagonista amb les altres dones. En suma, els motius feministes permeten donar compte d'allò que s'ha

produït —d'aquells feminismes que han *fet* (Solga 2016a) les creadores teatrals catalanes—, incloent un espectre molt ampli de manifestacions i de concepcions del feminisme, per tal de fer emergir una part significativa del fenomen en tota la seva complexitat.

## 4. METODOLOGIA

Durant els estadis més inicials d'aquesta recerca, la primera metodologia que empro de forma sistemàtica és el diari de recerca, que el professor Eduard Aibar proposa com a eina de treball en el marc de l'assignatura *Research Design* —cursada com a part de la formació per a doctorands de primer any a la UOC. El diari de recerca funciona com un registre unificat i metòdic on, de manera regular, anoto reflexions sobre les preguntes de recerca i l'objecte d'estudi, les tasques pendents, els resultats de lectures, converses i visionats, les referències de materials d'interès i totes aquelles idees, retalls de premsa i comentaris —inspiradors o problemàtics— que es vinculen a l'exploració de les possibles preguntes de recerca i que sovint serveixen per fer-les avançar. Sobretot durant els primers mesos de la investigació, el diari de recerca es revela una eina indispensable per elaborar una continuïtat entre les diverses intuïcions que em sorgeixen —algunes errònies o poc viables, d'altres, a mesura que avanço en la investigació, més encertades—, mantenir un registre de la feina realitzada, comprendre on rau l'error de certs plantejaments i recollir els conceptes fonamentals de lectures i observacions que em permeten avançar vers les preguntes adequades. La productivitat de l'eina es reflecteix en el fet que la idea d'una comparació entre dues representacions escèniques dels feminicidis de Ciudad Juárez, anotada durant aquest període, esdevé mesos més tard el germen d'un article escrit amb la meua directora Teresa Iribarren, “The Staging of Ciudad Juárez’s Feminicides: Àlex Rigola and Angélica Liddell Speak for the Victims” (*New Theatre Quarterly*, 2020). Més endavant, mantinc un diari de recerca fins a un estadi força avançat de l'elaboració de la tesi, quan el substitueixo per altres mètodes més focalitzats d'ordenació d'impressions, referències, objectius i anotacions diverses.

Com a part dels requeriments de la UOC per a l'aprovació del primer any d'estudis predoctorals, el març de 2017 presento el Projecte de Recerca per tal que sigui validat pel comitè de tesi, compost per Sharon Feldman, Meri Torras i la directora de la tesi, Teresa Iribarren. Després de les primeres lectures de la teoria teatral feminista anglosaxona i en consonància amb la visió pròpia dels estudis teatrals, la primera versió del projecte postula la necessitat d'abordar el teatre no com a text dramàtic, sinó com a text espectacular, per usar un terme propi de la semiòtica teatral (Pavis 2007). Aquesta perspectiva em porta a proposar un estudi basat en el teatre català contemporani *representat*: així doncs, després de lliurar el projecte inicio l'exploració del camp amb un estudi dels espais de representació. Elaboro una primera relació d'aquells espais que

ofereixen o han ofert a Barcelona una programació teatral professional amb regularitat en les últimes dècades, incloent espais híbrids com els escenaris de l'Espai Francesca Bonnemaison, vinculats a l'activitat social de La Bonne, o que combinen docència o producció amb l'exhibició, com Nau Ivanow, Cincómonos o Porta 4.<sup>99</sup> El resultat és un conjunt de més de seixanta espais, dels quals descarto com a focus principals d'interès, en primer lloc, aquells que atorguen al teatre un rol menor dins de la programació.<sup>100</sup> Es tracta en bona part teatres comercials on predominen el monòleg còmic, el musical, les comèdies de petit format, la música, el teatre d'improvisació, la màgia i l'espectacle de varietats, com els teatres del Grup Balañá —Teatre Tívoli, Teatre Coliseum, Club Capitol (actualment tancat) i Teatre Borràs— i altres teatres de gran i mitjà format —Teatre Apol·lo, Teatre Victòria, BARTS, Teatre Condal, Eixample Teatre, Teatreneu. També excloco teatres amb una programació dedicada sobretot al públic familiar —Jove Teatre Regina i SAT! Sant Andreu Teatre— o consagrada a d'altres llenguatges escènics —com la Sala Almacen o la Sala Hiroshima— així com petites sales de cafè concert —Llantiol Cafè-Teatre o Tinta Roja. Tampoc no tinc en compte alguns espais de la xarxa de Fàbriques de Creació ni altres espais de caràcter més social —com la xarxa de Centres Cívics de Barcelona o alguns teatres de barri i centres socials, on s'ha pogut representar teatre com a part d'una graella més àmplia d'activitats o per part de grups amateurs. L'exclusió d'aquest darrer tipus d'espais es deu a la major dificultat de recuperar-ne l'històric de programacions així com a la menor importància que posseeixen com a centres de programació en l'àmbit del teatre professional. De totes maneres, considero de manera puntual alguns espais que han dedicat una atenció preeminent o bé a les arts escèniques o bé a la promoció de la igualtat de gènere —com el Centre Cívic Sagrada Família, l'Ateneu Popular de Nou Barris, la Casa Elizalde, el Centre Cívic Parc Sandaru i el Centre Cívic Cotxeres Borrell.

Després de la primera selecció, el llistat de teatres resultant agrupa una trentena d'espais que podria classificar-se en els teatres públics i semi-públics —Teatre Nacional de Catalunya, Teatre Lliure i Mercat de les Flors—, les sales de teatre privades

---

<sup>99</sup> Faig ús del terme *professional* per designar, sobretot, l'estatus de professionals dels agents que hi intervenen, que sovint no es reflecteix de manera proporcional en la remuneració de la feina efectuada, a causa de la gran precarització que pateix bona part d'un sector, en paraules de Juan Carlos Martel, "falsament professionalitzat" (2019).

<sup>100</sup> Per a una taxonomia detallada dels espais teatrals de Barcelona i la relació que estableixen amb l'espai urbà, vegeu Daniel Paül i Agustí (2019). Segons l'autor, si bé les fonts oficials xifren en 67 els espais teatrals a la ciutat comtal, si es comptessin totes aquelles escenes susceptibles d'acollir algun tipus de representació teatral, la xifra s'elevaria a 124.

pertanyents al Grup Focus —Teatre Goya, Teatre Romea, La Villarroel, Teatre Condal—, altres sales comercials de gran o mitjà aforament, sovint amb un predomini del teatre dramàtic —Sala Muntaner (actualment tancada), Teatre Akadèmia, Biblioteca de Catalunya, Teatre Poliorama, Almeria Teatre, Teatre Gaudí, Aquitània Teatre— i un gruix de sales que podríem anomenar independents, en règim de Fàbriques de Creació —Sala Beckett, Escenari Brossa, Teatre Tantarantana, Nau Ivanow— o privades —Antic Teatre, Sala Fènix, Sala Àtrium, Sala Flyhard, El Maldà, La Vilella Teatre (actualment tancada), Sala Porta 4 (actualment L'autèntica), Versus Teatre, Dau al sec (a partir del 2018), La Gleba (a partir del 2017), Espai Francesca Bonnemaison, així com les desaparegudes Sala Conservas, Teatre Malic i Teatre Artenbrut. D'entre els diversos festivals de teatre que se celebren i s'han celebrat a la Ciutat Comtal, recullo el Festival Grec, per la importància que té, i, per l'atenció especial dedicada a l'autoria femenina, el Festival Escena Poblenou. Excloc el Festival Sâlmon —també molt atent a qüestions de gènere— per estar consagrat a la dansa, la *performance* i les arts de l'acció.

Per tal de procedir al buidatge de les cartelleres, empro els portals dels teatres que mantenen en línia un registre dels espectacles programats, visito els arxius de l'Escenari Brossa, la Casa Elizalde i el Mercat de les Flors, i intercanvio correus amb els responsables d'altres espais, com la Sala Muntaner. Complemento aquesta recerca —molt més laboriosa i incerta que la que requeriria una investigació basada només en els textos dramàtics— amb la lectura de la bibliografia —textos de Ragué Arias, tesis com les de Gázquez i Barrera Jofré i revistes especialitzades—, la consulta de la Base de Dades d'Espectacles del MAE, així com de les plataformes Traces, base de dades de llengua i literatura catalanes, i Catalandrama, traduccions de teatre català contemporani.

A primer cop d'ull, el panorama que emergeix de resultes d'aquest buidatge basat en les entitats amb capacitat programadora és el d'una presència esporàdica i aïllada tant de l'autoria femenina com d'obres amb una potencial presència de sensibilitat o afinitat feminista, en el context d'una programació que en general —i en especial abans de l'any 2016— es correspon amb una visió postfeminista del camp. Una observació més detallada, en canvi, permet descobrir la recurrència d'autores i companyies que han abordat de forma persistent qüestions de gènere o bé han privilegiat el protagonisme femení al llarg de les respectives trajectòries. També permet estirar el fil d'iniciatives que actuen des de la perifèria del camp teatral —com el Projecte Vaca— i comprovar la major presència d'autoria femenina en alguns espais alternatius —com l'Antic Teatre i Porta 4,

dirigits respectivament per Semolina Tomic i Verónica Pallín.<sup>101</sup> Arran d'aquests primers resultats, començo a estar en condicions de validar la hipòtesi que s'ha produït un impacte significatiu dels feminismes en obres representades a Barcelona en les últimes dècades. Constató, a més a més, que els feminismes al teatre català s'han donat de manera heterogènia, diversa, sovint a pesar dels poders establerts, aprofitant o creant espais d'oportunitat o bé elaborant formes diverses —i de vegades indirectes— de formular-se i (re)presentar-se. Per això concloc que, per tal de donar-ne una imatge acurada, he d'anar a buscar-los sense apriorismes i de manera transversal.

Després de la localització d'un primer conjunt d'obres de potencial interès per a la investigació, el següent estadi de la recerca és la localització dels enregistraments. En una minoria de casos, els mateixos teatres poden de facilitar-me els materials d'una quantitat significativa d'obres, gràcies a arxius de vídeo constituïts com a tals —és el cas del Teatre Nacional de Catalunya, el Teatre Lliure, l'Antic Teatre i, en menor mesura, la Sala Beckett. En d'altres ocasions, m'adreço a teatres que em facilen un nombre reduït de materials de manera virtual o física i, en moltes d'altres, entro en contacte amb companyies, autores, actrius, directores i associacions per demanar vídeos o, en el seu defecte, textos de les obres seleccionades. La sol·licitud de materials sovint és rebuda amb interès i generositat, però també constitueix un procés prolongat i atzarós, al llarg del qual en més d'una ocasió em trobo amb la impossibilitat de contactar amb les autores, la negativa a cedir materials o bé la inexistència d'enregistraments. Mitjançant correus electrònics, pàgines personals o xarxes socials, així com trobades en persona, estableixo un intercanvi amb autores, companyies i entitats que en força casos s'estén a un diàleg sobre les obres. Dec aquests intercanvis, tant o més que al caràcter local i contemporani de l'objecte d'estudi, que facilita el contacte amb les autores de les obres, a la bona disposició de les persones contactades.

A la Bibliografia primària, el gruix de materials obtinguts directament de les artistes es plasma en l'alt percentatge d'originals inèdits, documents que, a dia d'avui, només consten a arxius personals o de les companyies. Tal com assenyala Berta Muñoz Cáliz

---

<sup>101</sup> Segons que defensa Eva Saumell a la comunicació "Cartografia teatral del segle XXI: espais de contagi", en el marc de la jornada "La dramaturgia catalana al segle XXI. Balanç crític" (30/10/2020), existeix un conjunt d'espais teatrals excèntrics, d'iniciativa femenina o bé amb autores a l'equip directiu, que aposten per espectacles personals i per estètiques experimentals, així com per l'autoria femenina. Dins d'aquest perfil s'hi inclourien Porta 4 i l'Antic Teatre però també Dau al sec —amb Mercè Managuerra—, La Gleva —amb Júlia Simó Puyo—, la Sala Fènix —amb Isabela Pintani i Felipe Cabezas—, i la Sala Siconi, un espai fundat per la companyia Les Fugitives al juny de 2019 —que per tant quedaria exclòs del marc cronològic d'aquest estudi—, pensat per programar autoria femenina i feminista.

(2011), la dificultat per accedir a enregistraments realitzats per les pròpies companyies és generalitzada. Ara bé: que les sales catalanes amb un fons audiovisual ressenyat per l'autora —el Mercat de les Flors, el Teatre Nacional de Catalunya i el Teatre Lliure— siguin sales que han minoritzat tradicionalment l'autoria teatral femenina resulta significatiu de l'espai fràgil i minoritzat que ocupa la creació feminista i femenina a l'arxiu. Es tracta d'una problemàtica que requeriria més atenció crítica i institucional, no només en relació a futurs estudis, sinó també perquè, tal com assenyala Muñoz Cáliz (2011), els professionals del teatre constitueixen l'altre públic potencial dels fons audiovisuals. En aquest sentit, la preservació de les produccions teatrals femenines i feministes resulta indispensable perquè, a mig termini, puguin considerar-se part de la tradició teatral i pugui derivar-se'n una potencial continuïtat.

Així doncs, per una banda, obtinc enregistraments cedits per teatres i artistes i, en algunes ocasions, supleixo els buits a través de la lectura de textos editats o de mecanoscrits a les biblioteques, i en especial a la biblioteca del MAE. En paral·lel a aquesta recerca de materials d'obres ja representades —una part de les quals no nodreix la meva experiència com a espectadora perquè s'escenifiquen durant els anys que visc a l'estranger— assisteixo de manera regular als teatres i, en especial, a funcions d'aquelles obres susceptibles de vehicular idees feministes. A mesura que el nombre d'obres amb sensibilitat feminista augmenta, el seguiment ampli de les cartelleres barcelonines es revela com una estratègia fructífera i pertinent. Aquest seguiment es reflecteix en la mateixa tesi, que recull un elevat nombre d'obres recents i registra una part significativa d'aquest fenomen, i també queda recollit a l'article de divulgació “On són les dones a la temporada teatral?” (Nicolau 2018c), que ofereix una visió general de l'autoria femenina programada durant la temporada 2018-2019.

De les obres vistes en directe, en vídeo o llegides, en prenc notes durant el visionat o lectura o de forma immediatament posterior. Aquestes notes em serveixen per construir un arxiu de peces crítiques personals i poc elaborades, però que tanmateix són la base a partir de la qual puc bastir, en alguns casos, una anàlisi més aprofundida. Es tracta d'una primera cartografia que fa evidents tant l'abast del fenomen com l'heterogeneïtat de temàtiques, llenguatges teatrals, autories i contextos de producció de les obres que han vehiculat concepcions feministes. A partir d'aquesta mostra general, estableixo uns criteris més selectius per a la composició del corpus, que comprendrà obres de teatre de text d'autoria femenina catalana representades en espais teatrals professionals de Barcelona, entre les temporades teatrals 2000-2001 i 2018-2019. Els criteris obeeixen a



raons metodològiques —com més enrere en el temps, més difícil resulta accedir a registres de cartelleres i a enregistraments, un escull que no permetria mantenir un abordatge uniforme dels espectacles—, de viabilitat —l'objecte d'estudi ha de poder ser analitzat en el context de limitació temporal d'una tesi doctoral—, i de coherència —ja que, malgrat la visió àmplia i flexible de l'estudi, la comparació requereix elements amb uns mínims trets comuns. L'adopció d'aquests criteris em porta a excloure, entre d'altres, el teatre no escenificat; les obres d'autoria estrangera produïdes aquí i les produccions estrangeres convidades; aquells llenguatges escènics que no queden englobats dins de la visió àmplia que proposo del teatre de text —com el circ, la dansa o el teatre de gest—; les obres anteriors a la temporada 2000-2001; obres la part textual de les quals hagi estat escrita per complet abans de l'any 2000; o l'autoria masculina, més enllà d'aquelles obres on apareix de manera mixta amb la femenina. Aquesta última exclusió, tardana en el desenvolupament de la tesi, obeeix, en primer lloc, a la constatació que l'àmplia majoria de les iniciatives feministes recollides compten, d'una manera o altra, amb autoria femenina textual i, en segon lloc, a la voluntat de donar continuïtat als plantejaments de Ragué Arias, per a qui l'emergència de voluntats feministes al teatre no es pot dissociar del rol doblement minoritzat de les dones en l'àmbit social i en el camp teatral. Com ja apunto al capítol de la Introducció, entenc els criteris de selecció del corpus com una estratègia que té a veure amb les particularitats i limitacions del procés investigador i que no sempre plasma delimitacions operatives en el camp teatral. Per això em permeto subvertir-los al llarg dels capítols d'anàlisi, per fer referència a peces que extralimiten aquests criteris i que considero dignes de menció.

Entenc l'esmentat diàleg amb autores, companyies i entitats com una aproximació etnogràfica al camp, que es completa amb una sèrie de converses més extenses amb diverses dones de teatre, així com amb l'assistència en condició d'observadora a les representacions i assajos de dos projectes de teatre social. En efecte, al llarg del procés de recerca, mantinc una sèrie de converses amb dones de teatre que m'ajuden a concretar l'objecte d'estudi i a definir amb quina mirada m'aproximo al camp —com Magda Puyo i María José Ragué—, o que m'informen sobre projectes significatius en termes de promoció de l'autoria femenina i/o feminista —com Mercè Espelleta i Teresa Urroz sobre el Projecte Vaca, Marta Vergonyós sobre l'activitat escènica i performàtica de La Bonne, Araceli Bruch i Lluïsa Julià sobre les *Cartografies del desig* i altres projectes teatrals feministes anteriors a l'any 2000, Glòria Rognoni sobre l'espectacle *Deliri*, Rosa M. Isart sobre la visibilitat lèsbica al teatre català, Lola Majoral sobre el Grup Gram Teatre de

dones —que va liderar l'activista feminista radical i lesbiana separatista Gretel Ammann—, Anna Güell sobre la trajectòria de Q-Ars Teatre i Semolina Tomic sobre les línies de programació de l'Antic Teatre. També realitzo una entrevista semi-estructurada a Marta Galán, els resultats de la qual incorpore a l'article "Aspectos de la maternidad actual en *El conejito del tambor de duracell* de Marta Galán" (Nicolau 2017).

Per altra banda, abans de decidir excloure del corpus pràctiques teatrals de caire social que no s'hagin produït en escenaris professionals, assisteixo a diverses representacions d'ImpactaT Intervencions Teatrals, un grup de teatre dirigit per Anna Caubet i Silvia de Toro que treballa, sovint centrant-se en problemàtiques de gènere i interseccionals, amb tècniques de Teatre de l'Oprimit, Teatre Social i Teatre Fòrum. Entre d'altres propostes, assisteixo a una funció de la peça de teatre fòrum "Toca de peus a terra", sobre comportaments masclistes en el context de la parella, per a l'alumnat de secundària de l'Escola Anòia d'Igualada (25/01/2018); i a la presentació del projecte de teatre comunitari i intergeneracional "Taller de costura del senyor Runi", una peça que aborda qüestions de gènere i classe representada a la Biblioteca de les Roquetes (22/02/2018). Més endavant, també realitzo un seguiment del procés de creació de l'espectacle comunitari *Rebomboris*, assistint com a observadora a nou assajos i a les dues representacions de l'obra que tenen lloc (06-07/ 2018). Dirigit per Marta Galán i Marta Vergonyós, l'espectacle reuneix en escena La Bellesa, un grup de gent gran veïna del Casc Antic que dinamitza l'Antic Teatre, i Sindillar, un sindicat independent de dones migrants treballadores de la llar i de la cura. Presento els resultats d'aquesta recerca a la jornada Women and Theatre Program, a Boston (01/08/2018), i a les VI Jornadas internacionales de teatro y feminismos de la RESAD (13/02/2019). Així mateix, dinamitzo a la Sala Beckett una conversa amb Marta Galán, Marta Vergonyós i la fundadora de Sindillar Norma Falconi, en el marc de la jornada La dimensió social de la literatura/ 2. Escripcions de la immigració en la literatura catalana actual (22/11/2020). La jornada és organitzada pel grup de recerca LiCMES (Literatura Catalana, Món Editorial i Societat), que dirigeix Teresa Iribarren i del qual soc membre.

Aquest conjunt d'immersions al camp —així com l'assistència a diverses xerrades i taules rodones entorn del fet teatral i/o dels feminismes— queden registrades al diari de camp, on anoto de manera detallada tant les informacions obtingudes o els esdeveniments observats com el conjunt de percepcions subjectives que aquestes experiències em generen. La revisió posterior de les anotacions em permet extreure conclusions d'aquest treball de caràcter etnogràfic i descobrir aspectes del camp teatral que altrament no hauria

pogut conèixer (Quirós 2014). Una de les observacions importants que n'extrec, per exemple, és que formular de manera explícita la temàtica de la tesi davant les informants pot generar respostes defensives o distanciades, la qual cosa em porta, en primer lloc, a modificar l'estratègia de presentació i a evocar només de manera parcial els meus interessos de recerca —al·ludeixo, per exemple, a l'autoria femenina o als personatges femenins innovadors. A mesura que aconseguixo l'accés al camp (Hammersley i Atkinson 1994), observo que no existeix una adhesió homogènia a l'etiqueta feminista, fins i tot entre aquelles creadores que a través de les pròpies obres o del propi activisme han treballat en favor de les dones o del feminisme, i que les diverses generacions i els diferents corrents feministes tenen un pes en aquests posicionaments —més concretament, detecto una tendència a rebutjar el terme per part de dones de teatre per sobre dels cinquanta anys i una adhesió explícita i generalitzada al moviment per part de les creadores i actrius més joves, que es troben ara en la vintena i la trentena.<sup>102</sup> L'estranyament o rebuig envers el terme pot deure's a una estratègia més o menys interioritzada de mimetització amb els poders establerts, com he apuntat a través de Ragué (1998b), així com a una visió postfeminista, conscient o no, de la pròpia activitat teatral. Aquesta concepció entendria el feminisme com a vinculat al rebuig a la presència masculina, i concebria els discursos feministes com una limitació de la llibertat artística, atès el caràcter no universal, particular, que s'atribueix als *temes de dones*. Al pol invers, trobaríem projectes de teatre social que se serveixen de les arts escèniques per conscienciar d'actituds discriminatòries —en el cas del teatre fòrum d'ImpactaT— o bé per apoderar col·lectius vulnerables, com el de les dones migrades —en el cas de *Rebomboris*. Són projectes que posen en qüestió la dissociació entre les esferes artística i social, implícita en alguns discursos artístics postfeministes, i que plantegen una reflexió sobre els límits i el sentit del teatre professional així com sobre el potencial feminista dels projectes artístics comunitaris.

Aquest conjunt de descobertes em fa percebre la conveniència d'una concepció oberta del feminisme, en què l'ús d'aquesta etiqueta no imposi un marc interpretatiu unívoc, establert d'acord amb uns paràmetres restrictius i poc flexibles, sinó que constitueixi una

---

<sup>102</sup> Julieta Quirós assenyala que, enfront de la “obsesión etnográfica por la palabra dicha” (2014: 50), serien desitjables aproximacions etnogràfiques que no sobreintel·lectualitzessin les paraules dels informants i que tinguessin en compte tant allò que diuen com allò que fan, ja que, segons Quirós, “las perspectivas nativas consisten menos en un punto de vista intelectual» —una/s forma/s de *pensar, significar o representar* el mundo— y más en un punto de vista «vivencial», es decir, forma/s y posibilidad/es de hacer, producir y crear vida social” (2014: 52).

eina per descriure una realitat multiforme, que faci emergir els esforços feministes que s'hi han produït i els il·lumini com a dignes d'atenció crítica. Per això el corrent no prescriptiu de la teoria feminista teatral anglosaxona, i en particular l'èmfasi de Solga (2016a) a parar atenció a totes aquelles pràctiques que *fan* feminismes, és a dir, que materialitzen valors feministes al marge d'eventuals adscripcions explícites al moviment, resulten tan operatius com a perspectiva teòrica per abordar els feminismes al teatre català contemporani.

Al llarg de molts mesos, el visionat de les obres i les aproximacions etnogràfiques al camp es desenvolupen en paral·lel a l'estudi de les perspectives teòriques, entreteixint-se en un procés de descobertes, posades en qüestió i fecundació mútua. L'aproximació més inicial a les fonts bibliogràfiques —que com ja he apuntat a la Introducció, és la llavor d'aquesta investigació— comprèn una primera lectura de textos de Ragué Arias i d'alguns títols clàssics dels estudis teatrals feministes anglosaxons, als quals tinc accés bé a través de la col·lecció del Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques, bé a través de plataformes virtuals. Més endavant, l'elaboració sistemàtica de l'*Historical Overview* i el *Theoretical Frame* anglosaxons s'organitza en relació a les dues estades de recerca que realitzo a la University of Roehampton entre març i juny de 2018 i al maig de 2019. Durant els mesos anteriors a la primera estada, elaboro un primer esborrany de l'*Historical Overview* i el *Theoretical Frame* anglosaxons. Un cop a Londres, aprofundeixo, amplio i reescric aquests dos apartats sota la direcció de Sarah Gorman, a través de múltiples lectures realitzades a la biblioteca de la University of Roehampton, a la British Library i a la sala d'estudi de la Live Art Development Agency. Així mateix, realitzo una sèrie de visionats d'obres i *performances* significatives del feminisme escènic anglès i nord-americà, que em permet conèixer millor el tipus de propostes a partir de les quals s'elabora la teoria anglosaxona. Durant la segona estada de recerca a Londres, estableixo les bases del Marc Analític, que m'ha de permetre aplicar les teories anglosaxones a l'estudi dels feminismes al teatre català contemporani. Gràcies al treball d'arxiu i al guiatge de Sarah Gorman, no només adquireixo una comprensió sòlida i àmplia de la tradició crítica anglosaxona, sinó que incorporo una mirada autoconscient sobre el propi rol com a investigadora, les implicacions epistemològiques de les perspectives teòriques triades, i la consideració dels propis privilegis a l'hora de prioritzar o no determinades identitats minoritzades en l'estudi del camp.

Pel que fa a l'estat de la qüestió als estudis teatrals catalans, m'hi consagro sobretot a la tardor i l'hivern del 2018, realitzant consultes a la biblioteca del MAE, a la Biblioteca

Nacional de Catalunya i a diverses biblioteques universitàries, a través del préstec interuniversitari. Aquestes consultes comprenen un estudi aprofundit dels textos acadèmics que Ragué Arias dedica a les relacions entre dones, teatre i feminismes, una revisió àmplia de la crítica acadèmica sobre teatre català contemporani i una recopilació extensiva de textos que incorporen el gènere com a eix d'anàlisi o que opten per una prioritització explícita de l'autoria femenina. També realitzo buidatges de la premsa especialitzada, amb el doble objectiu d'observar la presència o absència d'anàlisis entorn del gènere, l'autoria femenina i els feminismes, així com de recollir dades sobre possibles espectacles i iniciatives d'interès. Realitzo buidatges complets d'*Estudis Escènics*, *Entreacte*, *Pausa*, *DDT (Documents de Dansa i Teatre)*, *Yorick*, *Assaig de teatre*, *Hamlet* i *Godot* i un buidatge d'*Escena* fins al número 22 (juny-agost 1995), així com de números monogràfics com el núm. 1 de la revista *Pygmalión*, “El teatro catalán en los inicios del siglo XXI”, el núm. 3 del volum 17 de la *Contemporary Theatre Review*, “Catalan Theatre 1975-2006: Politics, Identity and Performance”, o el núm. 21 de *Transversal. Revista de cultura contemporània*, dedicat a “Teatre: la generació del ‘Baby boom’”, coordinat per Pablo Ley i Magda Puyo. També buido les revistes acadèmiques catalanes *Duoda. Estudis de la Diferència Sexual* i *Lectora. Revista de Dones i Textualitat*.

Quan les tres vessants del procés investigador —visionat i anàlisi dels discursos escènics, accés al camp a través del treball etnogràfic i consolidació d'una perspectiva teòrica pròpia— atenyen un mateix grau de maduresa, procedeixo a comparar el conjunt d'obres seleccionades. L'objectiu d'aquest exercici és detectar trets compartits que em permetin analitzar com a fenomen l'impacte dels feminismes al teatre català contemporani, i fer-ho sense recórrer a classificacions taxatives i excloents. Amb aquesta finalitat, elaboro una plantilla de recollida d'informació de cada obra a fi de construir la meva base de dades —en Excel— que em permet establir comparacions entre el centenar llarg d'obres que hi introduueixo. La plantilla recull el títol, l'autoria, la direcció, la companyia, l'espai i les dates de representació de l'obra, la llengua, i un conjunt de 160 etiquetes relatives al text espectacular i dramàtic, en bona part vinculades a qüestions de gènere i interseccionals. Al fil del treball comparatiu que facilita la plantilla, detecto una sèrie d'estratègies recurrents no reduïbles a una temàtica, que tenen un rol estructurant en la composició de les obres i que poden relacionar-se amb diverses concepcions feministes: es tracta dels motius feministes, que permeten provar l'impacte dels feminismes en la concepció d'un nombre elevat d'obres del teatre català contemporani i alhora copsar aquest impacte com a gradual i divers.

La identificació dels motius feministes constitueix el tret de sortida del procés d'estructuració i redacció dels tres capítols d'anàlisi, una etapa de l'escriptura de la tesi marcada per l'aprofundiment del treball hermenèutic que suposen la justificació teòrica dels *topoi* i l'anàlisi aprofundida de les obres. Es tracta d'un període dedicat sobretot a la redacció, la feina de relectura i, en alguns casos, la revisió de materials no cedits de manera permanent, que tot i així també em porta a algunes noves incursions en el treball de camp. I ja per acabar, en paral·lel a la redacció d'aquests tres capítols consagrats a la interpretació d'una selecció de propostes escèniques, elaboro el Catàleg d'obres citades, que presento en annex. L'elaboració d'aquest document de caire eminentment empíric, i en especial el fet de consignar-hi les representacions més importants, ha resultat un treball de recollida de dades laboriós, dut a terme via Internet, consultes als arxius i en alguns casos preguntes a autores, teatres o companyies. L'annex obeeix a la voluntat de mostrar en un únic document l'abast quantitatiu del fenomen estudiat, el caràcter divers de les propostes i les diferents posicions que ocupen en la jerarquia del camp, a més de constituir un exercici de transparència en l'ús de les dades i d'erigir-se com una eina de treball per a futures recerques entorn de les relacions entre feminismes i teatre català (2000-2019).

**SEGONA PART: MOTIUS FEMINISTES AL  
TEATRE CATALÀ CONTEMPORANI**

## 5. DESDOBLAMENTS

En una nota al diari de recerca datada al novembre de 2018, hi apunto la identificació d'una sèrie d'obres en les quals es produeix un “desdoblament o multiplicació del jo”, una estratègia que, segons que hi anoto, permet “donar més espai al subjecte femení protagonista” (diari de recerca, entrada del 20/11/2018). A continuació hi enumero les obres *Màtria* (2017), de Carla Rovira, *Una gossa en un descampat* (2018), de Clàudia Cedó, *Medea Mix* (1996), de les Metadones, *El destí de les violetes* (1995), de Beth Escudé, i *Broken Heart Story* (2016), de Saara Turunen. Com que és el primer motiu feminista que detecto, en el moment d'escriure la nota només entenc els desdoblaments com un element que es repeteix en algunes de les obres estudiades; poc després, entrarà a formar part del conjunt de tres motius feministes que em permeten demostrar la presència de concepcions feministes en la composició mateixa de les obres.

Quan començo a treballar en l'anàlisi dels desdoblaments, sostrec a la llista referida les peces d'Escudé i de Les Metadones, que daten dels anys 1990,<sup>103</sup> i hi afegeixo obres com *Fes-me una perduda* (2017), de Mercè Sarrias, *Una mujer en transparencia* (2008), d'Eva Hibernia, *Limbo* (2015) de Marc Rosich, Miquel Missé, Pol Galofre i Les Impuxibles i *Simone* (2010) de Marcela Terra.<sup>104</sup> Es tracta d'un conjunt de peces que comparteix, en efecte, el desdoblament de la protagonista en dues o més personificacions que apareixen de manera simultània en escena i mantenen una relació dialògica entre elles. En tots els casos, aquest *topos* possibilita una atenció prioritària a la interioritat de la protagonista, que dona cos als motius, les contradiccions, les opressions que la mouen i, en definitiva, en subratlla l'evolució psicològica i la capacitat d'agència. En primer lloc, per tant, les protagonistes d'aquestes obres s'allunyen del rol sovint secundari i estereotipat, mancat d'amplària psicològica i de capacitat d'evolució, que han ocupat els personatges femenins a la tradició teatral occidental (Case 1998, Reinhardt 1981) —així

---

<sup>103</sup> A *Medea Mix* de Les Metadones, Medea es desdobra en sis actrius que interpreten tant la protagonista com Jasó. La peça beu de diferents versions del mite per proposar un espectacle molt coral on una petita porció de text conviu amb un treball interpretatiu basat en les repeticions, el joc i el cant. Pel que fa a *El destí de les violetes* (1995) de Beth Escudé, és una obra escrita en la línia dels postulats promoguts per José Sanchis Sinisterra durant els anys 1990. *El destí...* presenta un joc probabilístic on vuit actrius interpreten vuit possibles destins de la protagonista, una dona jove. A aquestes dues obres caldria afegir-hi *Al tren* (1995) de Mercè Sarrias, una peça que, com el títol indica, transcorre en un tren, metàfora del temps que passa. En aquest escenari, la protagonista apareix desdoblada en un jo jove i un jo adult —qui acaba d'abandonar el propi rol com a esposa i mare de cinc fills.

<sup>104</sup> Per a una justificació en profunditat de la inclusió de *Limbo* en el corpus, vegeu, dins del capítol 7, l'apartat 7.2.5. *Limbo* com a cas d'aliança transfeminista.



com de la invisibilitat dels personatges trans com a tals. En canvi, els personatges desdoblats ocupen posicions de subjecte, tradicionalment reservades als personatges masculins: un objectiu, el d'accedir a aquestes posicions, que Ragué (1998b, 2000), remetent-se a Case, designa com a primordial per al teatre feminista. L'escriptora que protagonitza *Broken Heart Story* sembla ser del mateix parer que Ragué i Case quan proclama, amb una calavera de gat a la mà tot parodiant la famosa escena shakespeariana: “¿Ser objeto o sujeto? Ésa es la cuestión” (Turunen 2015: 31). Al mateix temps, el desdoblament de les protagonistes en posa de manifest la condició de subjectes escindits, en els quals conviuen diferents impulsos i veus, en relació d'oposició o conflicte. Vull argumentar que aquesta escissió implica una doble problematització del subjecte de la modernitat occidental. En primer lloc, perquè posa en qüestió la unitat del subjecte cartesià, fonamentada en la preeminència de la raó i en la negació d'altres aspectes del jo, com la corporalitat —i per això en moltes de les obres el conflicte es vincula al fet d'habitar un cos femení. I, en segon lloc, la divisió de les protagonistes subratlla que la suposada unitat del subjecte cartesià resulta encara més inassolible per a aquells subjectes, com les dones o les persones amb expressions de gènere i sexualitats dissidents, en contraposició als quals s'ha construït el subjecte hegemònic occidental.

Com és sabut, la concepció del subjecte que domina el conjunt de la modernitat a Occident es fonamenta en el projecte filosòfic cartesià. Segons que recull Elisabeth Grosz (1994), Descartes no proposa una separació de la ment i el cos —ja establerta per la profunda somatofòbia de la filosofia grega clàssica, la qual veu el cos com una amenaça a les operacions de la raó— sinó una mútua exclusió de l'ànima i la natura, de la consciència i el pensament —*res cogitans*— respecte al cos i al món material —*res extensa*. Com va establir Simone de Beauvoir, l'operació del *cogito* no només postula la possibilitat de transcendir la pròpia corporalitat a través del pensament pur o de la creació —d'un subjecte, doncs, racional i transparent a si mateix—, sinó que esdevé possible gràcies a la identificació de les dones amb la immanència i la corporalitat o, per dir-ho amb els termes d'Amelia Jones, gràcies a “the masculine project of *disembodiment* by which men transcend their bodies by projecting their otherness (their immanence, their contingent corporeality) onto women” (1998: 43). La tradició filosòfica posterior ha vist succeir-se les temptatives de superació o reconciliació del dualisme cartesià (Grosz 1994) i, amb l'arribada del segle XX, teòrics com Maurice Merleau-Ponty, Michel Foucault, Jacques Derrida o Gilles Deleuze han profunditzat en la impugnació del model de subjecte propugnat per Descartes. Aquesta impugnació culmina amb la producció cultural

i filosòfica postmoderna, la qual, com apunta Jones, “is, indeed, characterized by the splitting, decentering, dislocation, or fragmentation of the self” (1998: 18).

No obstant això, segons que assenyala Jones tot fent-se ressò de Carolyn Dean, la crítica que els teòrics francesos i més tard nord-americans fan del subjecte cartesià —i que desenvoluparà la teoria feminista, de Judith Butler a pensadores de la diferència com Luce Irigaray i Rosi Braidotti— és “a description of the fragmentation of the *male* subject in late capitalism”. Aquesta crítica s’origina en el context històric de crisi de la masculinitat que segueix a la Primera Guerra Mundial i revisa, per tant, un “model of lost coherence” que fa sentit només per als homes: “it was only the male subject, after all (as Beauvoir pointed out), who ever had access to this mythical coherence in the first place” (Jones 1998: 44). Per això, autores com Rosi Braidotti han assenyalat els límits de la visió melancòlica i disgregada dels postestructuralistes per a aquells subjectes que, en el moment històric de l’última modernitat i la postmodernitat, tot just comencen a afirmar-se com a tals, i han assenyalat que, si bé des del feminisme s’ha desenvolupat la crítica del subjecte cartesià, també s’ha emprès una “quest for reconnection” (Braidotti 1991: 282).

Aquest darrer punt també explicaria la distància que separa els desdoblaments de la figura del doble, que, en el context de la literatura moderna occidental, s’ha pogut entendre com una posada en qüestió del subjecte cartesià: “[i]t is the central power of the double to interrogate the category of character —that definition of the self as a coherent, indivisible and continuous whole which has dominated western thought for centuries” (Živković 2000: 126).<sup>105</sup> En efecte, si els desdoblaments comparteixen amb la tradició literària del doble el fet de “ser i no ser *un*” (Vilella 2007: 23), en canvi s’allunyen del concepte modern i romàntic del doble, el *doppelgänger*, relacionat amb allò funest o diabòlic i sovint lligat a impulsos reprimits per la societat. Segons Tony Fonseca (2007), la pràctica totalitat d’exponents històrics de la tradició del *doppelgänger* són personatges masculins, que viuen la divisió del jo com a inesperada i negativa —potser, es podria deduir, perquè contraria el concepte que tenen del propi jo.<sup>106</sup> El recurs es vincula, doncs, a l’estranyesa i al malestar, i sovint i s’entén com a exponent d’allò *uncanny* (Fonseca 2007), mentre que les protagonistes analitzades en aquest capítol gairebé no demostren

---

<sup>105</sup> La figura del doble adquireix significats diversos en altres contextos fora de la modernitat, i apareix, per exemple, en multitud de narracions primitives. A més, ha estat abordada des d’àmbits no literaris, com la psicoanàlisi, de Freud a Jung i a Lacan (vegeu Vilella 2007).

<sup>106</sup> Segons Fonseca “where female figures are doubled, it is typically as the objectification of a polarized male subject” (2007: 189).

sorpresa o estranyesa, i les personificacions que les constitueixen no encarnen allò maquiavèlic o ocult, sinó diverses parts del subjecte assumides ja de bon principi com a pròpies.<sup>107</sup> El conflicte que retraten els desdoblaments es vincula en canvi, en moltes de les obres, a l'accés contestat de les dones contemporànies a posicions històricament masculines —com la de creadora, en els casos de *Broken Heart Story* i *Màtria*, o la de posseïdora d'una llibertat i plenitud sexuals, en els casos de *Simone* i *Una mujer en transparencia*. És a dir, al xoc generat per l'accés *de iure* de la població femenina a la posició de subjectes de les pròpies vides en un context social i cultural que *de facto* es regeix per estructures heteropatriarcal, i, per tant, a la problemàtica que comporta per a determinats subjectes ocupar un espai subjectiu que encara no els ha estat plenament concedit. Per això la crítica al subjecte modern que impliquen les obres no es pot dissociar d'un desig de reunificació present en moltes d'elles: tant en aquelles en què la trama culmina sense unió, i amb un to desencantat, com en aquelles en què la unió de les personificacions segella la fi del conflicte i es presenta en un to positiu i esperançat.

En definitiva, els desdoblaments porten un pas més enllà la prioritització de les protagonistes femenines —que ja constitueix per si mateixa un gest feminista potencial—, ja que en posen de relleu la subjectivitat i l'agència i permeten incidir en com s'enfronten als conflictes que viuen i en l'evolució que experimenten. Així mateix, l'èmfasi en el caràcter no unitari del subjecte principal sembla recollir les crítiques post-estructuralistes al projecte cartesià: la protagonista s'hi concep, si més no en part, com un “scattered subject” (Braidotti 1991: 49), el model que defensa Foucault en contraposició al monolític *cogito*. Aquesta escissió es vincula a la dependència de múltiples forces més enllà de la racionalitat —les emocions, el propi cos i l'imaginari social— i alhora permet assenyalar, en alguns dels casos, l'efecte que té l'imaginari del subjecte hegemònic masculí en identitats minoritzades, i en especial la femenina. Els desdoblaments, per tant, impugnen

---

<sup>107</sup> Només les protagonistes d'*Una mujer en transparencia* i *Simone* es mostren relativament sorpreses, i només durant els moments inicials. Una obra que sí que es pot entendre com a hereva de la tradició del *doppelgänger*, potser perquè es tracta d'una adaptació de textos literaris, és *Ausencias* (2018), basada en les narracions de Cristina Fernández Cubas, signada per Jordi Oriol i Daniela Feixas i interpretada per Q-Ars Teatre. No entenc aquesta peça com un exemple de desdoblament perquè presenta, no divisions d'un mateix personatge, sinó parelles de personatges —i en particular, dues bessones idèntiques— la identitat dels quals es barreja. Una altra obra que també conté un doble que es pot interpretar com un exemple de *doppelgänger* és *Islàndia* (2017) de Lluïsa Cunillé, en la qual a l'escena inicial, l'Home, un apoderat d'un banc arruïnat, explica a una cambra la crisi financera d'Islàndia de l'any 2008, just abans de marxar de viatge a Nova York. En un moment donat, de sota el llit surt un jove silent que es vesteix amb la roba de l'home, marxa a l'aeroport i protagonitzarà la resta de la funció, com una versió més jove i més innocent de l'Home.

el model de subjecte existent al temps que reclamen la inclusió d'identitats, problemàtiques i experiències obliterades o minoritzades en l'imaginari social i cultural.

### 5.1. Protagonistes desdoblades, subjectes en conflicte

D'entre totes les obres esmentades, n'hi ha dues que relacionen de manera directa el desdoblament de la protagonista amb la repressió i l'escissió entre expectatives que comporta la pertinença al gènere femení: *Fes-me una perduda* de Mercè Sarrias i *Broken Heart Story* de Saara Turunen. L'obra de Sarrias planteja una crítica al mite de la *superwoman* i, en particular, adreça la dificultat pràctica i emocional de conjugar la maternitat amb altres aspectes de la vida en un context de manca de temps i sobrecàrrega de responsabilitats —com *Conillet*, de Marta Galán. El desdoblament de la protagonista sembla traslladar el concepte de doble jornada, doble càrrega o segon torn (Hochschild i Machung 1989) que defineix la situació de les dones que aconsegueixen una jornada laboral i, a més, es fan càrrec del manteniment de la casa i de la família. Pel que fa a la peça de Turunen, proposa una reflexió sobre el sofriment i l'alienació que pot generar l'imaginari de l'autoria literària, que beu del model romàntic de l'artista individual i autònom (Paszkievicz 2019) i és alhora deutor de “la construcció del sujeto descorporeizado vinculado a la tradición platónica y cartesiana” (Pérez Fontdevila i Torras Francès 2015: 9). Aquest model exclou alhora diversos grups humans —entre els quals les dones— i aquelles facetes de l'existència humana concebuts com a naturals (Plumwood 1993), com són ara el desig sexual i amorós, que a la peça de Turunen encarna el personatge d'Alma, escindida de l'altra meitat de la protagonista, La Escritora.

*Fes-me una perduda* és una comèdia musical protagonitzada per una dona de mitjana edat que a l'inici de l'obra explica: “em vaig creure allò de la superwoman i vaig pensar que realment podia criar nens, treballar, realitzar-me, viatjar” (2017a: 3-4), cosa que la porta a “petar al cent per cent. I en l'explosió vaig sortir convertida en un, dos, tres” (2017a: 4). Segons que especifica la secció de personatges del text dramàtic, les tres encarnacions de la protagonista són “Anna, mare per damunt de tot”, “Raquel, guerrera intrèpida, gran amant” i “Sílvia (arquitecta i gran professional)”, una definició que, segons s'especifica, “és només orientativa d'una part del seu caràcter, molt més complex.

Una no ho és tot i totes tres són la mateixa” (2017a: 2).<sup>108</sup> Potser per això els tres noms de la protagonista no queden reflectits en escena, on un elenc format per Mònica Glaenzel, Eli Iranzo i Maria Pau Pigem —amb idèntiques perruques de cabell negre i llis en mitja melena com a tret definitori— representa tant les tres encarnacions de la protagonista com la resta de personatges de la peça.<sup>109</sup>

La trama, que inclou alguns dels elements que poden augmentar la sobrecàrrega que pateixen les dones mares i treballadores —un marit absent, un entorn laboral que no entén les necessitats derivades de la maternitat i un context familiar i escolar que exigeix a les mares una alta dedicació—, juga amb l’exageració còmica per multiplicar les dificultats de la protagonista: el cap li roba el projecte i l’acomia de la feina, parla sola al telèfon perquè la millor amiga mai no està disponible, i una mestra la renya perquè veu pel·lícules de zombis amb les filles. Les diferents estratègies no realistes, entre les quals es troba el triplicament així com les cançons i els monòlegs dirigits al públic, permeten posar en primer pla els sentiments de la protagonista, en gran part vinculats al xoc entre les expectatives vitals i la dificultat d’atènyer-les: la fatiga, l’aïllament, l’aversió al cap de l’estudi d’arquitectes, les emocions ambivalents que li generen les filles —ahora esgotament i gran amor—, el desig sexual i el desencís envers la parella masculina. D’aquesta manera, l’obra subratlla que el desig de realitzar-se en múltiples plans resulta incompatible amb les exigències que comporta la categoria *dona* i sobretot la categoria *mare*. Per això, per exemple, quan Raquel vol tenir sexe amb el psicòleg de l’empresa, Sílvia i Anna la convencen de marxar, per la inconveniència de la situació i perquè han d’anar a buscar les filles al col·legi.<sup>110</sup>

Quant a l’obra de Turunen, presenta els personatges desdoblats que atenyen més autonomia d’entre tots els estudiats. L’escissió de la protagonista es materialitza en les repetides separacions de l’Ànima i l’Escriptora, caracteritzades respectivament amb els

---

<sup>108</sup> Malgrat que el doble torn o càrrega —laboral i matern— també s’ha concebut en alguns casos com a triple torn (Wolf 1990, Breilh 1991), les tres versions de la protagonista semblen encarnar més aviat l’anomenat doble torn i un aspecte de la personalitat més vinculat al desig, que materialitza Raquel.

<sup>109</sup> A la secció de personatges també s’especifica el següent: “Tots els altres personatges que representen ho fan «fent de», o sigui, són elles fent dels altres, amb algun element de vestuari o atrezzo definitori” (Sarrias 2017a: 2). Cal entendre aquesta acotació com un indicatiu més que el desdoblament obeeix a la voluntat de posar en primer pla el punt de vista de la protagonista.

<sup>110</sup> *A les set em llevo* és un monòleg breu no representat de Mercè Sarrias on la protagonista descriu la successió esgotadora de tasques que suposa fer-se càrrec dels fills, mentre, a mesura que avança el text, comença a “*moure’s de manera convulsiva*” (2007: 82). A part de la temàtica tractada, la peça té més d’un punt en comú amb *Fes-me una perduda*, com el marit absent, la distància entre l’ideal d’educació dels fills i la realitat, i la incomprensió a l’ambient laboral. La peça es clou amb aquesta desolada reivindicació: “Aquesta nit obriré la finestra i cridaré que volia temps per a mi” (*Íd.* 84).

emblemes de la feminitat més estereotipada —vestit vermell curt, cenyit i amb lluentons— i d’una feminitat que busca mimetitzar-se amb el model masculí, començant pel bigoti fals: “ALMA:/ (...) ¿Crees que eres un hombre?/ ESCRITORA:/ Para nada./ Simplemente las cosas van mejor con bigote que sin él” (Turunen 2015: 49).<sup>111</sup> La història se situa en un punt imprecís del segle XX occidental per tractar amb comicitat i onirisme les conseqüències que té sobre l’autopercepció de les dones creadores un imaginari que per una banda les redueix a la sentimentalitat i la coqueteria; i que, per l’altra, dota els creadors d’una autoritat vinculada a la racionalitat —La Escriitora només escriu sobre “temas importantes” (2015: 19)— i per tant els allunya de qualsevol aspecte que pugui relacionar-se amb la feminitat.

La vocació literària de la protagonista sorgeix durant la infància, arran d’un dissortat episodi que ocasiona la mort de la seva gata Daisy. Aquesta pèrdua li trenca el cor —de manera literal— i fa aparèixer l’Escriitora, qui li fa prometre que estaran “siempre juntas” (2015: 50), però menysprea tots aquells desitjos de l’Ànima que no s’identifiquen amb la intel·lectualitat. Al llarg de diverses separacions, l’Escriitora s’adona que sense l’Ànima no pot escriure, mentre que l’Ànima, seguint les pròpies ànsies de llibertat i tot identificant-se amb el referent d’infància *Pretty Woman*, es lliura a l’amor però no hi troba la plenitud vital, sinó homes que o bé l’exploten com a objecte sexual o bé la limiten al rol d’esposa i mestressa de casa. El doble periple de la protagonista planteja una dicotomia irresolta entre dues opcions vitals: per una banda, l’adopció del rol tradicional de la dona al servei del desig sexoafectiu de l’home, a canvi del tan anhelat amor romàntic. Per l’altra, l’assumpció, en favor d’una realització intel·lectual pròpia, d’un rol masculí que s’acompanya d’una renúncia extrema a qualsevol tret feminitzador i relega l’Escriitora a l’estigmatitzada solteria —com la protagonista de l’obra de teatre *El destino de la mujer postmoderna*, que en una narració en *mise en abyme* acaba devorada pels propis gats.<sup>112</sup>

---

<sup>111</sup> A *La tràgica mort de la barbuda*, obra de Ruth Vilar que només s’ha representat en lectura dramatitzada, es vehicula una reflexió similar en relació a la barba de la protagonista, una dona barbuda: “BÀRBARA: A Nova York em rebien a diferents tertúlies i festes d’intel·lectuals o mecenes del coneixement, però les meves opinions tenien una acollida irregular; molts només em consideraven una dona amb cert bagatge. Vaig decidir fer-me veure perquè m’escoltessin: vaig deixar d’afaitar-me i vaig esdevenir una referència en el panorama intel·lectual del moment. (...) Quin enrenou: les feministes se’m van voler afillar, si bé em pregaven que m’afaités; els conservadors em descrivien com una acceptable excepció del meu gènere i atribuïen el meu saber a la barba, òbviament masculina” (2013: 82).

<sup>112</sup> L’impacte de l’imaginari heteropatriarcal es pot percebre tant en la concepció irreconciliable que la protagonista té dels propis desitjos, com en les expectatives que els altres dipositen en ella. Així, quan el pare li aconsella “[s]é siempre la dueña de tu vida, independiente y libre, ya me entiendes” (Turunen 2015: 41), no té en compte que els referents de la protagonista —com la pel·lícula *Pretty Woman* o els mateixos

Les protagonistes de Sarrias i Turunen encarnen l'escissió que provoca el xoc entre el desig d'accés a les esferes pública, laboral i creativa en condicions homòlogues a les dels homes, i la pervivència d'un imaginari androcèntric i d'unes estructures socials no igualitàries. La respectiva consagració als vincles de la maternitat i l'amor, que realitza les protagonistes com a dones a ulls de la societat, també les castiga en base a un imaginari que estigmatitza tot allò vinculat a la feminitat, en un cercle viciós que les expulsa d'un espai públic —laboral i artístic, respectivament— que es regeix per valors patriarcals — i d'aquí la mimesi masculinitzadora, tanmateix infructífera, de La Escritora. Ambdues peces tanquen amb un to desencantat i sense apuntar possibles solucions per a l'escissió de les protagonistes: Anna, Sílvia i Raquel decideixen que obriran un despatx d'arquitectura propi, però sense que s'albiri una millora en les dificultats que han d'afrontar; i assistim al comiat definitiu entre Alma i La Escritora, després del qual aquesta darrera queda com una “mujer muerta” (2015: 68). El to de desencís final s'acompanya en ambdós casos d'al·lusions a l'ampli abast de les problemàtiques exposades. A *Fes-me una perduda*, les protagonistes canten: “I aquí s'acaba la història/ d'una dona que són tres/ però podrien ser totes/ lluitant en un món cruel” (2017a: 45); mentre que a *Broken Heart Story*, l'elenc formula una sèrie de preguntes clau de cara al públic: “Si pudieras elegir,/ ¿te entregarías al arte o al amor?/ Tienes que elegir sólo uno,/ el otro no lo puedes tener. (...) ¿Y si te enamoras/ pero ese amor no es el adecuado?/ ¿Y si hay que dejar de fantasear?/ ¿Y si hay que ser libre/ (...)?” (2015: 71).

Des d'un llenguatge teatral diferent, de caràcter postdramàtic i documental, *Màtria* de Carla Rovira vehicula, com *Broken Heart Story*, una crítica al model tradicional d'autor que també passa pel desdoblament de la figura autorial femenina. La peça, on actuen la mateixa Rovira i la mare d'aquesta, Angela Pitarch Isart, proposa una reflexió sobre la transmissió de la memòria entre generacions i el paper de les dones en el relat històric, a través del relat de l'afusellament del tiet-avi de l'autora, Enrique Isart Alonso. L'obra transcorre en un escenari circular amb el terra cobert de suro, imitant sorra, del qual es desenterren documents i records, i una gran bobina al mig a mode de taula. És en aquest espai que es desenrotlla una narrativa metateatral basada en el procés de creació de l'obra, que qüestiona la representació mateixa —un tret inherent al teatre postdramàtic, segons

---

progenitors, caracteritzats per l'obsessió d'ell pels cotxes vermells i la d'ella per la neteja— constitueixen unes normes tàcites que l'allunyen de la posició de subjecte de la pròpia vida. A través dels personatges dels pares, l'obra també fa crítica d'una classe mitjana marcada pels estereotips de gènere i raça, el desig d'aparentar èxit social i felicitat i l'alterització d'aquells tipus de persones “a quien las cosas no le van bien” perquè no segueixen determinats estàndards de conducta (*Íd.* 42).

Oscar Cornago (2006)— per subratllar-ne la fal·libilitat i les implicacions ètiques. 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, ja que les experiències que havia viscut com a dona no resultaven, a priori, tan atractives com la història del tiet-avi.

Junt amb aquesta aproximació a l'impacte del gènere en la construcció de les narratives de la memòria, la multiplicació en les formes d'autorepresentació de l'autora i directora mostra un jo autorial fragmentat, que oscil·la entre l'emmirallament satisfet en les pròpies conviccions —representat des de l'auto-paròdia— i la posada en qüestió d'aquestes darreres. En el transcurs de la representació, Rovira es presenta a si mateixa en escena de cinc maneres diferents: interpretada per l'actor Marc Naya Díaz en directe, per aquest mateix actor en vídeo, com a veu en off amb la pròpia veu, per ella mateixa disfressada de La Virgen i, un cop s'ha *descobert* qui és, per ella mateixa com a Carla Rovira.<sup>113</sup> L'estratègia permet evitar un discurs monològic de Rovira i alhora provoca un efecte de distanciament tant de la imatge del creador singular i inspirat, que desestabilitza una possible identificació amb l'autora i directora, com del relat únic i fixat de la història. Si bé al llarg de la peça els desdoblaments semblen seguir una gradació de personificacions més allunyades de la presència efectiva de Rovira —Marc Naya i la veu en off— a l'aparició directa de l'autora —primer disfressada de Virgen i després en tant que ella mateixa—, la tirada que pronuncia Rovira al final de l'obra culmina amb una retirada de l'espai escènic. En efecte, després de projectar-se 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...” (2018a: 29). Llavors abandona la bobina central i s'asseu entre el públic, mentre a les pantalles es projecta la imatge zenital de l'escenari circular buit, símbol de les estructures més igualitàries que convindrien per a la construcció de nous relats escènics i de la memòria. Aquest gest, que tanca la peça, entén des d'una perspectiva feminista que la substitució d'antigues posicions de poder per part de subjectes que n'han estat exclosos amb anterioritat no modifica l'estructura hegemònica existent, sinó que es requereix una obertura i desjerarquització més profundes que un mer relleu per tal d'atènyer canvis radicals.

---

<sup>113</sup> Tant Rovira un cop ha estat *descoberta* com Marc Naya vesteixen pantalons negres cenyits i una samarreta verda amb el dibuix d'un cercle negre, rèplica de l'escenari circular.



Ara bé, el procés per arribar-hi no resulta evident, a causa del pes de l'ego de la creadora, així com de les diferències entre generacions amb maneres oposades d'entendre la memòria familiar i col·lectiva —que representen Rovira i Àngela Pitarch. La relació que s'estableix entre les diferents Carles podria tendir a reproduir la imatge monològica del creador inspirat —per exemple, a l'inici explica que es fa a si mateixa entrevistes per fer avançar el procés creatiu, però sovint són infructuoses perquè s'acaba donant sempre la raó— si no fos per la figura de la mare, que fa evidents els límits d'una mirada individual, així com pel to autoparòdic que domina els intercanvis dialògics entre Carles. En concret, la peça s'obre amb una de les suposades auto-entrevistes: Marc Naya, que encarna Carla Rovira, s'entrevista a si mateix per Skype, a través d'un vídeo que es projecta a dues pantalles laterals i permet simular la conversa. Tanmateix, només sentim l'inici d'aquesta entrevista —en què es parodia la imatge pública de Rovira—<sup>114</sup> perquè de seguida 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...” (2018a: 4).<sup>115</sup>

A part del caràcter auto-referencial, potser el tret que més diferencia els desdoblaments de *Màtria* de la resta és que inclouen un exemple de *cross-casting*, és a dir, de la representació d'un personatge —Rovira autora i directora— per part d'un actor del sexe contrari —Marc Naya. És significatiu que Naya no només actui com a Carla Rovira sinó que a més vehiculi un discurs feminista, ja que desplaça a un cos masculí un discurs que sol ser formulat per dones —a l'inici de l'obra adverteix, per exemple: “a partir d'ara faré servir el genèric femení. Aneu-vos-hi acostumant” (2018a: 6). La instància de *cross-casting* pot ser una estratègia irònica per posar la primera part de la peça en boca d'un narrador que té més possibilitats de ser autoritzat pel públic —perquè les veus dels homes són més escoltades, figuradament (Beard 2017) i literal (Feldman

---

<sup>114</sup> Súper Carla es descriu a ella mateixa com a “sobretudo persona, mujer, feminista, artista y gallina”, i Carla li respon: “sí, nos acordamos, nos acordamos, pero hoy queremos hablar del otro espectáculo, *Matria*” (2018b, en català al muntatge original). La conversa és una al·lusió derisòria a la presentació que Rovira fa d'ella mateixa a Internet —vegeu la web personal de l'autora, <http://www.carlarovira.cat/> (consultat per última vegada el 30/08/2019)—, amb, entre d'altres, l'ús preeminent del motiu de les gallines que apareixen al primer espectacle que dirigeix, *Most of all, you've got to hide it from the chicks*.

<sup>115</sup> L'autorepresentació derisòria del creador de l'espectacle a través de la multiplicació de personificacions la trobem també a *The End* (2011) d'Àlex Rigola, on després de ser acusat d'egòlatra, el personatge del director i autor apareix, durant una escena, representat per set actors vestits de negre i amb ulleres —una probable referència a l'Adam Keshner de *Mulholland Drive*, de David Lynch—, que actuen com un estol per parodiar activitats com la direcció teatral o el fet de sortir a fer una copa —sense dur més enllà l'aspecte dialògic d'aquesta divisió del jo.

2008, Lee 2016, Lowen 2019). Alhora Naya també pot erigir-se en model d'aliat de la lluita feminista, pel fet mateix de formar part d'un discurs escènic feminista. I, en una capa més de significat, pot aparèixer com un model de masculinitat alternativa, pel fet de mostrar una gestualitat que no coincideix amb la de la masculinitat tradicional, i que es pot identificar amb una certa imatge de l'homosexualitat masculina —sobretot quan fa de 'diva' durant la trucada Skype, traient-se i posant-se unes ulleres de pasta o enretirant-se el serrell—, cosa que l'allunyaria de la figura hegemònica de l'home blanc, heterosexual i de classe mitjana o alta.<sup>116</sup>

Una altra peça que conté un desdoblament amb una personificació femenina i una de masculina —tot i que en el marc d'una trama ben diferent—, és *Limbo* (2015), de la companyia Les Impuxibles, Marc Rosich i els activistes trans Miquel Missé i Pol Galofre. *Limbo* transcorre en un espai metafòric que permet una focalització en la interioritat d'un protagonista trans, l'Albert, en el moment previ a la cirurgia de reassignació sexual (CRS), per evocar records, dubtes i la conversa interior que manté amb la persona que era abans d'iniciar el trànsit de gènere: la Berta.<sup>117</sup> Com l'Albert, la Berta és interpretada per Mariona Castillo, i apareix en una pantalla televisiva penjada al fons de l'escenari, on la veiem moure's sense parlar, alhora que sentim la veu de Castillo com una veu en off. Aquest "recurs molt senzill d'una gran eficàcia" (Bordes 2016), introduït per la directora Míriam Escurriola, subratlla que la Berta és la part *callada* de l'Albert, aquella de què el protagonista només es recorda quan la testosterona no li fa efecte i li baixa la regla, com

---

<sup>116</sup> El *cross-casting* és una pràctica amb força prèdica entre creadores i crítiques feministes del món anglosaxó durant els anys 1980 i 1990, que se'n serveixen per provocar un distanciament en la recepció del gènere dels personatges —com succeeix a *Cloud Nine* (1979) de Caryl Churchill, una obra que sota el títol *El setè cel* (2014) es va poder veure a la Sala Beckett interpretada per Teatre de l'Enjòlit i sota direcció de Glòria Balaña. Algunes de les peces representades al Principat que s'han servit del *cross-casting* en el marc de narratives feministes són *Puputyttö (La chica conejita)* (2008) de Saara Turunen, *F.A.M.Y.L.I.A. (Follamos amando mucho y luego intentamos arreglarlo)* (2015) de The Mamzelles Teatre, *L'amansi(pa)ment de les fúries* (2019), reescriptura del clàssic shakespearèa de Carla Rovira i la companyia Parking Shakespeare, i *Pallarina, poeta i puta* (2012), amb text de Dolors Miquel i direcció de Magda Puyo. Per altra banda, la interpretació de personatges masculins del repertori clàssic per part d'actrius pot suposar una subversió genèrica i una afirmació del rang interpretatiu de les actrius, si bé en funció del conjunt del muntatge així com del context històric —vegeu Soria Tomás (2019). En aquest sentit, molt més revulsiu, pel que fa al gènere, que les interpretacions d'altra banda memorables d'Anna Lizaran en el paper de jutge a *El cercle de guix caucasià* (2008) de Brecht dirigida per Oriol Broggi i de Núria Espert en el paper de Lear a *El rei Lear* (2015) de Shakespeare dirigida per Lluís Pasqual, seria *Un hombre que se ahoga* (2006) de Daniel Veronese, que no només proposa un *cross-casting* de l'elenc complet de *Les tres germanes* d'Anton Txèkhov sinó que fa de les tres germanes, germans, una estratègia que evidencia les constriccions de gènere que pateixen les dones.

<sup>117</sup> Acompanyen el desdoblament Berta-Albert les ballarines Ariadna Peya i Tatiana Monells, que il·lustren l'experiència del protagonista i en aquest sentit n'actuen com a extensions —com subratlla el fet que a l'inici de la peça les quatre intèrprets de l'obra vesteixin amb els mateixos pantalons i camisa de quadres. La companyia ja s'havia servit de l'estratègia a *(A)Murs. A Love story* (2013), en la qual una parella heterosexual era acompanyada per ballarins que afegien moviment coreogràfic als dos actors principals.

li retreu Berta a la primera de les quatre converses que mantenen: “Fa molt de temps que vas voler deixar de tenir tractes amb mi, amb jo, que soc tu... perquè jo també soc tu, malgrat que tu... jo també... o he de dir «que era tu?»” (Rosich 2020: 51).

Per una banda, el diàleg amb la Berta condensa la vessant més conflictiva de l'autopercepció de l'Albert, el rebuig més visceral a un cos que no concorda amb la identificació amb el gènere masculí que sent l'Albert.<sup>118</sup> Per l'altra, és en el transcurs de les converses amb la Berta on es plantegen de manera més oberta els dubtes que sent el protagonista —l'elecció d'operar-se és pròpia, o fruit de la pressió social?; ara que ja *passa* com a home, quin tipus de masculinitat vol interpretar?—, i que el duren a decidir no operar-se, és a dir, a assumir les pròpies característiques sexuals primàries femenines com a vàlides. Com assenyala Lucas Platero, l'obra escenifica un “juego de desdobles y espejos figurados” (2015) en el qual el desdoblament Berta-Albert resulta indissociable del símbol del mirall. Aquest darrer apareix, entre d'altres, a la cançó de bressol que es cantaven Berta i Albert de petit(e)s —“Per què no vols jugar al mirall/ igual com sempre vam jugar?” (Rosich 2020: 52)—; quan l'Albert canta la cançó “Lluna creixent, lluna minvant”, moment en què apareix com suspès en l'aire amb els braços estesos i just sota seu, estirada al terra amb els braços també en creu, el mira la ballarina Tatiana Monells; i al final de l'obra, quan l'Albert ja ha optat per no sotmetre's a una cirurgia: “y ante el espejo mi reflejo me desnuda de complejos” (Rosich 2020: 68).<sup>119</sup> L'evolució positiva del símbol, que reflecteix l'evolució de l'Albert en l'acceptació de la pròpia condició trans des d'una mirada crítica al caràcter heterocissexista de la norma social, corre en paral·lel a l'acceptació del propi cos, que se simbolitza amb la progressiva desaparició de la Berta de la pantalla al final de l'última conversa. Si la Berta desapareix és perquè, en mirar-se al mirall, l'Albert ja no veu un cos *altre*, sinó que, allunyant-se de la mirada externa —vegeu el capítol 7—, l'entén com a cos vàlid que cal que torni a apropiat-se, a estimar com a propi. En aquest sentit, l'obra aborda les conseqüències que, per a persones trans o de gènere no binari, té la construcció d'un subjecte hegemònic que es fonamenta en l'exclusió d'allò femení, i per tant desautoritza l'existència d'identitats híbrides com la de l'Albert —perilloses perquè evidencien la curta distància existent entre els dos

---

<sup>118</sup> Potser la vessant més fosca del conflicte queda reflectida a la cançó de bressol “Per què no vols jugar al mirall?”, que malgrat traduir en metàfores infantils la voluntat d'anul·lar la pròpia feminitat, no disfressa el desig de l'Albert de fer “dormir”, és dir, de fer “morir” una Berta desemparada que encara vol jugar i viure i que es pregunta: “Per què m'ofega el teu coixí?” (Rosich 2020: 52).

<sup>119</sup> També Castillo canta: “El teu cos al mirall/ et pregunta indecís.../ I el teu cap, reflectit,/ sap què vol, què somia,/ I respon ben precís” (Rosich 2020: 68).

gèneres i, per tant, la inconsistència de la subordinació de les dones i de les identitats genèriques i sexuals dissidents respecte al subjecte hegemònic.

Igual que *Limbo* i, com veurem, que *Una gossa en un descampat*, *Una mujer en transparencia* d'Eva Hibernia vincula el desdoblament a espais metafòrics que simbolitzen l'espai mental i subjectiu de la figura protagonista. L'obra d'Hibernia és una peça dramàtica d'un estil poètic i oníric poc habitual als escenaris catalans actuals, sobre una dona de trenta-tres anys —edat sacrificial— que, com apunta Foguet al pròleg, “ha crescut amb una turmentadora ferida d'amor que, lluny de ser assumida com un dol, ha estat sepultada en el fons de la memòria i de l'oblit” (2008: 113). La protagonista, Clara, està a punt de patir un accident mortal, fixat de forma màgica per ella mateixa als vint anys, després de la mort d'un amor de joventut que li va fer decidir que no viuria més temps que ell. A l'últim minut, tanmateix, desvia aquest destí auto-imposat gràcies a una trobada sexual que suposa una obertura al renaixement de la pròpia sexualitat i capacitat emocional.<sup>120</sup>

El primer acte es desenrotlla en l'espai esmentat, un lloc a mig camí entre un somni, el subconscient i l'avantsala d'alguna instància divina, on tres personatges misteriosos, els *abogados* (2008a: 121),<sup>121</sup> reben la Clara actual, la Clara de vint anys, i Chico, el noi que serà responsable de la *descongelació* emocional i sexual de Clara. El desdoblament estricte de la peça el constitueixen les dues Clares, que viuen un procés d'aproximació, comprensió i perdó mutus, al llarg del qual la Clara de vint anys assumeix la possibilitat de continuar vivint i la Clara del present s'adona que el suposat oblit de Manu, l'estimat mort, ha consistit en realitat en no deixar-lo anar i en tancar-se a la pròpia capacitat emocional i creativa. Quant als tres advocats, semblen representar aquelles parts del subjecte que operen més enllà de la racionalitat: el subconscient, el record del passat i les pulsions físiques i emocionals. Per això Clara, en un moment donat, pregunta: “¿por qué uno más uno dan seis?” (2008a: 148), referint-se al fet que la trobada entre un home i una dona es representi a través de sis personatges diferents. Si a la primera part, els advocats

---

<sup>120</sup> També dins del programa T6, Hibernia escriu i dirigeix *La América de Edward Hopper*, que s'estrena al Teatre de Ponent de Granollers l'any 2009. Si bé l'obra no conté desdoblements que posin en diàleg diferents meitats d'un jo, la parella protagonista s'hi desdobra en altres personatges en un joc compartit que en tradueix tant les recerques literàries com psicològiques. En aquesta peça, la *mise en abyme* de les diferents històries de l'obra s'acosta a la tradició literària del doble.

<sup>121</sup> Una didascàlia aclareix: “*los llamaremos así porque abogan, inquietan, cuestionan, y así abren caminos en la realidad, pero no porque la escena sea un juicio*” (Hibernia 2008a: 121). És important destacar que aquests tres personatges són, segons que indica el text, un home, una dona i un personatge androgin —representat per un home, Carlos Cuevas— i que tant la dona com l'home són interpretats per actors amb accent castellà no espanyol, essent Alexis Bautista, en el paper d'advocat home, un home negre.

actuen com a mitjancers i facilitadors de la trobada entre les dues Clares i Chico, a la segona parlen des d'una mena de centre de control responsable de les funcions físiques i psíquiques de la protagonista, que s'ha trobat amb Chico durant un viatge en cotxe i comença a sentir-s'hi atreta —“Avalancha de estrógenos, potente secreción de almizcle, el fluido vaginal inunda el delta sur de la galaxia” (2008a: 141). A la tercera part, els tres advocats condueixen Clara i Chico a la cova Nostàlgia, símbol del descens a les profunditats del jo.

A la tirada de Clara que tanca l'obra, el renaixement emocional i sexual de la protagonista és al·ludit a través de la metàfora de la concepció d'una mateixa: “sé que acabo de embarazarme de mí misma” (2008a: 149), per contraposició a la intenció declarada al primer acte de quedar-se embarassada de debò.<sup>122</sup> La metàfora fa eco al desdoblament de les diferents instàncies del jo en el temps i alhora difumina la separació dualista entre cos i ment (Stanford Friedman 1987), fent referència a una capacitat fisiològica del cos femení per evocar un procés de naturalesa alhora psicològica i corporal. L'esmentat renaixement és descrit per la protagonista com un desgel i s'acompanya d'una profusa imatgeria de l'aigua: per exemple, quan al primer acte la Clara adulta truca a Manu, del telèfon comença a brollar aigua, i mentre condueix amb Chico al costat cau una pluja torrencial. Així doncs, el símbol de l'aigua faria al·lusió, no només al pas del temps, com suggereix Foguet (2008), sinó també a la sexualitat femenina, indissociable al seu torn de la recuperació del propi cos per part de la protagonista —per això, quan ella i Chico arriben al fons de la cova Nostàlgia, Clara s'emmiralla al llac que hi ha al fons i es reconeix a ella mateixa de jove. Després, Chico i Clara s'uneixen en un acte sexual evocat de manera poètica, i les dues Clares es reconcilien: la del present rebutja la mort de l'ànima que ha suposat mantenir-se aferrada al record de l'amor perdut durant tots aquests anys i alhora recupera la “gran capacidad de sentir” (208a: 149) que tenia de jove. D'aquesta manera, la narrativa d'*Una mujer en transparencia* se serveix del desdoblament per abordar la història d'una dona que fa les paus amb si mateixa i que, en el procés, s'allunya d'una visió de les relacions sentimentals més pròpia de la joventut —i alhora més propera al mite de l'amor romàntic—, per reprendre contacte amb la pròpia capacitat emocional, posant de relleu alhora el caràcter

---

<sup>122</sup> La dedicatòria de l'obra, que recull les metàfores de la transparència i de la gestació per aplicar-les a la pròpia autora, sembla confirmar aquesta interpretació: “A Julia, Eva y Dinorah, parteras de mi transparencia” (Hibernia 2008a: 115).

vulnerable de la plenitud física femenina i la capacitat de les dones de sentir plaer, sovint omesa en favor de l'entrega sentimental.<sup>123</sup>

*Simone*, de Marcela Terra, és una obra de caràcter genealògic —vegeu el capítol 6— que ret homenatge a la filòsofa Simone de Beauvoir. Entre estampes que evocuen el context cultural i històric —el cinema dels germans Marx, Josephine Baker i Bertolt Brecht, la Segona Guerra Mundial i l'alliberament de París—, la peça transcorre com un diàleg entre dos personatges: la filòsofa, que es troba al final de la vida, i una figura femenina de qui al final de l'obra aprenem que és la mort. Aquest darrer personatge porta per nom “La Otra”, i d'ella escriu l'autora que és “un personaje extraño, con algo más allá de lo humano: es su otro yo, con el que comparte, discute y objeta su vida, sus recuerdos” (2014: 15).<sup>124</sup> Durant gairebé tot l'intercanvi, La Otra actua com a advocada del diable, retraient a Simone els principals defectes de caràcter i posant en evidència la complexitat d'aplicar a la vida els ideals existencialistes i feministes, així com les contradiccions que va comportar la manera de viure que va triar. Al fil de les converses, s'examina el factor classe del personatge —a qui La Otra acusa de “¡Burguesa! (...) ¡Soberbia!” (2014: 56)—, la sexualitat —La Otra li recrimina que va tenir relacions amb moltes dones però procura no parlar-ne— i, sobretot, la relació amb Sartre i, per extensió, amb Nelson Algren. Respecte a aquest últim punt, el contrast entre les posicions de Simone i La Otra fa evident, per una banda, la voluntat de la filòsofa de pensar-se com una persona lliure i autònoma, que busca la pròpia realització en els plans intel·lectual i sentimental. Simone afirma que tothom voldria dur la vida sexoafectiva que ella duu, però no s'hi atreixen, i assevera que, més enllà de l'acceptació de l'homosexualitat —que pot seguir models tan rígids com l'heterosexualitat— l'ideal seria estimar-se de manera lliure, segons un model existencialista de no possessió. Per altra banda, els incisius

---

<sup>123</sup> Hibernia és sens dubte una de les autores contemporànies que més ha tractat el desig eròtic femení, en peces com la que ens ocupa, però també a *Fuso negro*, representada al Teatre L'Estruch de Sabadell l'any 2010 o a *El arponero herido por el tiempo*, presentada dins del programa Vaca Proposa, organitzat pel Projecte Vaca i la SGAE, l'any 2003 —vegeu l'article de Ragué (2012b) sobre la qüestió. Entre d'altres obres, també han abordat el desig sexual femení *El conejito del tambor de duracell* de Marta Galán, en un passatge sobre el desig de tenir relacions amb molts homes que de manera significativa retalla Marc Martínez a la versió escènica, *Conillet* (2016); *Porn is on* (2018), un muntatge performàtic de Marina Rodríguez Llorente sobre l'impacte del consum de pornografia en la concepció de la pròpia sexualitat; i *Els dies mentits* (2019), un monòleg de Marta Aran sobre l'anorgàsmia basat en testimonis reals. D'entre les propostes de fora del Principat, destaca el díptic *Una investigación pornográfica i Imposible violar a una mujer tan viciosa*, peces d'Alba Alonso inspirades en l'obra de Virginie Despentes que es van poder veure a La Vilella l'any 2018. Per al desig lesbià, vegeu la nota 236 al capítol 6.

<sup>124</sup> A més, “l'Autre” (Beauvoir 1986: 15) és un dels grans conceptes que proposa Beauvoir a *Le deuxième sexe*, el segon volum del qual està dedicat a la pròpia experiència: La Otra és per tant, també, la mateixa Beauvoir.

comentaris de *La Otra* fan patent que la relació amb Sartre no va ser tan lliure com Beauvoir pretén, sinó que, més aviat, ella va haver d'acceptar-la perquè era el tracte que se li proposava; que va enganyar-se a si mateixa per no patir respecte a totes les noies joves de qui va envoltar-se Sartre fins al final de la vida; i que l'ideal de parella com a unitat, com a simbiosi perfecta —“Sólo amé a Sartre y él a mí (...) Siempre fuimos uno” (2014: 51)— que defensa Simone amaga el caràcter desigual de la relació. D'aquesta manera, l'obra fa incís en la distància existent entre un ideal de subjecte autònom i regit per la pròpia voluntat —d'inspiració existencialista, en aquest cas—, i l'experiència femenina, marcada per les limitacions que imposa la llibertat masculina —una reflexió entorn de la biografia de la pensadora que no fa sinó confirmar-ne les tesis filosòfiques. *Simone* es clou, un cop la protagonista ha caigut als braços de la mort, amb el record de l'enterrament de la filòsofa, després del decés de la qual no es va produir l'allau d'elogis que va generar la mort de Sartre: “El mundo seguía sin perdonar a la autora de *El Segundo Sexo* el haber denunciado la opresión que se infringía a las mujeres...” (2014: 87).

Per acabar, vull fer menció d'un petit conjunt d'obres que representen la protagonista amb dues actrius o més, tot i que aquest mecanisme no s'hi desenvolupa com un desdoblament tal com el defineixo aquí, ja que no genera una relació dialògica significativa entre els personatges. Són *Fedra +/- Hipòlit* (2002) dirigida per Magda Puyo i amb dramaturgia de Beth Escudé, *Cinco tonos del color azul* (2016) de Paula Ribó, *Khâlid. L'heroi cosmològic* (2017) d'Helena Gràcia, i *Aquí. De Santander a NY* (2018) de Queralt Riera. Si la peripècia de la reescrita Fedra de Magda Puyo es presenta com a poc tràgica, ja que se centra en el desig sexual, les dobles protagonistes de Ribó i Gràcia i la triple protagonista de Riera s'enfronten a dificultats substancials: Ana ha perdut la mare i s'enfronta a les cinc fases del dol, Khâlid és una nena siriana que viu la guerra a través del somni de ser astronauta, i la núvia de Riera ha patit un assalt mafiós al propi casament i acabarà com una sense sostre a la Grand Central Station de Nova York. En termes generals, el desdoblament permet apuntar de manera implícita a l'escissió de les protagonistes, dividides pels desgavells emocionals que viuen, i alhora facilita un joc escènic més dinàmic del que oferiria, per exemple, un monòleg.<sup>125</sup>

---

<sup>125</sup> Més enllà d'aquesta selecció, algunes altres obres presenten motius propers als desdoblements sense correspondre-hi plenament: *Ventura* (2015) de Cristina Clemente, que s'ha vist sobretot a Can Pagans, casa dels intèrprets Meritxell Yanes i David Planes, presenta dues possibles vides d'un protagonista masculí en escenes que se succeeixen, però sense que en cap moment hi hagi un diàleg entre les dues versions del protagonista; *L'amor (no és per a mi, va dir Medea)* (2019) de Queralt Riera també proposa un joc temporal, amb dos monòlegs creuats d'una Medea contemporània en dos moments diferents de la trajectòria vital. Pel que fa a l'autoria masculina, la versió de *La plaça del Diamant* (2004) que dirigeix Joan Ollé divideix

En conclusió, les obres abordades en aquesta secció se serveixen del desdoblament en relació a problemàtiques diverses que, de manera directa o indirecta, suposen una crítica al model de subjecte masculí, racional i descorporeïtzat, alhora que fan incís en com la prevalença d'estructures socials heteropatriarcals té uns efectes divisius en la identitat de les dones i de les persones trans i no binàries. *Una gossa en un descampat*, de Clàudia Cedó, és una obra que també incorpora un desdoblament per vehicular aquesta doble crítica, en el marc d'una narrativa que explora l'experiència de la mort perinatal.

## 5.2. *Una gossa en un descampat* de Clàudia Cedó

*Una gossa en un descampat* s'estrena en el marc del Festival Grec 2018, fruit de la residència de Clàudia Cedó com a autora de la temporada 2017-2018 a la Sala Beckett, i està dirigida per Sergi Belbel. Al text dramàtic, l'obra es divideix en divuit actes, i en dinou en la posada en escena; té una duració d'una hora i trenta minuts, i és una obra bilingüe, amb una presència majoritària del català.<sup>126</sup>

En el moment d'estrenar *Una gossa en un descampat*, Cedó compta ja amb una dilatada trajectòria com a autora i directora radicada entre Girona i Banyoles, on ha estrenat i muntat diverses peces pròpies i ha guanyat el V Torneig de Dramatúrgia Catalana amb *DNI* (2015). Autora de perfil atípic respecte a d'altres dramaturgs de la mateixa generació —no ha estat alumna a l'Institut del Teatre ni s'ha format a l'Obrador de la Sala Beckett—, no incorpora una perspectiva feminista a les obres que crea abans d'*Una gossa en un descampat*, que, amb un format sempre molt rodó, tracten qüestions socials des d'una perspectiva sovint càlida i còmica.<sup>127</sup> A Barcelona, abans d'*Una gossa*

---

la Colometa en tres actrius que alternen passatges dirigits al públic; i *Sucedáneas* (2018) de Marc Crehuet —als materials de la qual no he pogut obtenir accés—, desdobra cinc universitàries i el reflex de cadascuna al mirall per abordar la necessitat d'enfrontar-se a les pròpies pors.

<sup>126</sup> L'anàlisi de l'obra s'ha basat en l'assistència a dues funcions: el 27/06/2018, funció en la qual Vicky Luengo actuava com a Júlia i Maria Rodríguez com a Júlia 2; i el 27/09/2019, funció en la qual Maria Rodríguez actuava com a Júlia i Míriam Monlleó com a Júlia 2; així com en l'enregistrament de la funció del dia 27/06/2018, cedit per la Sala Beckett, i en el text editat.

<sup>127</sup> El desdoblament de la Júlia a *Una gossa en un descampat* no és el primer de l'obra de Cedó, sinó que en trobem un precedent a *Et planto*, una comèdia romàntica protagonitzada per una parella heterosexual, Júlia i Miquel, en la qual el personatge de l'home és representat simultàniament per tres actors. Quan la Júlia deixa el Miquel, les tres personificacions d'ell posen en marxa una sèrie d'enganys per recuperar-la, en una trama que reproduceix l'esquema clàssic de l'home que lluita per aconseguir l'amor d'una dona, en la qual als desitjos d'ell se'ls atorga una importància prioritària i ella és presentada com l'objecte del desig —sens dubte un plantejament molt allunyat del d'*Una gossa en un descampat*. Significatiu de la presa de consciència de l'autora resulta també que, a la taula rodona "On són les dramaturgues?" (26/03/2019), amb Clàudia Cedó, Victoria Szpunberg i Isabel Franc com a moderadora, afirmi que, arran d'una traducció a l'anglès de l'obra *Tortugues*, s'adona que alguns aspectes de l'obra són masculistes i decideix fer-ne una correcció, segons explica, per responsabilitat social.



en un descampat estrena *Tortugues: la desaceleració de les partícules* (2014), *Et planto* (2015) i *L'home sense veu* (2016). Junt amb la direcció i l'escriptura, la gran empresa teatral de Cedó és la direcció i coordinació d'Escenaris Especials, un projecte fundat per la mateixa autora l'any 2006 que posa el teatre al servei de persones en risc d'exclusió social, és a dir, de “persones amb una discapacitat, amb malaltia mental, amb un trastorn de l'espectre autista, adults que estan superant una drogoaddicció i nens amb deficiències neuromotores”.<sup>128</sup>

Quant a Sergi Belbel, es tracta sense cap dubte d'un dels noms més centrals del teatre contemporani català. Forma part de la generació de dramaturgs i dramaturgues que entren en actiu a la dècada dels 1990, amb la particularitat que rep un suport institucional insòlit que la crítica ha anomenat “operació Belbel” (Foguet 2011: 12). Sota l'ègida de José Sanchis Sinisterra, estrena obres en les quals predomina el joc entre l'experimentació formal i les formes dramàtiques més tradicionals, així com la visió postmoderna dels personatges i les societats humanes, com ara *Carícies* (1991), *Després de la pluja* (1993) i *El temps de Planck* (1999). Més endavant, evoluciona vers un estil dramàtic més convencional que busca arribar a un públic més ampli, amb obres com *Forasters* (2005), *A la toscana* (2008), i *Dolors* (2019), coescrita amb Cristina Clemente i Eulàlia Carrillo, i es consagra a la direcció teatral i a produccions televisives, a més de dirigir el Teatre Nacional de Catalunya de 2006 a 2013. Com explica ell mateix (Cedó i Belbel 2018), quan Casares li proposa dirigir l'obra de Cedó, accepta de seguida per l'interès que li suscita el text i perquè a través de la seva parella havia viscut una experiència similar.<sup>129</sup>

D'entre totes les peces que presenten desdoblaments, considero que *Una gossa en un descampat* de Clàudia Cedó posa en qüestió de manera molt completa el subjecte tradicional, ja que el desdoblament s'hi acompanya d'altres motius que problematitzen no només la unitat del subjecte modern, sinó altres aspectes indissociables d'aquesta, com la no-dependència o l'obliteració del cos. Com la majoria dels desdoblaments, la divisió del subjecte s'hi vincula a l'experiència d'una dificultat, que en aquest cas és el trauma que suposa la mort perinatal del que havia de ser el primer fill de la protagonista. Com en d'altres casos, també, la divisió del jo que experimenta la protagonista en condensa l'evolució al llarg de la peça i les estratègies que desplega per afrontar l'experiència

---

<sup>128</sup> Vegeu el portal del projecte aquí: <https://www.escenarisespecials.com> (consultat per darrera vegada el 07/12/2020).

<sup>129</sup> L'autora explica la decisió de no dirigir la peça com una manera de preservar una distància beneficiosa per a ella mateixa i per a l'obra i la compara amb l'experiència d'haver parit un fill i no haver-lo pogut cuidar (Cedó i Belbel 2018).

traumàtica que pateix. La temàtica tractada, a més, es caracteritza per l'ínfima visibilitat cultural de què ha gaudit en el context occidental, així com pel lligam intrínsec a la fisiologia femenina, aspectes amb unes implicacions de gènere complexes que l'obra aprofundeix, tot reclamant-ne una incorporació a l'imaginari comú i evocant-ne el caràcter alhora femení i extrapolable al conjunt de les persones.

### 5.2.1. Noves mirades escèniques a la maternitat

A la crítica d'*Una gossa en un descampat*, Ana Prieto Nadal situa amb encert la peça de Cedó en la línia d'un conjunt d'obres recents que han tractat la maternitat "com a temàtica explícita" (2018), i cita com a exemples *Conillet* (2015) de Marta Galán, *La noia de la làmpada* (2017) de Marta Aran, *Santa nit, una història de Nadal* (2014) de Cristina Genebat, i *Llibert* (2014) de Gemma Brió. A la llista de Prieto Nadal podrien afegir-s'hi *Converses amb el meu úter i altres interlocutors* (2019) de Núria Planes Llull, *Nascuts a casa* (2014) de Giuliana Musso i Massimo Somaglino (Cia. AmagatTeatre), *Fes-me una perduda* (2017) de Mercè Sarrias, *Madres, tetas y nanas* (2009), *Els diners, el desig, els drets* (2019) i *Accions de resistència* (2019) de Marta Galán, i *ESTIGMES* (2019) de Concha Milla, entre d'altres.<sup>130</sup>

La representació cultural de la maternitat promoguda històricament a Occident s'ha d'entendre en estreta vinculació amb el rol d'aquesta experiència humana en tant que institució central en l'opressió efectiva i simbòlica de les dones (Rich 1976). Tal com explica Lozano Estivalis, als sistemes heteropatriarcals les dones són concebudes "como productoras de vida, como agentes a través de los cuales la especie se reproduce, y como baluarte (...) de una tradición cuya medida, cuyo sujeto, es el varón", en una equació que iguala totes les dones en una sola i, aquesta darrera, amb la Mare, "formando un concepto monolítico e indiferenciado" (2006: 126). Així mateix, la representació restrictiva i homogeneïtzadora de l'experiència materna comporta com a contrapartida la supressió d'un conjunt de temàtiques contràries al relat hegemònic:

---

<sup>130</sup> També val la pena fer menció de peces de moviment, com *Mujer embarazada con hoja en blanco* (2010) de Constanza Brncic i *Moviments polítics* (2012) de Sònia Gómez; i de peces d'autoria no catalana com *Mares! Maternitat a crits* (2014), que conjuga esquetxos de diverses autores i autors nord-americans, *Emprenyada* (2016) de l'actriu valenciana Maria Juan i *Les associades al club dels úters penedits* (2017) una adaptació del llibre de l'alemanya Corinne Maier per part de Pere Sagristà.

Aspectos como el rechazo femenino a la maternidad, la infertilidad, la menopausia, la negligencia materna en el cuidado de los hijos o la misma imagen de la madre como ser sexuado y con deseos individuales son eliminados sistemáticamente de la representación dominante de la maternidad o son categorizados de manera negativa en una constante que se mantiene a lo largo de los siglos (Lozano Estivalis 2006: 107).<sup>131</sup>

La tradició teatral occidental no ha escapat a aquesta tendència, i les mares que l'han poblada reproduïen el relat hegemònic, sovint com a personatges secundaris que o bé donen suport o bé funcionen com a contrapunt de personatges masculins més principals (Bailey McDaniel 2007), amb l'excepció gairebé única de la demonitzada Medea. El mateix es pot dir de la tradició teatral catalana, exceptuant un nombre reduït de casos que devem, sobretot, a l'autoria femenina, com *La Infanticida* de Caterina Albert o *L'huracà* de Carme Montoriol. Per això resulta significatiu que, al llarg de la dècada dels 2010, s'hagi representat als escenaris barcelonins un conjunt d'obres en les quals no només apareixen personatges que són mares o bé la maternitat hi juga un paper destacat, sinó que se'n proposa una tematització crítica, que en més d'un cas fa incís en aspectes elidits pel relat hegemònic.<sup>132</sup> Contra el que voldria fer creure l'ideari postfeminista que domina l'escena catalana abans de l'any 2016, les dones contemporànies no gaudeixen d'una posició d'igualtat respecte als homes, i un dels àmbits en què aquesta diferència es reflecteix de manera més patent és la maternitat —les estadístiques indiquen que les parelles heterosexuales de doble ingrés continuen tenint una repartició desigual de les tasques domèstiques i de la cura dels fills, que recauen sobretot sobre les dones (Ajenjo

---

<sup>131</sup> A *Andrea pixelada* (2019), una obra de Cristina Clemente organitzada com una doble trama metanarrativa entorn d'una jove *booktuber* i la novel·la d'una alumna que tutela, s'aborden múltiples qüestions de gènere, entre les quals la representació hegemònica de la maternitat: “La ficción está cargada de relatos que cuentan lo que uno tiene que sentir en el momento que es madre. Y esto es una base horrorosa, no solo para todas las madres de este mundo, si no también para los hijos que no son queridos por sus madres. O lo son pero menos de lo que dice la base. Miles de novelas, de películas, de cuentos, les recuerdan, día sí día también, que tienen una madre de mierda. Y yo digo: ¿por qué? ¿Por qué condenamos a la madre que quiere más a su novio que a sus propios hijos? Rompamos esa base” (2019: 81).

<sup>132</sup> Algunes obres recents on apareixen mares i dones embarassades en papers destacats són *V.O.S.* (2005) de Carol López; *L'ham* (2007) de Gemma Rodríguez; *El rap de Lady M* (2011) de Laura Freijo; *Sade was myself* (2011) de Maria Stoyanova; *M* (2013) d'Helena Pla; *Mares i filles* (2014-2015) de Clara Peya i David Pintó; *La Maternitat d'Elna* (2008-actualitat) adaptació de l'obra d'Assumpta Montellà per part de Pablo Ley; *La bellesa* (2017 i 2018) de Marta Galán o *L'alegria* (2017 i 2018-2019) de Marília Samper. D'entre les obres d'autoria no catalana trobem *Jocs de paciència* (2005) d'Abla Farhoud i muntada per Q-Ars Teatre, *Què va passar quan la Nora va deixar el seu home o els pilars de les societats* (2008) d'Elfriede Jelinek i dirigida per Carme Portaceli, *La llista* (2016) de Jennifer Tremblay, que va dirigir Allegra Fulton amb Laia Marull, i la lectura escenificada de *Llengua materna mameloschn* (2016) de Sasha Marianna Salzmann.

Cosp i Gràcia Roman 2011).<sup>133</sup> En aquest sentit, no es poden obviar l'exacerbació de la secular tradició catòlica i l'exaltació feixista de la família i la maternitat com a àmbits propi de les dones i pilars de la pàtria (Molinero 1998) que va suposar el règim franquista. L'imaginari de la reclusió femenina allunya les dones dels àmbits públics, inclòs l'espai masculí del teatre, fins a la dècada dels 1990, moment en què les dones de teatre comencen a trencar el rol de reproductores —en tant que mares, però també en tant que actrius que reproduïen discursos masculins— per accedir al rol de productores —de discursos i de coneixements escènics. En aquest context, el nombre significatiu d'obres que en els últims anys adrecen aspectes de la maternitat amb poca o nul·la representació teatral —com és el cas de la mort perinatal— indica una càrrega potencial d'autoafirmació, de crítica o de protesta. No és agosarat vincular l'emergència recent d'aquest conjunt de peces amb l'augment de creadores al camp teatral català, així com amb una normalització numèrica que les allunya d'una posició excepcional i, per tant, els atorga prou seguretat per fer visibles temàtiques o punts de vista invisibilitzats fins ara. La vinculació apareix com a més evident si comparem el teatre amb altres àmbits de la cultura catalana contemporània. Per exemple, la major presència de dones a la narrativa fa possible, al llarg del segle XX, i especialment des dels anys 1980 i 1990, l'explicitació de visions crítiques entorn de les condicions socials que dificulten la criança, els avortaments voluntaris o els dubtes sobre si tenir fills o no, de la mà d'autores com Carme Riera, Isabel-Clara Simó i Maria Antònia Oliver (Nichols 2011).

Crida l'atenció que una part significativa del conjunt d'obres esmentat hagi abordat, de manera més o menys central, la dificultat d'accés a la maternitat, ja sigui a causa de la mort dels fills o per infertilitat. Tracten aquesta qüestió peces com *Llibert* de Gemma Brió, *Una gossa en un descampat* de Clàudia Cedó i *Blanca desvelada* d'Alejandra Jiménez Cascón, que reflecteixen la pèrdua de nadons per mort prenatal o als pocs dies de vida; *ESTIGMES* de Concha Milla, un monòleg testimonial sobre la infertilitat; i *Quebec-Barcelona* de Mercè Sarriàs, on apareix un cas d'esterilitat masculina —un tabú dins del camp tabú de la infertilitat (Barnes 2014).<sup>134</sup> No es pot obviar que aquestes obres

---

<sup>133</sup> El conjunt d'obres que aborden de manera crítica la maternitat s'ha d'entendre en relació amb aquelles peces que proposen una reflexió sobre les cures, el rol que ocupen a les societats occidentals contemporànies i la feminització que les caracteritza, ja siguin remunerades o no. Són obres com *Ventura* (2015) de Cristina Clemente, que remarca la càrrega de les cures familiars atribuint-la a un personatge masculí, *Pla-dur* (2018) de la Cia. Atzur i amb direcció de Rocío Manzano, un muntatge de teatre d'objectes i vídeo que aborda l'explotació que pateixen les cambres de pis, i obres de teatre comunitari com *La bellesa* i *Rebomboris* —vegeu el capítol 6.

<sup>134</sup> Si bé l'existència i acceptació de totes aquestes obres implica un avenç substancial en la percepció pública dels drets reproductius de les dones, també em sembla important destacar que totes les protagonistes

s'estrenen en una societat marcada pel descens de la natalitat i les taxes creixents d'infertilitat, que autores com Esther Vivas no han dubtat a designar com un “problema polític” (2019b) i una “malaltia social” (2019a: 30):

Habitem un entorn que ens dificulta ser mares, que ens obliga a posposar la maternitat, amb un mercat de treball precari, sense quasi ajudes a la criança, amb preus abusius en l'habitatge, exposats a tòxics i contaminants ambientals, amb una alimentació insana. L'Estat n'és còmplice. Tot això contribueix a la infertilitat (Vivas 2019a: 31).

En efecte, Catalunya és una de les societats del món on les dones són mares en edat més avançada, per motius com la pressió que exerceix el mercat de treball, la precarietat laboral i econòmica i el desig de consagrar-se a la carrera professional (Ginestà, Franch, Permanyer i Farriols 2019). *Una gossa en un descampat* reflecteix aquesta realitat quan la protagonista, per convèncer el company que tinguin un fill, esgrimeix com a argument la pròpia edat: “[t]inc trenta-cinc anys” (79). Més endavant, quan s'enfronta amb la decisió d'aturar l'embaràs, una de les primeres sensacions que l'assalta és la culpa, reacció que reflecteix el funcionament del discurs social majoritari, que, davant dels casos d'infertilitat, obvia el context i fa recaure tota la responsabilitat en les dones, “per haver esperat massa” (Vivas 2019a: 30), sense fer-se càrrec de les conseqüències emocionals greus que aquesta experiència suposa, com testimonien les obres esmentades.<sup>135</sup>

Per altra banda, obres com *Una gossa en un descampat*, *ESTIgMES*, *Santa Nit*, *una història de Nadal* i *Llibert* proposen narratives d'un cert grau de realisme en la plasmació de l'experiència hospitalària de la dona protagonista. Aquesta estratègia permet entendre

---

comparteixen el desig matern i, per tant, malgrat la infertilitat, s'adeqüen en les pròpies aspiracions, fins a un cert punt, a les que els assigna l'imaginari heteropatriarcal. La contrapartida de la infertilitat involuntària la constituïrien peces que tematitzessin l'avortament voluntari, però es tracta d'una temàtica gairebé inexistent: l'única peça catalana que conec que retrati un avortament voluntari amb una mínima amplada és *Només sexe* (2008) de Daniela Feixas. Com recorda Vivas, els avortaments volguts i els involuntaris són dues cares de la mateixa moneda, i “[l]a culpa sobre la dona que perd un nadó, acusant-la de ser egoista per viatjar o treballar, és la mateixa que recau sobre aquella que porta a terme un avortament voluntari, a qui, malgrat la difícil decisió que ha pres, se la fa callar perquè «tu ho has triat»” (2019a: 198). De manera més àmplia, el desig de no tenir fills o de no haver-los tingut té una representació gairebé nul·la als escenaris, amb excepcions com *Four movements for survival* (2007) de la Cia. Amaranto, on Lidia Zoilo i Àngeles Ciscar afirmen no voler tenir fills, i a *Machos* (2005) de Marta Galán, on Santiago Maravilla afirma no voler ser pare, o, entre les obres estrangeres muntades aquí, *Les associades al club dels úters peneditis* (2017). En aquest context, l'obra *Converses amb el meu úter...* de Núria Planes Lull és important perquè tematitza de forma pionera els dubtes sobre el propi desig de maternitat que experimentem moltes dones de la meua generació.

<sup>135</sup> *ESTIgMES* de Concha Milla és l'obra que més incís fa en la dificultat del procés emocional d'assumir que no podrà tenir descendència pròpia. Per acompanyar la narració en primera persona, en un moment donat assenyala a través de dades en una pantalla que la infertilitat ha estat considerada la quarta causa d'estrès emocional elevat després de la mort de la parella, el divorci i l'avortament.

les obres com a exponents de les narratives mèdiques, és a dir, com a narratives de pacients que han de servir, segons que han defensat doctores com Rita Charon (2008) per validar l'experiència mèdica però també psicològica i relacional dels pacients, així com per impulsar una actitud autocrítica per part dels metges —respecte a aquest darrer punt, vegeu l'apartat 5.2.6., dedicat a la recepció d'*Una gossa en un descampat*. Alhora, aquestes aproximacions funcionen com una acció visibilitzadora de cara a segments amplis del públic que no estiguin familiaritzats amb conceptes com la “mort perinatal” (Cedó 2018: 50). Aquest terme mèdic apareix a *Una gossa en un descampat* en boca de la psicòloga de l'hospital, qui explica a la desorientada protagonista que es tracta de la pèrdua del fetus als cinc mesos d'embaràs. Quant a l'Organització Mundial de la Salut, defineix aquest concepte com la mort del nadó que té lloc durant el període perinatal, que s'inicia “at 22 completed weeks (154 days) of gestation and ends seven completed days after birth” (Zupan i Åhman 2006: 6).<sup>136</sup> L'alt percentatge d'aquest tipus de pèrdues i de manera més àmplia d'altres tipus d'avortaments pot resultar sorprenent si es compara amb la minsa presència que tenen al discurs cultural: en termes absoluts, entre un 15 i un 25% d'embarassos resulten en una pèrdua del fill (Browne 2016); i es calcula que cada any, a l'Estat espanyol, “a partir de les vint-i-dues setmanes de gestació moren més de 1.500 nadons *in utero* o *intrapartum*” (Vivas 2019a: 189). Segons que apunta Victoria Browne, no es pot desvincular l'omissió de les pèrdues gestacionals per part dels discursos filosòfic i cultural, de la supressió sistemàtica d'allò femení, matern o infantil en la construcció del subjecte modern, ja que “the philosophical subject «Man» has consistently been understood as an unencumbered adult male” (2016: 386). Alhora, considera important no negligir que l'actitud d'alienació envers la mort que caracteritza les societats occidentals actuals ha contribuït en gran manera a la invisibilització de les morts prenatales, que queden fora de les categories d'allò que es pot plorar —“grievable” (2016: 386).

El que resulta una mica més sorprenent, segons Browne, és que la mort perinatal hagi estat poc o gens abordada des de les mateixes files del feminisme. L'omissió s'explicaria per les fortes reticències envers la maternitat d'alguns corrents feministes de la segona

---

<sup>136</sup> Si bé a l'obra de Cedó s'explicita la categoria de mort perinatal, diversos autors matisen la importància del període gestacional en què es produeix la pèrdua en relació a la intensitat del dol. En aquest sentit, Victoria Browne afirma que “placing too much emphasis on these kinds of distinctions risks capitulating to the «hierarchies of sadness» that classify earlier losses as «lesser losses» and thus effectively dictate how parents should feel and how they should grieve” (2015: 385). De manera similar, Paul Richard Cassidy assenyala que “la edad gestacional no suele ser un indicador de duelo” (2018: II).

part del segle XX —amb referents d’una influència cabdal, com Simone de Beauvoir— i, ahora, com una manera d’evitar afavorir l’argumentació antiavortista. Tal com han assenyalat diverses autores espanyoles en els últims anys (Llopis 2015, Merino 2017, Vivas 2019a), des d’aquestes perspectives s’ha concebut l’experiència de la maternitat com a matriu de l’opressió de les dones —un mecanisme que s’apropiaria dels cossos femenins per a la reproducció del sistema heteropatriarcal— i, per tant, s’ha descartat la mera possibilitat que la maternitat pugui ser també un espai de realització, subversió, crítica i resistència. Segons Lozano Estivalis, el principal punt feble d’aquestes perspectives és que incorren un cop més en l’obliteració de l’experiència de les dones: “[a]l hablar desde una posición desvinculada de la subjetividad de las madres se las terminaba culpabilizando e, irónicamente, se omitía su voz, sus deseos y su perspectiva, como ya fuera silenciada según la norma patriarcal” (2006: 246).

És per això que l’aparició d’un conjunt creixent d’obres que aborden de manera crítica facetes sovint invisibilitzades de l’experiència de la maternitat no es pot desvincular ni del nombre inèdit de creadores en actiu, ni de l’onada de conscienciació feminista que caracteritza la segona meitat de la dècada dels 2010. Si bé no totes les obres esmentades parteixen de l’experiència pròpia —seria el cas de *La noia de la làmpada* de Marta Aran, que no ha estat mare—, moltes d’elles sí que ho fan, explicitant en graus diversos aquest caràcter autobiogràfic, ja sigui dalt de l’escenari ja sigui en la campanya de promoció de l’obra. Al marge de possibles reivindicacions explícites, pel fet mateix de dur a l’àmbit públic dels escenaris la pròpia experiència materna, aquestes obres encarnen la necessitat d’incloure al discurs cultural veus que parlin de la maternitat en primera persona, i, de retruc, que trenquin l’oposició binària entre producció i reproducció, entre manteniment de l’espècie i creació intel·lectual i artística.<sup>137</sup> En fer-ho, porten a la pràctica la desconstrucció entre allò personal i allò polític inherent a tota activitat feminista (Spivak 1996).

Al mateix temps, la inspiració autobiogràfica s’explicaria per la dificultat que implica elaborar un discurs artístic entorn d’una experiència mancada de referents, que posseeix una baixa o nul·la representació en l’imaginari cultural —com ha denunciat, entre d’altres

---

<sup>137</sup> Com explica Sonia Kruks (2014), l’experiència és un concepte central i ahora contestat en la teoria feminista, per les aproximacions universalitzants i essencialistes que hi va fer el feminisme de la Segona Onada. Tanmateix, des de la fenomenologia feminista contemporània —amb autores com Iris Marion Young (1990, 2005) al capdavant— s’ha reivindicat la productivitat i validesa de l’experiència com a *locus* de sabers feministes, sempre des del reconeixement del caràcter construït d’allò femení així com de les limitacions que imposa la pròpia experiència a l’hora d’entendre les experiències d’altres dones.

autores, Maria Mercè Marçal (2004). *Una gossa en un descampat* de Clàudia Cedó constitueix un exemple clar d'aquest mecanisme, ja que sorgeix d'una experiència pròpia —“al setembre, jo estava embarassada de cinc mesos, i el vaig perdre, llavors davant d'això, vaig parlar amb la Beckett i vaig dir (...) puc escriure sobre això?” (Cedó i Belbel 2018)— marcada per una manca de referents:

I jo tenia molta por, i penso que si jo hagués llegit alguna cosa sobre això, o hagués vist alguna pel·lícula, o alguna obra de teatre sobre aquest tema, doncs hagués estat una altra cosa. I per això una mica també jo penso que n'hem de parlar, no? Perquè és un tabú, sembla que no passi, o que passi poc, i passa més del que ens pensem (...) potser és un tema més femení (...) no sé, sembla que hagi estat una mica invisibilitzat, no? (Cedó i Belbel 2018)<sup>138</sup>

En aquesta declaració, continguda en el vídeo promocional de l'obra, la dramaturga banyolina explicita la voluntat de traslladar a un discurs escènic de ficció l'experiència de la mort perinatal viscuda en primera persona.<sup>139</sup> Que un dels factors que impulsen Cedó a escriure la peça sigui que “també pot ajudar a altres persones” (Cedó i Belbel 2018) fa que aquesta intencionalitat transcendeixi una dimensió individual per esdevenir un gest solidari i, en aquest sentit, polític. En efecte, com veurem tot seguit, l'obra de Cedó s'erigeix com una resposta possible a la manca d'imaginari de la mort perinatal i, de manera més àmplia, de la diversitat de maternitats possibles.<sup>140</sup>

---

<sup>138</sup> Les entrevistes citades han estat transcrits eliminant-ne repeticions, crossetes i vacil·lacions pròpies del llenguatge oral.

<sup>139</sup> Dins la ficció no hi ha comentaris explícits entorn del fet que la història té una forta base autobiogràfica, amb l'excepció d'un petit detall que podria al·ludir a aquesta inspiració: una pel·lícula que el Pau i la Júlia miren a l'habitació de l'hospital. És *El apartamento* (1960) de Billy Wilder, de la qual es projecta la primera escena, en què el protagonista es presenta: “Me llamo CC Baxter. La primera C significa Calvin. La segunda Clifford. Pero todo el mundo me llama Buddy” (36-37), per després fer un gest d'avorriment amb el cap que la Júlia reproduceix. La coincidència de les inicials del protagonista amb les de l'autora, Clàudia Cedó, podria funcionar com una aclucada d'ullet a l'origen autobiogràfic del personatge de la Júlia.

<sup>140</sup> Després d'*Una gossa en un descampat*, Cedó escriu per al cicle “Clàssics desgenerats”, programat pel Teatre Lliure una peça breu de caràcter còmic que també abunda en el mateix sentit: es tracta de *Frankenstein* (2019), en què una Mary Shelley retornada de la tomba assisteix a un programa televisiu, on explica —dins del que li permeten les preguntes masculines del presentador—, que va escriure *Frankenstein* després d'haver viscut una pèrdua gestacional, i que la novel·la reflecteix aquesta experiència.



## 5.2.2. Història de dues decisions

*Una gossa en un descampat* és una obra dramàtica que entreteixeix escenes de caràcter realista amb el motiu del desdoblament i amb un indret metafòric, el descampat, que funciona com a correlat objectiu de l'espai que pren al record de la Júlia, la protagonista, l'experiència de la mort perinatal del primer fill. El títol de la peça és una referència directa a la Júlia, que en diversos passatges de l'obra és comparada amb una gossa atrapada en un descampat però que, encarada a una situació límit, aconsegueix sortir-ne.<sup>141</sup>

L'obra porta a escena un total de divuit personatges —vint si comptem dues aparicions sense torn de paraula, per part d'un paleta que apareix al text i d'un infermer que hi afegeix Belbel. Dos d'aquests personatges són encarnacions de la mateixa persona: la Júlia, “noia embarassada que perd el fill. És mestra en una escola” i la Júlia 2, “veu interior/ Amiga invisible de la Júlia” (11). Tal com indica el text de Cedó, la peça està pensada per a un total de sis actors, de manera que les dues versions de la protagonista són interpretades per una actriu cadascuna —Vicky Luengo i Maria Rodríguez a la primera temporada de la Beckett, i Míriam Monlleó i Maria Rodríguez a la segona—, mentre que tota la resta de personatges ho són per un conjunt de dues actrius —Anna Barrachina i Queralt Casasayas— i dos actors —Pep Ambròs i Xavi Ricart. Aquesta desproporció en el repartiment de papers subratlla la preeminència de la protagonista. La decisió de Belbel de fer representar a Luengo i Rodríguez —més endavant Monlleó i Rodríguez— les dues Júlies en funcions alternes és una estratègia que dona centralitat al joc interpretatiu del tàndem protagonista i alhora remarca que aquest darrer interpreta dues facetes d'una mateixa persona. Els personatges destacats que acompanyen la doble Júlia en el periple hospitalari són: el Pau, company de la Júlia i tècnic en un teatre; l'Ombra, personificació del fill mort; els pares, Josep i Merche; la germana, Irene; i el personal de l'hospital, en especial la Doctora Prat, la psicòloga, i diverses infermeres. De manera paral·lela a aquesta trama, es desenvolupa una altra ficció que afegeix una dimensió metateatral a l'obra: els assajos de la peça en la qual treballa el Pau com a il·luminador, on hi intervenen ell mateix, el director de l'obra, Ricard Gausà, i l'actriu protagonista, Glòria.

---

<sup>141</sup> “Una gossa pot portar anys en un descampat, sense saber com sortir-ne (...) Però quan l'amenacen amb una arma (...) És quan el seu caparró propulsa per posar-se en marxa fins a trobar la sortida!” (55-56).

Durant els dies a l'hospital, la protagonista ha d'afrontar dues decisions molt difícils de prendre, agreujades pel desconeixement que té de l'experiència límit, summament conflictiva, que està vivint: interrompre o no l'embaràs, i veure o no el fill mort un cop hagi nascut. La trama de la peça no és del tot lineal, sinó que els esdeveniments que tenen lloc durant els dies a l'hospital, presentats de manera cronològica, s'insereixen en una composició més complexa, organitzada al voltant de la decisió de veure o no el fill mort. Al muntatge de Belbel, l'obra s'inicia amb una escena afegida pel director que aclareix aquest punt: és el moment just després del part, i hi veiem una infermera que pregunta a la Júlia i al Pau si volen veure el nadó mort. Quan ella respon que no, la Júlia 2 l'adverteix: “Una acció capaç d'inflamar el cel i trastornar els teus dies futurs amb un desordre horrible. N'estàs segura? Les decisions són branques del mateix arbre. Vols saber on et durà aquest ‘no’? Vine, serà un instant” (Cedó 2018c). La Júlia 2 agafa la Júlia de la mà i se l'endú per mostrar-li les conseqüències d'aquest *no*. A partir d'aquí, totes les escenes realistes que segueixen són el record dels dies a l'hospital evocat des del present d'una Júlia en estat depressiu, que vol oblidar però és forçada a recordar per la Júlia 2: aquest present d'abatiment i desolació és el que s'hauria pogut produir si la Júlia hagués respost que no, com fa a la primera escena. Això no obstant, quan s'arriba a l'Acte 16 i es repeteix l'escena introductòria, la Júlia es decanta per respondre que sí, que vol veure el seu fill, la qual cosa possibilita un final també marcat pel dol però més en pau amb l'experiència viscuda. D'aquesta manera, Cedó imagina, a partir d'una experiència molt dolorosa, una possibilitat encara més difícil —la de no poder-se acomiadar del fill perdut— que al final no té lloc. Aquesta tria li permet organitzar la peça en progressió des d'un principi fosc fins a un final més optimista que, tot i no incloure dins la cronologia realista el temps posterior a la pèrdua, dibuixa un arc que reflecteix una possible evolució del dol, des de la negació inicial fins a una acceptació més serena, marcada per l'amor al fill.

Després de l'escena introductòria i de la invitació de la Júlia 2 per mostrar a la Júlia què succeirà si manté el *no*, les veiem arribar a un descampat on habita l'ombra del fill mort. La Júlia 2 afirma que, per sortir de l'estat depressiu en què està sumida, la Júlia ha de recordar “quan va arribar l'ombra” (19), i la pressiona, tot al llarg de la peça, perquè faci memòria dels dies passats a l'hospital. Al fil de les negociacions que mantenen les dues Júlies al descampat, s'aniran materialitzant en escena l'arribada a l'hospital amb el Pau —i amb la Júlia 2, sempre present—, el moment en què els comuniquen que la bossa d'aigües s'ha trencat abans d'hora i que “no hi ha líquid amniòtic” (23), les estones passades amb el Pau i la trucada a la família, la segona visita de la doctora Prat i la visita

de la psicòloga, que li explica que haurà “de passar per un part”, perquè “tancar el cicle amb el part ajuda les dones, les parelles, a integrar millor el que els ha passat” (51).<sup>142</sup> Aquest passatge, quan la Júlia s’assabenta que haurà de parir i que haurà de decidir veure o no el fill mort, representa un moment d’inflexió en el procés que viu la protagonista: és llavors quan apareix l’Ombra, imatge del fill i alhora materialització dels propis sentiments de por i de culpa. Després, segueixen la visita de la família i, més tard, la d’una amiga mestra, l’ecografia del sisè dia —quan la doctora emplaça la protagonista a prendre una decisió a causa del risc d’infecció que corre amb la bossa d’aigües oberta—, i la conversa amb la infermera Mari, que explica a la Júlia que ella també va perdre un fill. La nit després d’haver parlat amb la infermera Mari, la Júlia té un malson en el qual s’enfronta a l’Ombra i que la porta a prendre la decisió d’acabar amb l’embaràs. Finalment assistim al part, després del qual la Júlia canvia d’opinió i resol veure el fill mort: aquesta decisió dissipa l’Ombra, materialització de la incertesa de no haver vist el rostre del nadó, i “el que hauria pogut ser s’esvaeix, perquè el que és, és més real. 270 grams de realitat” (106). Després del comiat amb el fill, la Júlia 2 marxa, i el Pau i la Júlia dormen junts al llit de l’hospital i comparteixen una escena final de complicitat, a manera de clausura agredolça però reconfortant i plàcida de l’obra.<sup>143</sup>

Tots aquests esdeveniments, que tenen lloc a l’hospital, s’alternen amb altres tipus d’escenes: els diàlegs al descampat, espai del present depressiu de la Júlia que ha dit *no* on es troben ella i la Júlia 2; un nombre reduït però important de monòlegs de la Júlia; alguns records —sobre la iaia, sobre el moment de fer-se el Predictor, i sobre el dia en què van concebre el fill, durant un viatge als Estats Units—; i la trama metateatral. Aquesta última, que s’inicia a l’Acte 6 quan el Pau va al teatre a fer un “passe tècnic” (46), esdevé en poques escenes una història independent que funciona com a eco i comentari de les vivències de la Júlia. És aquest conjunt d’escenes que no corresponen al record dels dies a l’hospital el que subratlla i amplifica la recerca que la protagonista duu a terme per dotar de sentit l’experiència de la mort perinatal, així com el desplegament d’emocions i noves percepcions que es produeix en ella durant els dies que passa ingressada.

---

<sup>142</sup> Quan la Júlia del descampat present passa a ser la Júlia del record, es posa sobre la roba de carrer una bata blanca d’hospital que per dins duu un volum enganxat en forma de panxa embarassada.

<sup>143</sup> L’optimisme és, sens dubte, un dels trets recurrents de la producció de l’autora, i ja ha estat remarcat per la crítica arran d’altres espectacles com *L’home sense veu*, de qui Santi Fondevila afirma que és “descaradament optimista” (2016).

La totalitat de l'obra es desenvolupa en un únic decorat, el d'un descampat farcit d'objectes que són al mateix temps deixalles abandonades en un espai inhòspit i elements que intervenen a les diferents escenes del record: el cotxe en què viatgen pels Estats Units, un embolcall de dònuts, gots on la Júlia beu rooibos amb l'amiga mestra, un focus del teatre on treballa el Pau, “*una cadira de ginecologia. Un llit d'hospital. Un vàter*” (15). A aquest decorat, que el text de Cedó descriu amb precisió, Sergi Belbel i Max Glaenzel aporten, segons el mateix Belbel, la idea de “fer-ho a quatre bandes, és a dir, que el descampat inclogués els espectadors” (Cedó i Belbel 2018). Amb l'ajut de l'atrezzo, de la il·luminació i dels espais sonors, les diverses escenes se succeeixen i se superposen en el descampat en una progressió molt pautada pel mateix text, que fa bona part de la pròpia dramaturgia i trasllueix l'experiència de Cedó com a directora acostumada a muntar obres pròpies.<sup>144</sup> En aquest sentit, la centralitat del món interior de la Júlia que s'aconsegueix a través del desdoblament s'acompanya del correlat del descampat que, en ser l'espai escènic on es desenvolupa l'obra, situa el públic gairebé *dins* la ment de la protagonista, i el converteix en testimoni privilegiat d'una trama fonamentada en l'experiència en primera persona de la mort perinatal.

### 5.2.3. La Júlia desdoblada

Segons que explica Clàudia Cedó, el desdoblament de la protagonista sorgeix de la voluntat de trobar un conflicte per tal d'articular en una forma dramàtica els materials recollits en una primera fase d'escriptura:

Ja quan escrivia vaig pensar que necessitava un conflicte dramàtic, i que el conflicte en aquest cas d'aquesta història, no estava entre la parella, perquè a la realitat no va ser així, llavors no em sentia còmoda amb que fos aquest el conflicte, i en canvi sí que jo veia que el conflicte estava dins del seu propi cap, dins d'ella mateixa, no? (Cedó 2018b).

Alhora, aquest motiu permet visibilitzar el conflicte que la protagonista viu “dins del seu propi cap” (Cedó 2018b), és a dir, exterioritzar-ne els processos psicològics:

---

<sup>144</sup> Prieto Nadal assenyala a la crítica de l'obra la importància del treball d'il·luminació de Kiko Planas, que juga un paper important en la definició dels espais i els estats anímics; i l'espai sonor de Jordi Bonet, que “potencia la sensació que les veus estan tancades i ressonen dins la volta cranial del personatge protagonista” (2018).

[V]aig veure que m'anava molt bé desdoblar el personatge femení en dues parts perquè *aixís* podia reflectir les veus interiors, les pors, els dubtes, aquesta cosa que et neix davant d'una situació així: hi ha una veu teva optimista que diu que tot anirà bé, i una veu que et diu: "Escolta, vés-te fent a la idea que això acabarà malament". I aquests diàlegs interns, si desdoblava el personatge, doncs els podia donar com vida (Cedó i Belbel 2018).

El fet que la Júlia 2 aparegui definida de dues maneres diferents a la llista de personatges de l'obra —és una "veu interior" i també l'"[a]miga invisible de la Júlia" (11)— és ben simptomàtic d'aquesta conversió de pensaments que s'adrecen al jo en segona persona a un personatge amb entitat pròpia, una "[a]miga" que només veu la Júlia però que parla i actua de manera independent.<sup>145</sup> A través d'una conversa amb la Júlia, ens assabentem que la Júlia 2 l'ha ajudada "[d]es de petita": "T'he tret de molts llocs foscos, Júlia. Quan fa que em crides cada vegada que estàs contra les cordes?" (29). És a dir, que dona cos a la divisió que les situacions de conflicte produeixen en la protagonista. D'aquesta manera, l'obra presenta un subjecte que, si bé no es caracteritza per una escissió permanent —com, d'altra banda, no fa cap de les protagonistes analitzades—, sí que recorda la definició d'un subjecte dispers, *scattered*, que defensa Foucault.

Al mateix temps, el procés de presa de decisions que viu la protagonista d'*Una gossa...* no es descriu com el fruit de la deliberació racional d'una consciència lògica i transparent a si mateixa, sinó com el descabdellament, força més complex, de la negociació entre les diverses facetes que en conformen el jo: l'intel·lecte, les emocions i la corporalitat. Per això, a l'estira-i-arronsa que es produeix entre les dues Júlies s'hi afegeix el personatge de l'Ombra, a cavall entre el desdoblament —en tant que record del fill perdut, una projecció mental similar a la Júlia 2— i la personificació mateixa del fill que duia al ventre durant els dies a l'hospital. En efecte, l'Ombra dona cos, en part, a la cara més fosca de les raons corporals que retenen la Júlia en la decisió d'aturar l'embaràs, a la connexió dolorosa amb el nadó. En conseqüència, es dibuixa com un subjecte diferent a la protagonista sense arribar a ser-ho mai del tot. Aquest lligam entre els dos personatges

---

<sup>145</sup> En un passatge de l'obra, de fet, la Júlia s'adreça a si mateixa en segona persona: "Tu ets tu. I ets allà. Forta com totes les que t'han precedit. Tu i les teves mortes" (35) —vegeu també la nota 162. Trobem un cas similar a *Llibert* de Gemma Brió, obra sobre la qual l'autora afirma que no pretenia "recrear una vida d'hospital realista o televisiva, sinó submergir-nos en la ment d'aquesta mare" (2018: 76). El muntatge s'obre amb una escena a les fosques on un jo conversa amb un tu a qui va preguntat qui és i que esdevé successivament diversos personatges. Al llarg d'aquesta escena, en diverses ocasions el jo fa ús de la segona persona del singular per donar-se ànims a si mateixa —"Va, tranquil·la, has d'estar tranquil·la i esperar!"; "no pensis en res" (*Íd.* 26)— i el tu fa jocs de paraules amb el propi nom, que apareix al text dramàtic: "Jo: Però tu qui ets?/ Tu: Soc tu./ Jo: En *Llibert* és preciós./ Tu: Ens abracem i plorem" (*Íd.* 27); "Jo: Però qui ets?/ Tu: Soc tu, reina!" (*Íd.* 30).

queda subratllat a través del motiu de la gossa, que al·ludeix a la protagonista però que en segona instància també es vincula a l'Ombra, a través de lladrucs que se senten al descampat (15, 17, 33) i de la postura animal que introdueix Belbel, qui l'imagina a quatre grapes fins a l'escena del malson, en què es redreça per parlar amb la Júlia.

Pel que fa a la Júlia 2, és cert que no s'oposa en una tensió del tot binària a la Júlia, com assenyala Prieto Nadal (2018).<sup>146</sup> Tanmateix, el rol que juga de manera predominant és el de la part coratjosa i resolutiva de la Júlia, que l'empeny perquè prengui les decisions més difícils: acabar amb l'embaràs, mirar el fill després del part i, en el present hipotètic, tornar al descampat per enfrontar-se amb l'Ombra. De la mateixa manera que la Júlia, la Júlia 2 apareix en dos plans temporals: el del descampat present, conseqüència hipotètica de la negativa de la Júlia a veure el fill mort, i el dels dies que la Júlia passa a l'hospital. És ella qui, des del present hipotètic en el qual la Júlia està “[s]empre a casa, asseguda en aquella butaca, mirant la paret. Amb les pastilles a prop. Amb el dolor al pit i a la panxa” (18), la porta fins al descampat perquè s'enfronti amb el record dels dies a l'hospital i amb l'Ombra. És també ella qui, al llarg de totes les escenes que tenen lloc en aquest espai liminar, pressiona la Júlia perquè no marxi d'allà, continuï recordant, assumeixi l'experiència viscuda i provi de donar-li sentit. Per això la Júlia 2 insisteix al llarg de tota l'obra que els objectes que poblen el descampat, imatges d'una experiència tan dolorosa que costa atorgar-hi un sentit, “[n]o són deixalles” (15, 33, 80). De manera similar, és la Júlia 2 dels dies a l'hospital qui des del primer moment reclama realisme i demana a la Júlia que pari de dubtar, que s'armi de coratge i prengui la decisió d'acabar amb l'embaràs. És la veu que diu, per usar les paraules de l'autora: “Escolta, ves-te fent a la idea que això acabarà malament” (Cedó i Belbel 2018).

Així doncs, la presència de la Júlia 2 és un suport, de vegades dur i sense miraments, per a una protagonista marcada per unes emocions negatives, i en especial per la por i la culpa, molt vinculades als efectes subjectius que té en les dones el relat hegemònic de la maternitat. Com explica la Júlia 2 a la Júlia, la por prové de l'amenaça que pot suposar allò desconegut, “és l'aura de misteri que envolta una experiència que encara no has viscut. Quan la vius, l'aura desapareix, i tot es torna més real” (31). A una de les declaracions citades més amunt, Cedó vincula de manera explícita la manca de referents culturals disponibles amb la por que va sentir quan va topar-se amb l'experiència de la

---

<sup>146</sup> Com la Júlia, la Júlia 2 també és presa de la culpa, el dubte i la por, com en aquests passatges, respectivament: “És que no em puc creure que t'estigui passant a tu... Has fet alguna cosa malament?” (29); “Sí parlar amb els ombres no fos de boig...!” (34); “Potser sí que serà millor que tornem a casa” (17).

mort perinatal. La protagonista d'*Una gossa...* experimenta una situació anàloga: no coneix les denominacions a l'ús, ni el protocol habitual de fer passar a les dones per un part, ni la conveniència d'acomiar-se de la criatura. També ella, com l'autora, es lamenta d'aquest buit en el nostre imaginari cultural i comenta que la mort perinatal “[é]s un tema que no surt enlloc. Si ho veiessis a les pel·lícules o als llibres o jo què sé, a...”. Just quan la protagonista ha acabat de pronunciar aquesta frase, Ricard Gausà, que evoluciona de forma paral·lela a la trama teatral i que manté una conversa distinta, pregunta: “Aquí?” (49). A través d'aquesta superposició de diàlegs, l'obra al·ludeix amb intenció programàtica a la necessitat d'ampliar les representacions escèniques de la pèrdua gestacional i, de manera més àmplia, de la diversitat de maternitats possibles.

Pel que fa a la culpa que sent la Júlia, reflecteix l'assimilació d'un imaginari que equipara la manca de fills amb el fracàs i que condiona la vàlua de les dones a l'assoliment d'una sèrie de fites, entre les quals la maternitat ocupa un lloc predominant (Lozano Estivalis 2006).<sup>147</sup> El moment àlgid del sentiment de culpa que experimenta la Júlia és el malson, que a més constitueix un punt d'inflexió en la doble trama, ja que s'hi creuen els temps del present hipotètic i el temps del record a l'hospital. Dins el malson, la Júlia s'encara amb l'Ombra, qui fa evident que s'assembla al pare —ambdós personatges són interpretats per Pep Ambròs—, ja que és “tot el que hauria estat. El que seria”, i recorda a la Júlia que “[t]enia dret a la vida” (87). Mentre que la Júlia 2 defensa les raons de la Júlia, s'encara amb l'Ombra i prova de foragitar-la, la Júlia en canvi sent que no és “una dona com cal” (87) i insisteix que no és l'Ombra qui li retreu les decisions preses, sinó ella mateixa: “Sóc jo. Jo sóc la que em sento així. Culpable. Com un bacallà sec. Pensava que podria fer-ho. Que ho faria bé. (...) Però no puc. No puc donar-te la vida” (87-88). El malson, que culmina amb la mort de la Júlia quan l'Ombra li clava un ganivet a la panxa, funciona com un reflex oníric i tenebrós dels terribles sentiments que li provoca a la protagonista la idea d'acabar amb la vida del nadó —uns sentiments que, com reconeix ella mateixa, apareixen en boca de l'Ombra però són en realitat propis. I alhora, l'enfrontament amb l'Ombra en companyia de la Júlia 2 —és a dir, la reunió, si bé tempestuosa, de les diferents parts del propi jo— li permet assumir que, malgrat els

---

<sup>147</sup> A la taula rodona *Morir abans de néixer*, Cedó comenta a propòsit de la culpa: “jo crec que la culpa està relacionada amb que t'han venut que tu has de ser la postal aquesta, vull dir que és això, la culpa, que et sents que el teu cos no fa el que hauria de fer, diguem, i això és una gran mentida, no? Vull dir que això és una construcció que no és real” (Bonet, Cedó, Jar, Claret 2019). A l'article “Cuerpo de embarazada sin embrión: historia de dos abortos”, Paula Bonet (2018b) explica com va ser culpabilitzada pel comportament que va tenir durant un primer embaràs i, tot i extremar les precaucions durant el segon, va tornar a perdre la criatura.

dolorosos sentiments experimentats, no està en mesura de donar a l'Ombra el que reclama: “No puc donar-te la vida”. Per això, quan es desperta del malson li diu al Pau que vol “acabar amb l'embaràs” (88). Llavors, la Júlia 2 s'enfila al llit i s'adormen juntes, com una imatge de la reunificació del subjecte i de resolució del conflicte que ha articulat bona part de la trama.<sup>148</sup>

Per tot plegat, els personatges de la Júlia 2 i, en menor mesura, de l'Ombra, permeten fer molt més evidents els dubtes, les pors, l'angoixa i l'ànim de superació que travessen les grans decisions de l'obra a través de l'externalització que implica el diàleg. Així mateix, la gestualitat i les expressions de la Júlia 2, que introdueix la direcció de Belbel, permeten mostrar les emocions contradictòries i els estats d'ànims de la protagonista, per exemple quan, poc després de l'ingrés a l'hospital, la Júlia somriu i assenteix a les paraules encoratjadores del Pau mentre, darrere d'ella, la Júlia 2 expressa en silenci escepticisme i descontentament. D'aquesta manera, no només es visibilitza una temàtica silenciada com és la mort perinatal, sinó que es prioritza la percepció subjectiva de la dona que la pateix, en contraposició a les narratives tradicionals de la maternitat, de les quals les dones no n'han estat tradicionalment narradores en primera persona (Lozano Estivalis 2006). Alhora, l'oposició entre la Júlia 2 i la Júlia permet subratllar l'evolució de la darrera i, per tant, posseeix també un component d'apoderament —no en va, com assenyala Vicky Luengo, “la Júlia comença molt forta i a l'acabar té menys text i la Júlia 2 a la inversa” (Luengo i Rodríguez 2018). La Júlia s'enfronta amb unes decisions que la situen en profunda tensió amb les expectatives que recauen en les dones en relació amb la maternitat, molt difícils de destriar dels sentiments d'amor envers el fill i de la tristesa que sent quan s'adona que l'embaràs no podrà prosperar. Si passa d'estar en profund desacord amb el punt de vista de la Júlia 2 a assumir la decisió d'acabar amb l'embaràs, és també perquè la part més resolutiva encarnada per la Júlia 2 —que al capdavall és, no ho oblidem, ella mateixa— imbueix coratge en la Júlia i abandera una actitud que s'allunya de la visió tradicional de la feminitat com a passiva, dèbil i mancada de coratge.

---

<sup>148</sup> Existeix un paral·lelisme clar entre aquest moment i l'escena final en què Júlia i Pau dormen junts al llit: el canvi remarca la clausura de l'estat de conflicte, que arriba quan la Júlia ha assumit que ha de mirar les pròpies pors de cara i ha comprès que pot mostrar el dolor i deixar-se cuidar, i alhora ha assolit l'aprenentatge d'una força alhora pròpia i col·lectiva que l'acompanya malgrat que hagi marxat la Júlia 2 —vegeu la secció 5.2.5. La mort perinatal, una experiència universal?



#### 5.2.4. Força i vulnerabilitat

A més de desplegar la subjectivitat de la protagonista, el desdoblament permet escenificar la tensió entre vulnerabilitat i fortalesa: un aspecte, aquest darrer, encarnat en bona part per la Júlia 2, però que a mesura que avança l'obra també representa, de manera ascendent, la mateixa Júlia. La força que han de menester la Júlia i el Pau per fer front a la pèrdua del nadó es tradueix en metàfores èpiques i bèl·liques que es repeteixen amb insistència al llarg de la peça: la Júlia és una “campiona” (61) i una “valenta” (60), ella i el Pau són uns “herois” (25), i el fill de la parella és “[c]om un exèrcit armat cap a la línia enemiga”. En alguns punts, aquestes metàfores s'acompanyen de comentaris que en problematitzen l'adequació a l'experiència que viu la parella. Així, el fill és descrit com un exèrcit, però també com “[l]a vida. El bosc que creix entre els rajols” (85), i, quan arriben a l'hospital, el Pau i la Júlia mantenen aquesta conversa: “PAU: I tant, que ens sortirem! Som valents, tu i jo!/ JÚLIA: Vols dir...?/ PAU: Som uns herois!/ JÚLIA: (Somriu) No som herois.../ PAU: Doncs ho haurem de ser una estona” (25); i la Júlia que ha caigut en depressió es pregunta: “Què volen? Que lluiti? Contra qui? Si no hi ha enemic” (19).

El recurs explícit a l'imaginari heroic i guerrer es desplega en el marc d'una narrativa que no busca promoure una recepció distanciada i crítica, sinó donar una certa volada èpica a la història representada, que produeixi en el públic una adhesió emocional i un sentiment d'identificació. Per aquesta raó, la història gira entorn d'uns personatges, i en especial d'una doble protagonista, que es reconeix de forma transparent com a heroïna del relat; l'experiència que viu s'organitza com una història de superació que culmina amb un clímax, el part, durant el qual sona de manera significativa la cançó *Heroes* de David Bowie;<sup>149</sup> i els diàlegs de to realista s'acompanyen de diversos passatges d'un llenguatge líric però planer i rotund, que amplifica i transmet la càrrega emocional de la trama. Ara bé: existeix una distància evident entre l'imaginari bèl·lic —sens dubte el més recurrent en la narració de les dificultats vitals— i el conflicte reflectit —una de les facetes més dures de la maternitat fisiològica. Alguns dels comentaris de la Júlia, com els citats més amunt, fan al·lusió a aquesta distància i a la necessitat de repensar uns usos del llenguatge androcèntrics, que no reflecteixen la natura de la pèrdua gestacional ni, de manera més general, aquelles experiències que conformen el que Aston i Harris denominen “the everyday social experience of being gendered” (2013: 190). Tot i així,

---

<sup>149</sup> El text dramàtic de Cedó apunta que durant l'escena del part “*Sona una cançó que podria ser Heroes de David Bowie*” (98), una proposta que Belbel, molt fidel al text, recull.

l'operació principal de la peça rau en l'equiparació de l'experiència eminentment femenina de la maternitat amb les narratives èpiques, que han tingut gairebé sempre protagonistes masculins. En fer-ho, l'obra reclama la inclusió de l'experiència femenina en la concepció comuna del que significa enfrontar-se a adversitats vitals.<sup>150</sup>

És important remarcar que aquesta proposta d'inclusió de la mort perinatal en un marc comú no es fa sense una aproximació crítica a l'atribut fonamental dels herois, la força. Com explica Cedó a diverses entrevistes (Cedó i Belbel 2018, Cedó 2018b), l'obra està poblada per dones fortes, entre les quals destaca la figura de l'àvia materna, que la protagonista invoca com a referent. La "iaia", tal com l'anomena la Júlia, va patir una experiència semblant a la que viu la neta i la va afrontar amb fortalesa de caràcter: "No sé per què vinculem la feminitat a la debilitat. La iaia no ho era, dèbil. Era autònoma" (41). Tot i així, l'estratègia emocional d'aquesta àvia per fer front a la pèrdua gestacional, consistent en el més absolut silenci, suscita dubtes en la Júlia 2, que la compara amb la Júlia 1 amb les ganes "de fer veure que estàs bé que no se sap d'on et surten" (40). El retret sorgeix d'una conversa entre la Júlia i el Pau en què ella nega sentir-se culpable i menteix ostensiblement quan diu que se sent bé. La Júlia 2, indignada, li pregunta des del descampat per què aparentava no patir, argüint que: "La veritat et brollaria de dins, tard o d'hora! És normal que et sentissis dèbil en una situació així..." (40). Quan la Júlia respon "[s]óc forta" (40), la Júlia 2 opina que es tracta més aviat de tossuderia i la compara amb "un pal de fusta gruixut clavat al vell fons del mar. Ple de floridura i cagades de gavina" (40). Es tracta d'una altra imatge del jo, d'entre les moltes que proporciona l'obra, caracteritzada per una fortalesa que es basa en la negació del dolor —xifrat, en el conjunt de la peça, en el rebuig a veure el rostre del fill mort. Per això es pot considerar que, quan la Júlia 2 li demana a la Júlia que es deixi "portar per la marea, de tant en tant! Pel dolor!!" (40), el que fa és impugnar la idea de força basada en l'anul·lació de la feblesa i amb ella l'estratègia de l'àvia —qui per altra banda podria encarnar el sacrifici de les pròpies necessitats emocionals que va caracteritzar moltes dones de generacions precedents. En

---

<sup>150</sup> En entrevistes a diversos mitjans, l'autora reforça aquesta interpretació amb comentaris com el que segueix: "Sembla que el fet femení hagi de ser residual, i no ho és. És igual d'universal que un soldat que va a la guerra, i el ploram" (Navarro 2019). A *Limbo*, una obra amb més d'un punt en comú amb la peça de Cedó —per la narrativa construïda entorn d'una decisió difícil que canvia a l'últim moment, per l'ús prioritari de les emocions, per la importància que hi pren el context mèdic i per la reivindicació d'una experiència corporal amb poca representació cultural— l'Albert i la Berta fan un ús similar de l'expressió *tenir collons* per parlar de la valentia. Si, per una banda, fer ús d'aquesta expressió *queeritza* la imatge de l'Albert —identificant-lo simbòlicament amb la imatge masculina—, per l'altra reproduceix la vinculació tradicional de la valentia amb els genitals masculins —que l'Albert, en tant que home trans no operat, no posseeix.

altres termes, la Júlia 2 defensa una visió del subjecte que no reclami, a l'hora d'enfrontar-se a una experiència dolorosa i difícil, negar la pròpia vulnerabilitat, el dolor sofert i la dependència respecte als altres.

La representació de la protagonista d'*Una gossa...* recull aquests tres aspectes, començant per la naturalesa d'una peripècia que la situa en una posició de molta vulnerabilitat: pel risc que comporta el desenvolupament de l'embaràs per al fill; pel que corre ella mateixa de patir una infecció de conseqüències greus; i per la dependència del personal hospitalari.<sup>151</sup> Com he apuntat a través de Grosz (1994), un dels trets constitutius del subjecte modern és l'obliteració de la corporalitat i, amb ella, de l'origen físic de l'existència: *cogito ergo sum* substitueix *he nascut, i per tant, soc*. A través de la negació del cos, el subjecte modern rebutja tant la necessitat de vincles com la pròpia vulnerabilitat —entesa tal com la planteja Butler (2004), és a dir, com una qualitat constitutiva de l'ésser humà en tant que ésser corpori i, per tant, mortal, dependent del teixit social i exposat a patir la violència aliena. Per consegüent, s'oblitera la vulnerabilitat inherent a la gestació i a la infància —malgrat que l'ésser humà és l'animal més vulnerable i dependent de tots durant els primers anys de vida (Merino 2017)— i es fa possible una definició del subjecte que correspongui només a l'“unencumbered adult male” (Browne 2016: 386):

En el sistema androcéntrico, el ideal de autonomía moral que se construye es aquel que se basa en un yo desarraigado, sin vínculos —Hobbes imaginaba hombres que surgieran de la tierra como hongos—, sin ningún tipo de compromiso mutuo, es decir, un yo pensado desde parámetros que niegan el hecho de haber nacido de mujer (Lozano Estivalis 2006: 233).

---

<sup>151</sup> *Una gossa en un descampat* no recull cap conflicte en relació a l'atenció mèdica a la protagonista, sinó que més aviat ret homenatge al personal mèdic i en especial a les infermeres, “absorbidores de dolor” (106) a les quals l'autora reitera l'homenatge en diverses entrevistes (Cedó i Belbel 2018; Cedó 2018b). Una peça com *Llibert* és encara més explícita en aquest homenatge, tant al muntatge com als paratextos que recull l'edició del text dramàtic —vegeu Brió (2018: 13). Tanmateix, l'experiència que pateix la Júlia la confronta al risc, en tant que dona gestant en el si d'una institució sanitària, de patir violència obstètrica. En el cas de dones que han patit pèrdues gestacionals, l'*Informe Umamanita. Encuesta sobre la calidad de la atención sanitaria en casos de muerte intrauterina* recull i analitza el testimoni de 796 dones ateses en els últims anys en institucions sanitàries espanyoles per concloure que “en términos generales la atención no alcanzó los fundamentos de la buena práctica” (Cassidy et al. 2018: 187) —vegeu també Vivas (2019a: 194-196). L'obra *Santa nit. Una història de Nadal* de Cristina Genebat planteja una crítica a l'ús innecessari de cesàries per adaptar el ritme dels parts als horaris laborals del personal sanitari, així com a la manca de respecte per les decisions de les dones i al maltractament verbal. L'obra és una versió contemporània d'*Els pastorets* de Josep Maria Folch i Torres amb, com a protagonista, una Maria que arriba per parir a un hospital privat la nit del 24 de desembre i, davant del tractament que rep, decideix tornar a casa per parir. L'escena en què Maria pren aquesta decisió recull el nucli del plantejament de l'obra: “No se celebra un puto naixement? No és això el Nadal? És o no és un naixement, el Nadal?” (2014).

Així doncs, la protagonista d'*Una gossa en un descampat* és, en tant que dona gestant, un subjecte obliterat per la constitució mateixa del subjecte modern. I és a través d'aquesta heroïna atípica que la peça desmantella els aspectes més rellevants d'aquesta concepció del subjecte: la unitat, la manca de vulnerabilitat lligada a l'obliteració del cos, la racionalitat entesa com a independent d'allò fisiològic i emocional, i el caràcter autònom i sense vincles.

Respecte a aquest últim punt, cal destacar la importància crucial que l'obra atorga a la relació de la Júlia amb altres subjectes, que recau sobretot en el col·lectiu sanitari de l'hospital i en la figura del Pau. Si la Júlia, pel propi gènere i pel caràcter de la peripècia, resulta una heroïna atípica, el fet que el personatge que actua com a adjuvant sigui un model de nova masculinitat remarca encara més aquest canvi de paradigma. La masculinitat del Pau es caracteritza per la presència activa —ell és el primer personatge que apareix quan s'inicia la rememoració dels dies a l'hospital i l'últim que queda amb la Júlia a l'escena final—, pel respecte absolut envers les decisions de la Júlia —quan ella se sent incapaç d'aturar l'embaràs, l'acceptació del Pau és “oxigen que ens permet tornar a respirar i no morir ofegades” (73)— i per la voluntat d'acompanyament en el complicat procés clínic, d'implicació en una experiència en la qual juga un rol secundari i de la qual té una percepció fins a cert punt externa —“Jo només pateixo per la Júlia. Al nen no el conec” (49). Com remarca Cedó, el conflicte de l'obra no rau en la relació amb el Pau, i això permet centrar l'atenció en el periple emocional de la protagonista, alhora que la peça retrata també la vivència d'ell —la sensació de desorientació, l'esforç per animar i acompanyar i la preocupació per la Júlia— i, sobretot, la vivència de la parella. Perquè *Una gossa...* és, també, la història d'una parella, retratada en el moment complex en què decideix entrar en la maternitat i la paternitat —amb emocions compartides, com en l'escena del Predictor, i amb dissensions, com quan s'evidencia el desig menys rotund del Pau de tenir la criatura. Per això durant el part sona *Heroes* de David Bowie, que remarca la valentia de la Júlia però que, en la formulació del subjecte en plural —“We could be heroes, just for one day”, diu la cançó— inclou també el Pau. I per aquest mateix motiu, l'obra es clou amb una escena de complicitat de parella, en què la Júlia i el Pau riuen d'una broma compartida, sense inhibicions i amb actitud juganera, mentre sona una altra cançó d'amor, *Happy together* de The Turtles.

### 5.2.5. La mort perinatal, una experiència universal?

Com ja he apuntat, la Júlia afronta l'experiència de la mort perinatal des d'una manca de referents dolorosa que comença dins de la pròpia família i es tradueix en conseqüències negatives concretes: per exemple, quan vol saber si l'àvia va veure el propi fill mort, la mare no li pot respondre perquè “[n]o lo hablamos nunca, esto” (66). El fet que el malson i la decisió d'acabar amb l'embaràs arribin just després de la conversa amb la infermera Mari —qui considera que té dos fills malgrat haver-ne perdut un en circumstàncies similars a les de la Júlia— és un bon indicador de la importància dels referents per a la protagonista.<sup>152</sup> En contraposició a la manca gairebé total d'aquests darrers, la força amb què la Júlia afronta la vicissitud sobrevinguda es relaciona amb un col·lectiu invocat mentalment, que sovint s'identifica amb els propis avantpassats i, sobretot, amb les avantpassades:

I em recordo forta. No sé d'on vaig treure tota aquella força. Era un instint de supervivència que venia d'ultratomba, de molt lluny, de sota terra. Una força que no era cega. S'hi veia i comprenia profundament. Una mena d'empenta dels meus morts, la iaia, l'àvia, la Pili. Totes eren amb mi. Totes van estar amb mi, aquells dies, a l'hospital. Remaven, al meu costat, sense deixar-me baixar la mirada cap a l'aigua, plena de taurons (1).

En conseqüència, a la Júlia 2 i als personatges que acompanyen i donen suport a la protagonista durant els dies a l'hospital cal sumar-hi un altre conjunt d'entitats que actua dins l'espai mental de la Júlia, referits com les “mortes” (35) però també com a “espècie”, “humanitat”, “massa uniforme” (103), com a elements naturals —“[l]a terra i els arbres i la lluna” (35)— i en definitiva com un col·lectiu d'éssers lligat al cicle de la vida: “És Déu? No ho sé... És la mort. I la vida. La terra i les persones” (103).

En primer lloc, aquestes invocacions subratllen la identificació de la Júlia com a dona i com a dona mare i l'apropen a les dones que han passat per una experiència similar i han patit també la manca de representació i de referents. Per exemple, quan, en el moment del part, la Júlia 2 narra com “[u]n crit profund (...) va apropar-te a totes les dones” (102-103), la dimensió de totalitat universalitzadora que la frase insufla a l'experiència de la Júlia busca fer oposició a les sensacions d'aïllament, desorientació i desconexió

---

<sup>152</sup> La infermera Mari li brinda a la Júlia la oportunitat de parlar amb una dona que ha viscut una experiència similar i li obre la porta a mantenir un vincle amb el fill malgrat la pèrdua: “Pase lo que pase este niño tuyo va a existir. Lo verás, lo conocerás. Y va a ser tu hijo. Para siempre jamás” (83-84).

provocades per la manca de referents.<sup>153</sup> L'evocació d'aquestes entitats funciona malgrat els silencis i els tabús que han aïllat la Júlia en l'experiència que viu, així doncs, i s'ha d'entendre com una afirmació feminista que la pertinença al col·lectiu femení confereix a la protagonista sensacions de seguretat, arrelament i coratge.

En bona part, aquesta pertinença se subratlla a través del recurs a l'imaginari natural, que apunta al caràcter corporal i, per extensió, animal de l'embaràs i el part, punt culminant de la força que pren la protagonista.<sup>154</sup> L'exclusió de l'experiència materna en la definició del subjecte modern, que he assenyalat amb Browne i Lozano Estivalis, no es pot desvincular del caràcter animal de la maternitat fisiològica, que autores com Merino i Vivas assenyalen com una de les raons del problemàtic encaix d'aquesta vivència humana al paradigma filosòfic occidental modern. Per a elles, l'ésser humà és “biosocial” (Merino 2017: 30), però en el si d'una societat marcada pel dualisme entre natura i cultura, la maternitat incomoda “perquè s'entossudeix a mostrar la nostra animalitat” (Vivas 2019a: 112) i és “una de las experiencias humanas en las que la porosidad de las fronteras entre lo fisiológico y lo cognitivo-emocional se hace más patente” (Merino 2017: 36). Al mateix temps, determinats plantejaments entorn de l'animalitat i el caràcter igualador de l'experiència materna poden despertar recels des del feminisme, perquè s'aproximen a la concepció patriarcal que sosté que les dones són més corporals que els homes per justificar-ne la constricció al destí biològic de la reproducció.<sup>155</sup> A *Una gossa...*, la protagonista es convenç a si mateixa “que les altres coses, la feina, els amics, jo... no eren tan importants” com el futur nadó (42) i en un moment donat, percep les dones gestants com una “massa uniforme”, en la qual no importa “la individualitat, el concret de cada història”. Són passatges que eleven la maternitat a tret definitori del conjunt de les dones, i presenten aquesta experiència com una missió —“si jo no puc, si

---

<sup>153</sup> Tot i que la Júlia gaudeixi d'un entorn més avantatjós que el de la “iaia”, el tabú entorn de la pèrdua prenatal encara hi és present, de manera molt dolorosa: “Saps què és el més difícil? (...) Que, per a la gent, el meu fill no ha existit. (...) Ja ho entenc. Però el silenci és eixordador” (92-93).

<sup>154</sup> La Júlia és relacionada amb diversos elements naturals i equiparada a una gossa (67), una rata (54) i una granota (19) —també trobem imatgeria animal per descriure la maternitat fisiològica a *Conillet*. La direcció de Belbel subratlla l'imaginari de l'animalitat a través de diversos moments en què la Júlia, però també la Júlia 2 i la Glòria, evolucionen pel terra, de genolls o a quatre grapes. La protagonista també és presentada com a instintiva: té un “instint de supervivència” atàvic, una “força que no era cega” (1) i *sap* que es va quedar embarassada la primera vegada que ho va provar. Per altra banda, la Merche afirma: “No le pasará nada. [a la Júlia] (...) Lo sé. (*Silenci*). Lo sé porque la he parido” (65-66).

<sup>155</sup> En paraules d'Elisabeth Grosz: “Relying on essentialism, naturalism and biologism, misogynist thought confines women to the biological requirements of reproduction on the assumption that because of particular biological, physiological, and endocrinological transformations, women are somehow *more* biological, *more* corporeal, and *more* natural than men” (1994: 14).

el meu va malament, elles ho faran” (35)— a la qual se supediten totes les necessitats de les dones que són mares.<sup>156</sup>

Per una banda, es tracta de plantejaments assimilables al discurs hegemònic de la maternitat, contra el qual es posicionen obres com *Fes-me una perduda* o *La noia de la làmpada* —peça a propòsit de la qual Clara Moliné Xirgu afirma que plany “la individualitat perduda” (2017). Per l'altra, apareixen en boca d'una protagonista molt allunyada de la visió estereotipada, deshumanitzadora i reduccionista de les mares que promou el discurs heteropatriarcal, i no es presenten com a definitòries, ni de la pèrdua gestacional com a experiència femenina, ni del conjunt de la maternitat —que inclou experiències com l'alletament i les diferents fases de criança, que no es retraten a l'obra. Més aviat, es tracta d'evocacions que proven de donar compte de la vessant emocional i física de l'experiència i que es descriuen, a més, com a inconcretes i fugaces: “aquest va ser un pensament fugisser, un peixet espantat que va tornar de seguida a l'aigua i vaig perdre de vista abans que pogués posar-hi paraules” (35). En altres termes, les visions semblen voler traduir la natura d'aquelles percepcions que es troben més enllà d'allò racional o lingüístic, d'aquells dominis de l'experiència que, en paraules de Sonia Kruks, superen “the boundaries of the discursive” (2001: 13) però que, tanmateix, “often significantly inform our commitments and shape our predispositions” (2001: 14).<sup>157</sup> En aquest cas, a més, es busca donar compte de percepcions vinculades a la maternitat fisiològica, un àmbit de l'experiència humana menyspreat per la tradició filosòfica i cultural occidental, que més enllà del relat hegemònic ha patit una gran pobresa d'imaginariis (Lozano Estivalis 2006). És l'opinió d'autores com Patricia Merino que un dels objectius del feminisme hauria de ser revertir aquesta situació:

Puesto que el patriarcado lleva milenios construyendo representaciones simbólicas que minimizan, degradan y banalizan la maternidad, parece que debiera ser una tarea fundamental del feminismo la creación de discursos que empoderen la maternidad, y la restituyan en manos de las mujeres tanto en cuanto a su gestión como en cuanto al prestigio simbólico de la generación humana (2017: 28).

---

<sup>156</sup> Cal assenyalar que la mateixa obra ofereix una contrapartida a aquesta implicació a través de personatges com la Martina, l'amiga mestra —qui no deixa entreveure que tingui fills ni parella a través de la conversa que manté amb la Júlia— i, en especial, la Glòria, qui declara no haver estat mare per haver-se dedicat plenament a la professió d'actriu.

<sup>157</sup> Kruks defensa que els mínims físics comuns a les dones poden representar la base d'una aproximació envers les altres dones que no impliqui una solidaritat automàtica o igualadora si no, més aviat, “the possibility of an affective identification that might be neither objectifying nor appropriative but rather takes the form of a ‘respectful recognition’” (Aston i Harris 2013: 17; Kruks 2001: 154).

No sembla agosarat afirmar que, a través d'una experiència particular de la mort perinatal, *Una gossa en un descampat* proposa una ressignificació de l'experiència materna que l'allunya de la invisibilitat, la minimització i la degradació. Potser un dels exemples més clars d'aquest assoliment és l'ús de la figura de la gossa, que s'erigeix com a símbol de la protagonista i l'experiència que viu, ja que el terme *gossa*, que pot ser entès com un insult en la parla col·loquial, emergeix al cap de l'obra com una metàfora positiva de com s'afronten les adversitats existencials. En conseqüència, es pot concloure que, a través del complex entramat d'imatgeria animal, natural i materna, l'obra subratlla una de les mínimes característiques comunes de l'experiència corporal de les dones, amb la intenció de suscitar, a través de l'emoció entesa com a vehicle possible d'apoderament, la identificació del públic femení.<sup>158</sup>

Ara bé, la identificació de les dones del públic no és l'única que l'obra cerca. A les visions de la Júlia, les avantpassades i les dones gestants es barregen amb col·lectius més amplis —sovint enunciats en fórmules que eviten el masculí genèric, com la “humanitat” i “les persones” (103)—, de manera que es situa la preeminència d'allò femení en un marc comú. Per aquesta via, la mort perinatal i el dol per la pèrdua d'un fill es presenten vinculats a la fisiologia femenina, però no com a experiència que marcaria una diferència impossible de traduir per a l'altre sexe, sinó com a equiparables a d'altres processos de dol i, de manera més general, a d'altres processos de superació d'adversitats existencials. En efecte, l'obra encoratja una lectura àmplia de l'experiència retratada, a través de la identificació de la protagonista amb un subjecte molt extens que s'explicita en els referents evocats per la Júlia així com en diàlegs com aquest: “JÚLIA: Em sento estafada. Tirada. Com una gossa en un descampat./ IRENE: Tots som gossos en descampats, en realitat” (67-68).<sup>159</sup> A través d'aquests recursos, es busca propiciar que el públic que no ha viscut aquest tipus d'experiències en carn pròpia pugui identificar-se amb la protagonista —cosa que inclouria, per exemple, parelles masculines que hagin

---

<sup>158</sup> Com ja he apuntat al *Theoretical Frame*, en els últims anys diverses autores han contestat la dicotomia entre recepció distanciada i crítica i recepció emocional i mancada de discerniment, per defensar l'ús escènic dels afectes i de l'emoció com una estratègia viable i legítima per a la transmissió de valors feministes i interseccionals (Dolan 2005, Warner 2012, Aston i Harris 2013, Diamond, Varney i Amich 2017).

<sup>159</sup> Si bé l'obra constitueix una temptativa molt reeixida de proposar com a model ampli una experiència obliterated pel fet de vincular-se al cos femení, no resulta representativa en altres sentits. *Una gossa en un descampat* dibuixa un món marcadament heterosexual —i cisgènere— amb tres parelles heterosexuales que es fan eco: la Júlia i el Pau, la Merche i el Josep i Ricard Gausà i Glòria. A més, tots els personatges són blancs, si bé cal dir que es reflecteix la diversitat d'orígens en la figura de la mare, castellana, i de diverses infermeres.



acompanyat processos similars, a qui s'encoratja a identificar-se no només amb el Pau, sinó també amb la Júlia. La mateixa Cedó reforça aquesta lectura quan declara que “al final l'obra no parla només de mort perinatal, penso que parla de trobar sentit a les coses que aparentment no en tenen” (Cedó 2018b).<sup>160</sup>

De fet, l'evolució del “diàleg intern” (Cedó 2018b) entre les dues Júlies es pot entendre com un procés d'aproximació a aquest darrer propòsit, ja que la Júlia passa d'estar en profund desacord amb el punt de vista de la Júlia 2 —“No em facis trobar sentit a les coses que no en tenen” (43); “són només deixalles. Coses que no han servit per res. Tant de bo no ho hagués hagut de viure, tot això!!!” (73)— a assumir l'experiència viscuda com a pròpia i valuosa malgrat la profunda tristesa i desengany per les esperances frustrades que li ha provocat: “I a poc a poc et vas adonant que hi ha vida, al descampat. Que totes aquelles deixalles tenen un significat. Que no són deixalles, en realitat. I que l'ombra no és una ombra. El petit cadàver és bonic” (106). La recerca de sentit de la protagonista s'amplifica i se subratlla a la trama metateatral, en la qual el director Ricard Gausà —personatge masculí força convençut de les pròpies opinions— assegura al principi que li agrada el teatre perquè, a diferència de la vida, “[r]es del que succeeix en una obra de teatre és inútil... Cap deixalla” (76). Tanmateix, acaba per donar la raó a l'actriu Glòria, qui té l'última paraula quan afirma que “[l]es coses sí que passen per algun motiu” (98). En aquest sentit, la trama metateatral constitueix una al·lusió a l'obra mateixa, un procés artístic a través del qual la pròpia autora ordena i dona un sentit a l'experiència viscuda ja que, com ella mateixa declara, “el fet de parlar-ne, doncs, t'ajuda a tu, i també pot ajudar a altres persones” (Cedó i Belbel 2018).<sup>161</sup>

En definitiva, a través del conjunt de recursos esmentats, l'obra posiciona la Júlia com un subjecte d'una àmplia representativitat —tal com ho han estat a la tradició cultural occidental els protagonistes masculins, presentats com a models universals— sense per

---

<sup>160</sup> Resultaria difícil establir fins a quin punt la insistència de l'autora a equiparar l'experiència que viu a un model més ampli i fins i tot masculí, com el bèl·lic, respon a un convenciment propi o a la intenció de convèncer el públic reticent. En el cas de Belbel, les declaracions al vídeo promocional sobre l'interès de l'obra *malgrat* la temàtica que tracta suggereixen una distància significativa entre el propi interès pel text de Cedó i la percepció que, a causa del tema que aborda, podria no atraure el públic —per a una reflexió més extensa sobre aquesta qüestió, vegeu Nicolau (2018b).

<sup>161</sup> Des del meu punt de vista, potser l'aspecte més problemàtic de l'obra és el paral·lelisme que estableix entre l'experiència de la mort perinatal per part de la Júlia i l'aproximació eròtica que es produeix entre el director Ricard Gausà i Glòria. Sense que aquesta darrera es pugui entendre com un cas d'assetjament sexual, el fet que fa el director a l'actriu sense permís és problemàtic —ella diu que se sent afalagada, però potser una altra no s'hi hauria sentit— i l'obertura final, en què l'acord de sopar junts apunta una possible relació de l'actriu amb un home casat, al capdavall, no resulten l'element més afortunat en una trama amb un component clar de reivindicació feminista, sobretot en el context de les denúncies del #Metoo.

tant obliterar la diferència vinculada a l'experiència corporal femenina. Per una banda, doncs, el personatge de la Júlia/Júlia 2 es presenta com a model per als subjectes dels dos gèneres, i ho fa allunyant-se en molts punts del concepte modern de subjecte: per la naturalesa no unitària —que inclou el desdoblament principal i els altres elements que li fan eco, com l'Ombra—; per la porositat que en separa les vessants racional i intel·lectual, corpòria i mental; i perquè no evoluciona de manera autònoma sinó relacional, definint-se en relació a la pertinença a col·lectius i fluxos de transmissió més amplis.<sup>162</sup> Per l'altra, les evocacions que subratllen el caràcter femení i animal de l'experiència viscuda permeten evocar, sense dotar-lo del pes d'una declaració programàtica, el caràcter particular a la corporalitat femenina. En aquest sentit, el discurs d'*Una gossa...* recorda la proposta epistemològica de Grosz, qui afirma que, per anar més enllà del dualisme que ha dominat el pensament occidental, resulta necessari, no només adreçar el cos, sinó fer-ho assumint que els cossos són sempre concrets, amb diferències irreductibles, i que “[t]here are (at least) two kinds of body” (1994: 22). Per tot plegat, el doble personatge de la Júlia/Júlia 2 funciona com un model de subjecte corpori, relacional i complex per als subjectes dels dos gèneres, al mateix temps que fa incís en les particularitats de l'experiència emocional, intel·lectual i física de les dones, en relació a l'experiència concreta de perdre un fill per mort perinatal.

### 5.2.6. Recepció de l'obra

*Una gossa en un descampat* gaudeix d'una difusió molt àmplia. Després de la primera temporada, a la Sala Beckett (25/06-29/07/2018), l'obra es torna a programar al mateix espai dues temporades més tard (19/09-13/10/2019), efectua una gira pels Països Catalans —que inclou una representació a Banyoles part de la programació del Festival Temporada Alta 2019—, i una versió castellana del muntatge es programa al Centro Dramático Nacional de Madrid (31/01-16/02/2020).<sup>163</sup> L'abast de la difusió es deu a les favorables

---

<sup>162</sup> Ben significatiu, en aquest sentit, resulta el passatge en què la Júlia, dreta dalt d'un llit de l'hospital propulsat per tres actrius que representen les mortes, s'encoratja a si mateixa en les primeres persones del singular i del plural i en la segona persona del singular: “Rius embravits, fang, jungla espessa, feres afamades, monstres foscos i pudents. Tu ets tu. I ets allà. Forta com totes les que t'han precedit. Tu i les teves mortes. Com un exèrcit de panteres. Brillants i sòlides, lúcides, inesborrables. Ni una esgarrapada, em faran els monstres. El fang no m'embrutirà. Els rius no se m'enduran. Despistaré les feres. La jungla s'obrirà als nostres passos. Com deesses de l'eternitat, arribarem a l'altra vora. Perquè no importo jo, sinó la cadena de la que formo part. La terra i els arbres i la lluna” (34-35).

<sup>163</sup> A més d'al castellà, es tradueix a l'anglès, a l'italià, al polonès i al francès, i d'aquesta darrera traducció se'n fa una lectura dramatitzada, sota la direcció d'Helena Tornero, al festival La Mousson d'été a Pont-à-Mousson, França (25/08/2019).

condicions de producció de l'obra: la residència de Clàudia Cedó a la Sala Beckett i la programació de l'obra resultant en el marc del Festival Grec; el rol preminent que avui en dia juga la institució teatral del Poblenou en la difusió de la creació catalana contemporània; i la direcció de Belbel, que vincula el muntatge a un dels noms més centrals del camp. També hi contribueix en bona mesura l'estil dramàtic de Cedó, accessible i dinàmic en un primer nivell de significat. Alhora, també s'explica per l'èxit de públic i crítica que obté la proposta, plasmat en l'acollida entusiasta de bona part de la crítica (Fernández 2018, Pérez Senz 2018, Fondevila 2018, Serra 2018), així com en els diversos premis obtinguts.<sup>164</sup> Entre d'altres aspectes, les ressenyes reporten el caràcter autobiogràfic de l'obra (Cañamares 2018, Ribas Tur 2018, Fondevila 2018, Bordes 2018), en valoren la significació social (Ferré 2018) i feminista (Blanco 2018), subratllen l'ús que fa de l'emoció (Pérez Senz 2018, Ferré 2018, Fondevila 2018), i elogien, entre d'altres aspectes de la posada en escena, la direcció d'actors de Belbel (Foguet 2018, Prieto Nadal 2018).

*Una gossa en un descampat* s'estrena, a més, en ple auge de l'onada de conscienciació feminista que es viu al món teatral del Principat i, de manera més àmplia, a la societat catalana. En aquest context, els discursos que posen en qüestió la maternitat tradicional i n'ofereixen visions alternatives adquireixen un major ressò, incloent-hi una sèrie d'obres entorn de la infertilitat. Així, quan l'obra de Cedó s'estrena, ja fa quatre anys que s'ha pogut veure *Llibert* (2014) —obra amb què la comparen nombroses crítiques (Prieto Nadal 2018, Fernández 2018, Ferré 2018, Cañamares 2018, Bordes 2018)—; s'ha publicat la novel·la gràfica *40 semanas: Crónica de un embarazo* (2014), de Glòria Vives Xiol; i la pintora Paula Bonet ha fet pública a través de les xarxes socials la vivència d'un segon avortament espontani en un sol any (Vivas 2019a).<sup>165</sup> El fet que en tots els casos les autores explicitin la càrrega autobiogràfica d'unes obres centrades en una experiència pròpia del cos femení i invisibilitzada a l'imaginari cultural implica un posicionament de naturalesa política: el de la reivindicació de l'experiència femenina com a digna de ser

---

<sup>164</sup> Premis de la Crítica de les Arts Escèniques 2018 per Millor espectacle, Millor text i Millors actrius per Vicky Luengo i Maria Rodríguez; Premis Butaca 2019 per Millor muntatge de petit format, Millor text teatral i Millor direcció; i Premis Teatre Barcelona per millor espectacle teatral, direcció (Sergi Belbel), actriu protagonista (ex-aequo per Vicky Luengo i Maria Rodríguez), actriu de repartiment (Anna Barrachina) i text (Clàudia Cedó).

<sup>165</sup> Sens dubte, la comparació amb *Llibert* podria ser objecte d'una anàlisi detallada. Des de llenguatges diferents, les dues obres se centren en els dies que la protagonista passa a l'hospital, fins que assumeix que la millor opció és acabar amb la vida del nadó. Els dos textos atorguen una atenció primordial a la subjectivitat de la protagonista i subratllen la importància de visibilitzar la perspectiva de les dones —en el cas de *Llibert*, l'incís es fa no tant a través del text com a través d'un elenc femení: Brió com a protagonista, una amiga que l'acompanya —Tàtels Pérez— i una cantant i guitarrista de rock —Mar Orfila, àlies Mürfila.

representada i pensada en el si d'un discurs artístic.<sup>166</sup> En aquest sentit, és ben significatiu que Cedó declari en distintes ocasions (Cedó 2018b, Blanco 2018) que l'actual onada feminista i el precedent de casos com els de Brió o Bonet l'encoratgen a prendre la decisió d'escriure sobre la pròpia experiència, ja que, com argumenta Pérez Fontdevila, en un context dominat per l'autoria masculina, les excepcions no entronquen amb cap tradició i no poden “devenir, así, modelos autoriales a partir de los cuales otras mujeres puedan imaginarse y (re)pensarse como escritoras” (2019: 43).

Al seu torn, l'obra de Cedó produeix un impacte perceptible no només en l'àmbit escènic, sinó també en l'esfera mediàtica, ja que serveix de catalitzador per al muntatge de *Sense Batec*, una edició del programa de TV3 30 Minuts dedicada a la pèrdua gestacional, que té com a fil conductor la creació de l'obra i que s'emet en hora punta a la televisió pública catalana mesos després de l'estrena.<sup>167</sup> Encara més significatiu: segons que expliquen l'autora i Anna Barrachina (2019), la narrativa en primera persona d'una dona que pateix un periple hospitalari vinculat a complicacions en la gestació fins i tot ha portat l'hospital Doctor Josep Trueta, de Girona, a canviar un dels protocols d'atenció clínica per millorar el tractament que reben les pacients.

### 5.2.7. Conclusions

*Una gossa en un descampat* és l'obra d'una autora, Clàudia Cedó, amb una trajectòria poc vinculada als feminismes abans d'aquesta peça. Arran de l'experiència de la mort perinatal, i en el context de l'onada actual de conscienciació feminista, Cedó realitza un exercici de visibilització d'una faceta molt silenciada de la maternitat, situada a cavall entre el passat —perquè les pèrdues gestacionals sempre han format part de la vida reproductiva de les dones— i l'actualitat —en posar el focus en un problema que sembla agreujar-se, segons que indiquen unes xifres d'infertilitat cada cop més altes. El desdoblament de la Júlia, junt amb els motius que el complementen, permet desplegar-ne

---

<sup>166</sup> Diverses teòriques feministes, com Joanna Russ (1983), han analitzat la manera com la crítica patriarcal ha degradat de forma sistemàtica la creació d'autoria femenina, un risc evident en el cas d'obres com les que comento, que podrien ser acusades de no ser prou *artístiques* a causa de la càrrega personal i terapèutica. És per protegir-se d'aquest tipus de recepció que Cedó, de manera conscient o no, reconeix el fort contingut autobiogràfic d'*Una gossa...*, però insisteix en diverses ocasions en no haver fet una “vomitada” (Cedó 2018b, Cedó i Bebel 2018), per subratllar l'elaboració artística posterior.

<sup>167</sup> El documental també recull el cas de Paula Bonet, un dels precedents que faciliten la visibilitat de l'obra de Cedó. Tanmateix, el cas d'*Una gossa en un descampat* és més clar en termes d'influència artística, ja que el ressò que obté Bonet prové principalment de la presència militant de la pintora a les xarxes i la publicació de *Roedores* té lloc quan les reivindicacions esmentades ja han tingut una difusió significativa.

la subjectivitat i alhora posar en dubte la concepció moderna del subjecte, sense que això impedeixi reclamar un espai de representació per les identitats obliterades en la construcció d'aquest darrer —a través de l'ús, entre d'altres, dels imaginaris èpic i animal. En aquest sentit, que la Júlia sigui una dona gestant no és menor, perquè s'alinea amb una tradició, la teatral, que té com a màxim exponent de la maternitat el personatge de Medea, prototip misogin de la dona-bruixa que encarna un poder destructor i despietat. Obres com la de Cedó i *Llibert*, de Gemma Brió, se situen al pol oposat d'aquest plantejament, narrant des de l'experiència pròpia, amb profunda sensibilitat, la vivència de dones que es veuen abocades a la decisió d'acabar amb la vida dels propis fills.

*Una gossa en un descampat* és, per consegüent, una obra que eixampla els límits de l'imaginari comú i busca situar una experiència molt vinculada a la fisiologia femenina, la mort perinatal, al mateix nivell que d'altres experiències que sí que han gaudit d'una àmplia representació cultural. A tal efecte, en paral·lel a l'atenció prioritària a la interioritat de la protagonista que faciliten el desdoblament i l'espai del descampat, l'obra se serveix del llenguatge realista per representar un món poblat per homes i per dones, amb, com a protagonistes principals, la parella que formen la Júlia i el Pau. A través d'aquest món, l'obra apel·la al conjunt del públic a identificar-se amb la protagonista i amb la peripècia representada. Tot i que el gest de l'obra no és enterament igualador — ja que s'hi evoca la identificació de la Júlia amb les altres dones i el caràcter animal de l'experiència que viu—, sí que formula una demanda programàtica d'igualació en la representació cultural, vinculada a una crítica al model patriarcal de subjecte: un gest que es pot entendre com a concordant amb els postulats bàsics del feminisme de la igualtat. La direcció de la peça per part, no només d'un director home, sinó d'un dels noms més centrals del panorama teatral català, no fa sinó reforçar la legitimitat d'aquesta operació de cara al públic. En aquest sentit, no sembla del tot desencertat concloure que l'obra suggereix, modificant lleugerament l'afirmació de la Irene, que tots som *gosses* en descampats, en realitat.

## 6. GENEALOGIES

Al final d'*Una gossa en un descampat*, la Júlia 2 recorda a la Júlia que d'ara endavant podrà invocar “[l]’exèrcit, la iaia, l’àvia, la Pili i el teu fill. Tot això, i les arrels, i la massa uniforme”. Es tracta d’un recurs adquirit al llarg dels dies a l’hospital que inclou, entre d’altres, una major consciència de gènere vinculada al reconeixement d’una genealogia femenina: “la iaia, l’àvia, la Pili” (2018a: 107). Així doncs, una part de l’evolució de la protagonista al llarg de la peça consisteix a rehabilitar com a models vitals una sèrie de dones del propi passat que fins llavors no figuraven de manera clara en el seu imaginari com a referents accessibles i reconeguts. És contra aquesta manca de reconeixement de figures femenines històriques, tant del món de la cultura o la història com de l’àmbit familiar, que clama un conjunt notable d’obres representades en els últims anys als escenaris barcelonins. Sovint amb una forta base documental —i en aquest sentit pròximes, en molts casos, al que Batlle (2011) descriu com a reconquesta del real—, aquestes obres recullen vides i experiències de figures femenines de generacions precedents i les vinculen, implícitament o explícita, a la voluntat d’algunes dones contemporànies d’oposar resistència a la pobresa de referents femenins històrics, com a estratègia per repensar la pròpia identitat i el rol de les dones a la societat actual.

La recuperació de les figures femenines del passat com a via per a l’autoafirmació de les dones contemporànies ha estat duta a la pràctica des de posicions feministes molt diverses, però els feminismes de la diferència han estat sens dubte els més proclius a conceptualitzar-la teòricament, per la voluntat d’avançar en la definició i la revaloració d’allò marcat com a femení que els caracteritza. Durant la dècada dels 1970, Adrienne Rich explora als influents *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution* (1976) i *On Lies, Secrets, and Silence. Selected Prose 1966-1978* (1979) les relacions maternals entre dones, unides per llaços biològics o no, i postula una relació intrínseca entre aquestes estructures verticals —sovint difícils per la denigració dels models femenins pròpia dels imaginaris heteropatriarcals— i les relacions horitzontals entre dones d’una mateixa generació. A més, denuncia que “[t]he entire history of women’s struggle for self-determination has been muffled in silence over and over”, i que els noms que han passat a la història, com Woolf o Beauvoir, s’han llegit desconnectats d’altres iniciatives feministes dels respectius entorns històrics i socials, en una dinàmica “in which

women's work and thinking has been made to seem sporadic, errant, orphaned of any tradition of its own" (1995: 5).<sup>168</sup>

Al continent, una de les deganes d'aquesta interrogació és Luce Irigaray, qui apunta en diverses ponències una idea de recuperació de la memòria de les dones que anomena "généalogie" (1987: 31). Irigaray adopta un punt de vista psicoanalític per defensar que les nostres societats estan constituïdes, abans del parricidi postulat per Freud, per un matricidi original, pel qual els pares —de família, però també religiosos, nacionals, professors, doctors, etcètera— reprimeixen el desig de la mare, la situen en un lloc d'exclusió i de sacrifici respecte a les bases de la societat i la releguen al mutisme i a la indefinició.<sup>169</sup> El matricidi original afectaria de manera directa múltiples aspectes de la societat occidental: el patrillinatge i el subseqüent desplaçament de les dones a les cases dels marits, la reducció de la maternitat a "l'immédiateté naturelle de la reproduction" (1987: 150), i la insistència cultural en les díades pare-fill o mare-fill, però mai mare-filla. Per tal de fer-hi front, l'autora estima indispensable la recuperació d'una doble genealogia femenina, familiar i cultural:

Il est nécessaire aussi, pour ne pas être complices du meurtre de la mère, que nous affirmions qu'il existe une généalogie de femmes. Il y a une généalogie de femmes dans notre famille : nous avons une mère, une grand-mère, une arrière-grand-mère maternelles et des filles. (...) Essayons de nous situer dans cette généalogie féminine pour conquérir et garder notre identité. N'oublions pas, non plus, que nous avons déjà une histoire, que certaines femmes, même si c'était difficile culturellement, ont marqué l'histoire et que trop souvent nous ne les connaissons pas (1987: 31).

El pensament de les genealogies d'Irigaray, junt amb altres influències franceses com la del grup *Psychanalyse et Politique* (Martucci 2008), exerceix una gran influència sobre el feminisme de la diferència italià constituït entorn dels nuclis milanesos de la Libreria

---

<sup>168</sup> L'impuls genealògic es produeix en estreta relació amb l'interès per una revisió feminista de la història, declinada en aproximacions diverses com la historiografia feminista, la història de les dones o, en el context en què Rich publica els volums esmentats, l'anomenada *herstory* —un joc lingüístic amb el terme anglès *history*. L'ús d'aquest terme sol conceptualitzar *history* i *herstory*, respectivament, com "the official account of wars, conquests and achievements" i "a parallel course of obscure existence, reproduction, nurturing and serving" (Tofantšuk 2007: 59). En aquesta línia, algunes d'aquestes corrents defensen l'existència d'una cultura de dones —per a una síntesi d'aquesta qüestió, vegeu Nash (1982).

<sup>169</sup> Aquest moviment es pot entendre en part com una estratègia per "annuler la dette (...) oublier la dépendance (...) détruire la puissance" (Irigaray 1987: 27), mecanisme en la definició del subjecte masculí que ja he apuntat a través de Lozano Estivalis al capítol 5 i que també denuncia Rich: "There is much to suggest that the male mind has always been haunted by the force of the idea of *dependence on a woman for life itself*, the son's constant effort to assimilate, compensate for, or deny the fact that he is «of woman born»" (1995: 11).

delle Donne i el grup filosòfic Diotima. Aquests col·lectius cerquen reafirmar la diferència sexual en el si d'una societat androcèntrica, “un contesto in cui tutte le categorie per interpretare la realtà sono espressione di un soggetto maschile che eleva se stesso a punto di riferimento universale e neutro” (Martucci 2008: 12). En aquest marc, les genealogies s'entenen com una estratègia fonamental i es pensen a través de conceptes com la *libertà femminile* —la d'actuar en relació a d'altres dones i a paràmetres propis, no masculins— i l'*autorità femminile* —consistent a atorgar legitimitat i validesa a la paraula de les altres dones.<sup>170</sup>

La pensadora belga Françoise Collin també ha realitzat contribucions importants a l'articulació teòrica de la recuperació de les figures femenines del passat. Per a Collin, la posició d'agència en la qual els feminismes situen les dones comporta canvis en les relacions entre dones perquè suposa “une interpellation (...) par laquelle une liberté en éveille une autre. En s'autorisant à parler, elle [la dona] prend autorité et autorise” (1993: 13). De manera lògica, aquesta concepció nova s'estén també a les dones del passat: “[l]a transformation effective du rôle des femmes et de leur identité amène à interroger de manière critique la représentation qui en a été donnée en ce qui concerne le passé”. A grans trets, el que Irigaray anomena genealogies busca comprendre i visibilitzar, segons Collin, dos grans aspectes complementaris: “les mécanismes par lesquels les femmes ont été traditionnellement, et dans chaque conjoncture particulière, « minorisées », mais aussi et en même temps leurs apports constitutifs oblitérés à la chose commune” (1993: 14).<sup>171</sup>

Les genealogies, i en especial l'interès per figures femenines històriques, han estat un motiu força recurrent al teatre de sensibilitat feminista, segons que afirma, per exemple, Helene Keyssar (1984) a propòsit del teatre anglosaxó dels anys 1970 i 1980.<sup>172</sup> Més a

---

<sup>170</sup> Segons Martucci (2008), les milaneses exerciten les genealogies en la pràctica de les relacions entre dones, incloent-hi indagacions psicoanalítiques que busquen reparar les relacions amb la mare; i en la recerca històrica sobre dones considerades exponents de la llibertat femenina, amb la publicació, per exemple, de *Le madri di tutte noi o Catalogo giallo*, que recull biografies i textos de diverses escriptores. Luisa Muraro i Carla Lonzi són autores dels cercles milanesos que han escrit sobre aquestes qüestions.

<sup>171</sup> A grans trets, es pot considerar que aquestes dues operacions són les que aconsegueixen dos textos clàssics en la matèria com *Le Livre de la Cité des Dames* (1405) de Christine de Pisan o el molt influent *A Room of One's Own* (1929) de Virginia Woolf. La diferència en termes d'enfocament seria que l'obra de Pisan tendeix a remarcar virtuts i gestes de dones il·lustres del passat injustament menystingudes, mentre que la de Woolf se centra a subratllar les dificultats que han tingut les dones per accedir als recursos econòmics necessaris per a dur a terme activitats artístiques. Malgrat el caràcter pioner, diversos aspectes de l'assaig de Woolf resulten problemàtics, entre els quals la visió progressiva de la història, que sacrifica les novel·listes del segle XIX com Charlotte Brönte en pro d'un futur utòpic dominat per la figura d'un escriptor/a andrògin/a. La idea d'un teatre sense marques de gènere com a horitzó desitjable, que Ragué apunta en textos com *Teoria i crítica del teatre feminista* (1998b), podria provenir de l'assaig de Woolf.

<sup>172</sup> A l'actualitat, l'impuls genealògic del món teatral anglosaxó sembla mantenir-se amb iniciatives com “365 Women A Year: a playwrighting project”, impulsada per Jess Eisenberg i Gina Scanlon des de l'any



prop de casa, Pilar Jódar Peinado (2016) ha designat com a tret prominent del feminisme dramàtic a l'àmbit hispànic la recuperació de figures d'artistes històriques, que funcionen com a *locus* de reflexió sobre la pròpia situació de les autores al camp teatral.<sup>173</sup> I al Principat, Ragué Arias assenyala als anys 1990 “la tendencia a revisar los mitos y las figuras históricas femeninas” (1993: 15) com un dels trets de l'autoria femenina. Durant les dues darreres dècades, la doble filiació cultural i familiar de les genealogies, apuntada per autores com Rich i Irigaray, troba una plasmació en un conjunt d'obres catalanes que entenc com a exemples d'una voluntat genealògica feminista. Aquest conjunt —sens dubte el més nombrós d'entre els tres motius tractats— pot dividir-se en peces consagrades a dones del passat —grup dins el qual trobem obres que proposen retrats de personalitats femenines i d'altres que reivindiquen les dones anònimes— i en peces que homenatgen membres femenins de la família. Com veurem, la classificació esdevé porosa en relació a algunes obres que articulen diverses reivindicacions però també a causa de l'estatus que ocupen les dones a l'imaginari cultural, sempre no estructural i, per tant, fràgil i qüestionable. Pel que fa a la tria terminològica de les *genealogies*, no busca implicar que el conjunt d'obres subscriu els feminismes de la diferència. En canvi, sí que resulta evocativa de com les obres plantegen, no una mera recuperació de sabers, sinó el que Collin anomena una “opération bilatérale” (1986: 82) que posa en relació subjectes femenins del passat amb subjectes femenins contemporanis, ja sigui en la figura implícita d'una creadora que tria homenatjar una dona del passat, o bé en la presència explícita d'un personatge dins l'obra. Per això aquestes obres difereixen d'altres peces de contingut històric, ja que operen no un moviment retrospectiu sinó prospectiu, és a dir de construcció “dans le présent les conditions de possibilité d'une filiation symbolique des femmes, à laquelle tout le système socio-culturel fait résistance” (1986: 85).<sup>174</sup>

## 6.1. Genealogies culturals i familiars

Al llarg dels decennis del 2000 i del 2010, s'han representat diverses obres centrades en una o més figures femenines històriques destacades: *Phoolan som totes. En memòria de*

---

2014, que recopila obres d'un acte o més sobre dones històriques per promocionar-ne el reconeixement a través del teatre (<https://365womenayear.wordpress.com/>, consultat per última vegada el 19/20/2020).

<sup>173</sup> Jódar Peinado analitza obres de Laura Rubio, Inge Martín, María Velasco i Mar Gómez Glez.

<sup>174</sup> El concepte de genealogies que defenso aquí no es relaciona de manera directa amb el concepte de genealogies foucaultiana ni amb la lectura que en fa Judith Butler. Per a aquestes qüestions, vegeu Rodríguez Magda (1999) i Stone (2005).

*Phoolan Devi* (2004) d'Angelina Llongueras Altimis; *Trece rosas* (2006) de Júlia Bel; *Simone* (2010) i *La Espera* (2012) de Marcela Terra; *F3DRA. Pleasure and pain* (2011) de Marília Samper; *Yo maté a mi hija* (2015) de Carmen Domingo; *Neus Català. Un cel de plom* (2015) de Carme Martí amb dramaturgia de Josep Maria Miró; *He contado las manchas del leopardo hasta llegar a la luna* (2017) i *Carolina o la doma de un leopardo* (2019), d'Eva Hibernia; *Pocahontas o la verdadera historia de una traviesa* (2019) de Bàrbara Mestanza; i *Fem (la llista de Lourdes)* (2019) de Maria Donoso, Xavier Giménez Casas i Núria Inés.<sup>175</sup> El gruix d'aquest tipus d'obres no s'estructura seguint una reivindicació feminista explícita, però sovint denota en el tractament dels personatges una certa perspectiva de gènere, que en alguns casos intersecciona amb altres factors —com la raça, a les obres de Llongueras, Hibernia i Mestanza. Generalment, es tracta d'obres que sorgeixen de la voluntat genealògica subjacent a la tria de figures femenines representades com a referents que es busca homenatjar, difondre o reivindicar.<sup>176</sup>

En aquelles obres on apareixen figures contemporànies es dona un to més reivindicatiu que explícita la voluntat genealògica, potser perquè en aquests casos apareix en escena la veu autorial que en retrats de tall més naturalista queda amagada. A través de les figures d'autores, actrius o bé personatges ficticis que actuen com a portaveus, s'exposa una visió crítica respecte a la recepció que se n'ha fet i se'n proposa una recuperació amb perspectiva de gènere. Així, a *Phoolan som totes*, una investigadora crítica la manca d'interès de la premsa de l'anomenat Primer Món pels conflictes del

---

<sup>175</sup> La llista es podria estendre amb aquelles obres que homenatgen i elaboren una narrativa a partir de referents femenins actuals, com *Què hi faig aquí baix si sóc un àngel?* (2011) de Mariona Casanovas, a partir de textos i en homenatge a Empar Moliner; *The Feliuettes* (2015), de Xavi Morató i la companyia The Feliuettes, sobre Núria Feliu; o *Mâe (identitat, cos, herència)* (2012) de Mònica Muntaner, que recull quatre retrats de dones per explorar com els han influït les respectives mares i reflexionar sobre la pròpia identitat —vegeu Gázquez Pérez (2018). A més a més, mereixerien un estudi a part els espectacles que, tot i reproduir textos de clàssics catalanes o estrangeres, en fan un retrat amb una evident càrrega interpretativa i genealògica. En són exemples *Entre les ones. Virginia Woolf, paraula i vida* (2006) de Marcela Terra, que conforma una trilogia amb les altres dues obres esmentades de l'autora; *Rodoreda, retrat imaginari* (2008) de Carlota Subirós, on la figura de l'autora contemporània representada per Subirós s'entrecrua amb la Rodoreda interpretada per Alba Pujol; i *M de Roig: paraules d'Avui* (2010) de Mariona Casanovas i amb textos de Montserrat Roig, que igual que l'espectacle sobre Moliner, comporta un treball d'homenatge en termes d'escenografia, música i imitació de l'homenatjada per part de l'actriu.

<sup>176</sup> Diverses autores declaren sentir un interès, admiració o afinitat especials per les protagonistes: Marcela Terra se sent lligada a les figures de Woolf, Beauvoir i Duras per l'admiració (correu personal, 02/03/2019); les actrius negres Silvia Albert Sopale, Kelly Lua i Maisa Perk representen respectivament, a *He contado las manchas del leopardo hasta llegar a la luna*, tres dones triades per l'admiració que els generen la científica i premi Nobel Wangari Maathai, l'escriptora Carolina María de Jesús i la matemàtica Katherine Johnson (conversa personal amb Eva Hibernia, 22/04/2019); i Angelina Llongueras afirma que quan va descobrir Phoolan Devi “[e]l personatge se'm va fer fascinant immediatament, (...) vaig tenir clar que volia interpretar-la” (correu personal, 13/11/2019). Quant a Carmen Domingo, explica que quan va descobrir les figures de Hildegart i la seva mare Aurora Rodríguez Carballeira va decidir dedicar-los un assaig —*Mi querida hija Hildegart*— i una obra de teatre (correu personal, 15/11/2019).

Tercer i el tractament sensacionalista i despolititzador que es va fer de la història de Phoolan en “una pel·lícula molt tendenciosa que van fer sobre ella” (Llongueras 2006: 25); a *Pocahontas o la verdadera historia de una traviesa*, Mestanza ataca la famosa pel·lícula de Disney i la contraposa a la dura i curta vida de la Pocahontas real; i *Fem (la llista de Lourdes)* es planteja com una classe sobre artistes feministes que treballen amb el cos des dels anys 1970. Sorgida arran de la demanda de la Paula, una estudiant de batxillerat real que va acudir al Teatre Kaddish per inquirir sobre referents artístics femenins, l’obra critica l’educació formal en història de l’art rebuda per les quatre intèrprets, i es clou amb la pregunta: “el tema es que si quiero tener referentes lo tengo que buscar yo sola? Es eso?” (Donoso, Giménez Casas i Inés 2017).

Tal com adverteix Collin, reivindicar només aquelles dones del passat que es van distingir per una determinada acció portaria a crear un “panthéon des femmes illustres, accolé au panthéon des hommes illustres”: és a dir, a reproduir la valoració patriarcal “de ce qui « produit », qui « peut », qui a pouvoir et qui transforme, qui « fait l’histoire »” enfront de “la grande masse des femmes (comme des hommes) vouées à la simple répétition, au simple exercice de la vie” (1993: 18). Algunes obres recents semblen respondre a aquesta advertència i se centren en figures i sobretot en grups de dones anònimes que no han passat a la història, que han estat recuperades de manera recent o bé que ho han fet com a personatges menors, lligats a la repressió o a la submissió que van patir. Són obres com *La Maternitat d’Elna* (2008), basada en el llibre d’Assumpta Montellà i amb dramaturgia de Pablo Ley; *Trueta* (2009) d’Àngels Aymar; *Només són dones* (2015) de Carmen Domingo; *Vagas y maleantas* (2015) de Raquel Loscos; *Et vindré a tapar* (2015), creació col·lectiva de la companyia Espai en construcció; *Memòria de les oblidades* (2018) de Tecla Martorell; *La bellesa* (2017) de Marta Galán i les veïnes del Casc Antic; *Rebomboris* (2018) de Marta Galán, Marta Vergonyós, Sindillar i les veïnes i veïns del Casc Antic; *Les oblidades* (2019) de Lara Díez; i *Así bailan las putas* (2019) de Júlia Bertran, Ana Chinchilla, Jan Vilanova i Pau Roca.

Obres com *La maternitat d’Elna*, *Només són dones*, *Memòria de les oblidades*, *Et vindré a tapar* i *Trueta* —a les quals es podrien afegir *Trece rosas*, *Neus Català. Un cel de plom*, *Rastres\_Argelers*, *Ara* i *Màtria*— recullen casos de repressió i violències derivades de la Guerra Civil i, per tant, es poden considerar part del boom d’obres lligades a la memòria històrica, que també ha tingut un impacte als escenaris teatrals (Buffery

2017).<sup>177</sup> En aquestes obres, el focus en personatges femenins serveix per il·luminar realitats poc visibilitzades en la representació cultural, com ara la militància política de les dones, l'experiència de la maternitat en contextos de repressió i de precarietat extrema, la repressió d'aquelles dones que no s'adequaven al model de feminitat imperant durant el franquisme i el sentiment de participació en el conflicte a través d'activitats considerades menors, com la costura.<sup>178</sup>

*Nomás són dones* és una de les obres més reivindicatives en relació amb aquestes qüestions: basada en un text de Carmen Domingo que recull testimonis reals de dones represaliades, la direcció de Portaceli n'accentua la connexió genealògica amb el present a través d'una reordenació dels materials textuais que institueix com a fil conductor la història de la troballa de deu cossos de dones contada per la descendent d'una d'elles. Sobre l'escenari, els passatges textuais interpretats per Míriam Iscla es conjuguen amb les cançons de la cantant Maika Makovski i la dansa de la ballarina Sol Picó, que fan eco i encarnen les històries de les dones empresonades. Segons Helena Buffery, l'entrellaçament de les tres actuacions constitueix una triangulació del testimoni que posa en relleu el procés de mediar la memòria i de recollir el trauma a través del propi cos, en una dinàmica escènica que eleva les intèrprets a "bodies of protest" (2017: 879). A més, la peça reforça el context històric dels casos narrats a través de dades projectades en una pantalla on, al final de la peça, se subratlla la dificultat de recuperar informació sobre la repressió de les dones, atès que el franquisme no les considerava presos polítics.<sup>179</sup> Pel que fa a *Trueta* d'Àngels Aymar, que recull l'experiència de l'inici de la Guerra Civil i de l'exili republicà com a part de la trajectòria vital del Doctor Josep Trueta,

---

<sup>177</sup> Dins del conjunt d'obres entorn de la memòria, les històries de dones empresonades ha tingut un cert recorregut: a *La veu secreta dels ocells* (2010), obra sorgida d'un taller impartit per Cristina Castrillo en el marc del Projecte Vaca, es desenrotllen històries de preses en un to líric i simbòlic, sovint acompanyat de cançons i de jocs coreogràfics entorn de deu quadrats marcats al terra de l'escenari amb cinta blanca, a mode de cel·les. A l'obra *No parlis amb estranys (fragments de memòria)* (2013), Tornero proposa un mosaic d'històries fragmentàries lligades a la memòria històrica de la Guerra Civil i la dictadura franquista, que inclouen el discurs d'un metge que justifica el confinament de les dones a les tasques domèstiques, i diversos passatges sobre l'experiència de les dones a les presons i el silenci històric que va envoltar-la — per a una anàlisi més extensa de l'obra vegeu Marcillas Piquer (2018). La temporada 2019/2020 veu una nova obra consagrada a les dones empresonades pel franquisme, *Preses* de la Cia. Ella/Teatre Kaddish, sobre les preses de la Presó de dones de Barcelona i la Colònia Americana del Prat.

<sup>178</sup> És el que succeeix a *Trece rosas*, segons Larson (2012). Per a una anàlisi extensa de l'obra de Júlia Bel vegeu també Fox (2012).

<sup>179</sup> En aquest sentit, casos com el de les "Trece Rosas" constitueixen una excepció. Classifico *La maternitat d'Elna* en el conjunt d'obres sobre dones anònimes perquè el reconeixement públic d'aquesta institució i d'Elisabeth Eidenbenz, que va ser-ne la fundadora i directora, és força recent i conseqüència, en bona part, del volum homònim de la historiadora Assumpta Montellà, en el qual es basa l'obra; i també perquè l'obra recull, junt als fragments protagonitzats per Eidenbenz, un dels casos de dones anònimes ateses a la maternitat, el de Remei Oliva i el seu fill Rubén (Montellà 2005).

se serveix d'una estratègia singular per visibilitzar les dones anònimes: a partir del retrat d'un home il·lustre, fa incís en la xarxa de relacions femenines que en fa possible la feina al llarg de la carrera i en especial en la figura de l'esposa del doctor, Amèlia Llacuna.<sup>180</sup>

*Rebomboris* i *Así bailan las putas*, una obra de teatre comunitari i una peça immersiva protagonitzada per la periodista Júlia Bertran i la professora de twerk Ana Chinchilla, tenen en comú el fet d'extreure lliçons de la història de les dones, com una eina per fer front a opressions contemporànies. A *Rebomboris* es posa en relació la presència activa de dones en revoltes històriques com els Rebomboris del pa amb l'activitat reivindicativa de Sindillar, un sindicat de dones migrants i treballadores de la llar i la cura.<sup>181</sup> A *Así bailan las putas*, la lectura que fa Silvia Federici (2009) de la cacera de bruixes i el treball de la politòloga Nerea Barjola (2018) entorn del tractament mediàtic dels crims d'Alcàsser serveixen per contextualitzar històricament experiències de violacions, abusos, agressions i *slut-shaming* viscudes per Bertran i Chinchilla.<sup>182</sup> En totes dues obres es vehicula una visió crítica de la història: en primer lloc, es nega l'existència d'un passat desproveït d'agència femenina i es remarca que les dones “tenim una història”; i en segon lloc, es rebutja la idea d'un progrés lineal en termes de drets i es para atenció a etapes consecutives de repressió i de revolta: “quan les dones guanyem terreny, les narracions sobre el terror sexual revifen amb la intenció que retrocedim” (Bertran, Chinchilla, Vilanova i Roca 2019).<sup>183</sup> Com assenyala Prieto Nadal (2019), *Rebomboris* és una peça en què el focus en el dolor i la vulnerabilitat físics —vinculats, entre d'altres, a la vellesa, als processos migratoris i a les malalties provocades per ambients laborals insalubres— es presenten en continuïtat amb diverses instàncies de música i ball, com si la celebració fos possible a causa del dolor, perquè el fet d'haver patit la injustícia en el propi cos exigeix que aquest pugui tornar a ser un lloc de plaer. Aquesta articulació entre dolor i celebració també es dona a *Así bailan las putas*, en què la violència exercida sobre els

---

<sup>180</sup> L'obra es clou amb una tirada molt explícita sobre el sacrifici que va comportar per a Llacuna la carrera del marit, elaborada a partir d'una disculpa real formulada en una carta de Trueta a Llacuna (correu personal d'Àngels Aymar, 10/12/2019): “et vaig deixar sola davant d'un clima dur, pocs diners i tanta incertesa... Com vaig poder fer-te això? (...) Lluitar contra el dolor ha estat la meva aventura personal, fer la guerra a la guerra, però no he estat capaç de tancar la fonda ferida de la mort del nostre fill, ni la teva, ni la meva. Perdona'm, Amèlia, perdona'm per fer-te passar per tot el que has viscut, per no saber donar-te el que volies, pel fracàs dels meus plans, pel teu abandó...” (2009: 80-81).

<sup>181</sup> Per a una anàlisi més completa de *Rebomboris*, vegeu “*Rebomboris* de Marta Galán y Marta Vergonyós: hablan las protagonistas del sistema de cuidados” (Nicolau 2018a).

<sup>182</sup> El terme *slut-shaming* designa aquells “deliberate efforts to discredit people by associating them with sexual deviancy, especially sexual immodesty and promiscuity. Victims of slut shaming (...) are disproportionately girls and women” (Sweeney 2017).

<sup>183</sup> La frase resumeix una de les tesis principals de *Microfísica sexista del poder* (2018) de Nerea Barjola, llibre mencionat i comentat a l'obra.

cossos femenins dona lloc a narracions sobre un difícil i tanmateix possible apoderament corporal, performat en companyia d'una audiència que, situada al mateix nivell que Bertran i Chinchilla, i després de rebre una classe de *twerk* exprés, acaba l'obra ballant amb les dues actrius.

No vull deixar de mencionar que *Rebomboris* s'insereix en un projecte més ampli, iniciat l'any 2016 quan Marta Galán comença com a directora del programa de teatre comunitari que l'Antic Teatre dinamitza amb la gent gran del Casc Antic.<sup>184</sup> La primera peça produïda en el marc d'aquest programa és *La bellesa* (2017), d'una narrativa postdramàtica que mescla narracions autobiogràfiques fragmentàries amb l'ús de vídeo, text projectat i accions performàtiques, per proposar la valoració genealògica de les dones grans en tant que mares i cuidadores i per tant proveïdores de les cures que fan possible la vida. Protagonitzada per tres dones grans, una dona amb diversitat funcional i dos nois joves, *La bellesa* presenta la idea que, atès que tant la contemplació estètica com la justícia social demanen la retirada del jo, es pot imaginar un nou concepte de la bellesa que es fonamenti en les maneres en què ens relacionem i tenim cura dels altres. Per fer-ho, subratlla la presència, tant en escena com a través del vídeo, de corporalitats femenines envellides i amb diversitat funcional —oposades, per tant, a l'ideal de bellesa hegemònic—, per privilegiar la concepció de la bellesa que exposen les mateixes intèrprets, vinculada a la pròpia experiència de les cures. D'aquesta manera, l'obra no només eleva una reivindicació, alhora estètica i política, del rol de cuidadores que han assumit moltes dones de les generacions més grans, sinó que les erigeix en figures d'autoritat —un rol sovint negat a les dones grans— i proporciona un espai d'expressió per als records i les percepcions d'un segment de la població molt feminitzat i exclòs del model de l'adult productiu.<sup>185</sup>

---

<sup>184</sup> Fora del marc temporal d'aquesta tesi, l'obra *Souvenirs* (2019), també interpretada per les veïnes i veïns del Casc Antic i amb direcció de Galán, presenta una narrativa entorn de l'impacte del franquisme que fa èmfasi, entre d'altres, en la repressió genèrica i sexual i en la influència d'aquesta herència política fins al present. Altres obres de teatre comunitari que incorporen una perspectiva feminista són *A cor obert (Un viatge a l'interior de Descabelladas)* (2016), espectacle amb dones que pateixen diverses malalties, dinamitzat per Teresa Urroz i Isabel Díaz, que es va poder veure al TNC; i *Lisístrata. De qui és la Guerra?*, un muntatge protagonitzat per homes interns del centre penitenciari Brians 2, amb dramaturgia i direcció de Xantal Gabarró, que reflexiona sobre l'experiència de les dones que pateixen l'empresonament d'éssers estimats i que es va poder veure a l'antiga presó Model (24/01/2020).

<sup>185</sup> En els últims anys hi ha hagut un cert interès pel protagonisme de les dones grans i per vehicular discursos antiedatistes, és a dir, que contravinguin els prejudicis de l'edatisme o *ageism* —la discriminació per causa de l'edat—, en obres com *Prime time* (2016) de Núria Casado Gual —vegeu el capítol 7— o en l'escenificació de *La senyora Florentina i el seu amor Homer* (2017) que va dirigir Sergi Belbel al Teatre Nacional. Tot i així, una part significativa d'aquestes muntatges duen a escena intèrprets no professionals —com *Las muchas* (2017), peça de dansa de la coreògrafa balear Mariantònia Oliver que es va poder veure a La Caldera i al Festival Escena Poblenou— i per tant la qüestió de la marginació de la majoria d'actrius

Tot i que la gran majoria d'obres genealògiques tenen una forta base documental, obres de ficció com *Vagas y maleantas* i *Les olvidades* reivindiquen de manera explícita les dones anònimes de la història a través de la idea de repetició (Collin 1993). Ambdues obres situen les trames en un més enllà fictici on es retroben, respectivament, un conjunt de quatre coristes aixafades al llarg del segle XX per la caiguda d'un focus, i dues ànimes de dona que rememoren les respectives reencarnacions al llarg de la història, sota múltiples identitats marcades per l'opressió i l'oblit. Amb un format de musical còmic, *Vagas y maleantas* juga amb els trets generacionals de quatre coristes que reflecteixen els canvis en el rol de les dones espanyoles al llarg del segle passat, sense abandonar mai el destí de l'eterna secundària que comporta l'ofici de corista. A *Les olvidades*, els esquetxos de vides passades com a guerreres, riques, pobres, víctimes de l'ablació, prostitutes, mares, filles o àvies, s'alternen amb la progressiva presa de consciència de les dues ànimes, que s'adonen que oblidar la dona que han estat en el passat ha suposat un error, perquè “si jo l'hagués tingut en compte, si l'hagués portat amb mi, m'hauria ajudat” (Díez 2019: 42), i conclouen que les recordaran “per ser, per existir” (Díez 2019: 44).<sup>186</sup> Les dues peces conclouen amb una crida al canvi: el conjunt de coristes adverteix l'adveniment d'una revolució de “todas las coristas muertas de la historia. Las aplastadas de la historia. Las aplastadas por focos, o por puños, o por armas, o por leyes, o por tradición, o por sadismo, o por costumbre” (Loscos 2015). Pel que fa a les dues ànimes de *Les olvidades*, a través del propòsit de recordar les dones passades per tal de no tornar als llimbs de l'oblit, suggereixen que la consciència genealògica resultarà necessària per tal d'assolir una emancipació de les dones en el futur.<sup>187</sup>

---

madures roman —vegeu també el dossier “On són les dones de cinquanta?” al número 206 de la revista *Entreacte*. El sexo-edatisme dels escenaris catalans es pot englobar en la qüestió més àmplia de l'adultocentrisme, al qual s'oposarien també obres que han privilegiat la perspectiva de protagonistes infantils, com *Apatxes* (2009), una obra no escenificada d'Helena Tornero, *Está linda la mar* (2012) de Denise Duncan, i *Most of all, you've got to hide it from the chicks* (2015) de Carla Rovira. *Amor mundi* (2019), de Victoria Szpunberg, fa un comentari metanarratiu sobre aquesta qüestió, quan a través d'una pantalla apareix una nena parlant, com si es tractés d'una trucada real, per explicar que, com que la trama parteix de l'anècdota d'un cas de *bullying* entre nenes en un pati d'escola, en principi havien de sortir nenes a la posada en escena, però al final s'hi va renunciar per qüestions logístiques: “És superinjust. (...) Sempre donen importància a la gent gran i no al que els nens realment pensem i sentim” (2019: 40).

<sup>186</sup> Aquesta obra forma part d'una trilogia que completen *Omplint el buit* (2019) i *La nostra parcel·la* (2020), peces amb un nivell menys explícit de reivindicació feminista però que també afirmen la necessitat d'un protagonisme femení en reflexions de caire existencial i metafísic, així com la legitimitat d'abordar aquest tipus de qüestions a partir de la relació entre dos dones —una tria que, segons que va explicar la mateixa autora a la presentació de la funció de *Les olvidades* a La Pedrera (22/10/2019), ha generat força comentaris de sorpresa i incomprensió.

<sup>187</sup> A través del motiu de les ànimes, *Les olvidades* suggereix una identificació total de les dones contemporànies amb les avantpassades: “érem les mateixes (...) Érem elles” (Díez 2019: 42). El concepte es reforça a través d'una dada biològica, quan s'explica que les dones naixem amb tots els òvuls d'una vida fèrtil i per tant amb “una part de totes les filles que podem arribar a tenir” (Díez 2019: 40). Una identificació

El segon gran grup de peces genealògiques està format per obres que reflexionen sobre mares, àvies i avantpassades. En termes generals, són obres en les quals els subjectes femenins contemporanis tenen un paper protagonista, en el marc de narratives que cerquen homenatjar i rehabilitar figures familiars femenines, repensar el vincle que el subjecte contemporani estableix amb elles, reivindicar-les performativament com a subjectes d'interès artístic i plantejar problemàtiques de memòria i gènere que afecten la societat contemporània. Són obres com *Mi madre y yo* (2004) i *Las Vicente matan (aman) a los hombres* (2006) de Sònia Gómez; *La Indiana* (2007) d'Àngels Aymar; *El meu avi no va anar a Cuba (els meus pares sí)* (2008) i *La marca preferida de las hermanas Clausman* (2010), de Victoria Szpunberg; *Iaia, memòria històrica* (2012) d'Alba Valldaura; *Blanca desvelada* (2015) d'Alejandra Jiménez-Cascón; *Ara* (2014) de Gisela Saló; *Màtria* (2016) de Carla Rovira; *Hasta agotar existencias. Ensayando para que la muerte de mi madre no me pille desprevenida* (2016) de Veronica Navas; *Barbes de balena o De què estan fetes les cotilles* (2017) d'Anna Maria Ricart; *Rastres\_Argelers* (2018) d'Aina Huguet; *Una dona en el mirall* (2018) de Denise Duncan; i *In Wonderland* (2019) d'Alicia Gorina i Albert Arribas.

Algunes peces postdramàtiques d'aquest grup participen en l'auge actual de la no-ficció i de la reflexió sobre el propi jo (Gázquez 2015), i denoten l'acceptació creixent del treball amb actors i actrius no professionals com a marca de contemporaneïtat.<sup>188</sup> En el marc d'una producció coreogràfica i performativa de caràcter autoreferencial (Gázquez 2015), Sònia Gómez va fer pujar a escena de manera pionera la pròpia mare a *Mi madre y yo* i *Las Vicente matan a los hombres*. Ambdues peces, que combinen el teatre postdramàtic i la dansa, mostren el “salto generacional que se produjo en nuestro país entre las mujeres nacidas a finales de los años 30 y las nacidas a principios de los 70” en un exercici de caràcter lúdic proposat des de “el amor, la complicidad y el afecto”

---

física es produeix també a *Así bailan las putas*, quan Júlia Bertran anuncia que es desperta coberta de misterioses ferides, i després revela que materialitzen el lligam que sent amb la figura de Joana Call, “Sucarranya”, una dona andorrana que va ser assassinada i desmembrada per bruixeria l'any 1424.

<sup>188</sup> És important destacar que diverses peces postdramàtiques d'autoria femenina dedicades a pares o altres membres masculins de la família incorporen una perspectiva de gènere. És el cas de *VIP (Homenaje a Severiano Naudin)* (2016) de Mariona Naudin, que aborda, entre altres aspectes socials de la història espanyola recent, la immigració dels treballadors a Europa o la consecució ben recent d'alguns drets de les dones, com el divorci; d'*Una família balla* (2015) de Mariona Naudin i Mònica Almirall, on l'homenatge als pares de Naudin i Almirall deixa espai per a una reflexió sobre com s'ha representat la relació entre pares i filles —per exemple als duos pare- filla a la música pop o al mite d'Ifigènia—; i de *Watching Peeping Tom* (2014) d'Alicia Gorina, en què la conversa del crític de cinema Àlex Gorina, pare de la creadora, amb l'actriu que la representa —Alba Pujol o Patricia Mendoza— permet comentaris ocasionals sobre la càrrega de gènere que comporten els actes de mirar i de ser mirat, centrals a l'obra.



(Gázquez 2015: 255). A través de la figura de Rosa Vicente, les dues obres reivindiquen de manera implícita les dones anònimes —i treballadores, com subratlla Gázquez— d'aquesta generació, alhora que inclouen una atenció especial a les visions de mare i filla entorn dels homes i el sexe —els propis desitjos, els homes que els agraden i els que no, la percepció que tenen d'autors i textos masculins i la masturbació.<sup>189</sup> També de caràcter postdramàtic, però amb un to més íntim i treballat, *Hasta agotar existencias...* de Veronica Navas proposa un retrat-homenatge de la mare de la creadora, a partir de l'obsessió que la progenitora morirà de manera imprevista. L'obra aborda sentiments que han tingut una representació molt escassa en l'àmbit teatral, com l'amor d'una filla envers la mare, el desig físic o sentiment de connexió amb el cos matern, i la recança pel poc valor que la nostra societat atorga a les cures tradicionalment atribuïdes a les mares.<sup>190</sup> Alícia Gorina elabora a *In Wonderland* —després de *Watching Peeping Tom*, obra en què Àlex Gorina, pare de la creadora, apareixia en escena—, un muntatge en el qual la pròpia mare hi té una presència obliqua, a través de la professió que exerceix, la psicoanàlisi, i de l'actuació de quatre col·legues psicoanalistes. A partir d'aquestes figures, l'obra fa una revisió de la trajectòria de Gorina, en una narrativa metateatral que incorpora una evident perspectiva de gènere i que li permet evocar diverses imatges de mares i filles per reivindicar-ne les veus, tan sovint silenciades.<sup>191</sup>

*Màtria* és una peça postdramàtica entorn de la memòria d'Enrique Isart Alonso, un avantpassat afusellat de la creadora —vegeu el capítol 5. En una escena de l'obra, Carla Rovira i la seva mare, Àngela Pitarch, invoquen i encarnen diverses dones de la família vinculades a la mort del tiet avi afusellat, per fer patent que “[l]es dones de la meva família

---

<sup>189</sup> Gázquez recull aquest comentari de Gómez: “Luego se han hecho lecturas feministas, etc. Pero esa reivindicación como mujer es algo que te viene dado. Yo nunca he tenido una posición política en mis trabajos, pero soy de una generación que he podido interesarme por María Abramovich, la Ribot, Sophie Calle...” (2015: 438).

<sup>190</sup> L'obra es tanca amb la projecció de la imatge de la mare a la panxa nua de Navas. Aquesta acció final il·lustra la inversió que proposa l'obra —la recreació de la mare per part de la filla— i per tant subratlla el caràcter prospectiu (Collin 1986) de l'acte genealògic que s'hi opera. El retrat de la mare, per altra banda, es mescla amb descripcions de dones joves i amb estil que corresponen, en part, a la imatge de la mateixa mare de jove, i apunten una reflexió, en paraules de l'autora, “sobre cómo maduramos, cómo madura nuestro cuerpo, de dónde viene nuestra construcción como mujer en la sociedad o en el seno de una familia, qué cosas heredamos. En España, por ejemplo, recogemos toda la herencia del franquismo y la adecuación de los cuerpos, la construcción de aquello que se considera una mujer adecuada, solvente” (Navas 2020).

<sup>191</sup> Al final de l'obra, en un judici carrollià contra la directora, Anna Alarcón s'interpreta a si mateixa i a diversos personatges femenins de les obres dirigides per Gorina i reclama un espai de representació i memòria per a mares i nenes: “Per què no escriuen una cançó sobre mi? O un llibre? Per què no componen simfonies sobre les mares? O fan poemes? Per què? Sobre què tracta realment la vida d'una dona així normal, ningú escriu sobre això” —aquestes línies procedeixen de l'obra *Imatges gelades* de Kristian Smeds, amb traducció de Riikka Laakso i Meritxell Lucini—; i també: “penses en totes aquelles obres, en totes aquelles nenes, en totes aquelles mares, en el seu dolor, i trobes a faltar cada part de tu que s'ha quedat en elles” (Gorina, Arribas 2019).

van fer història des de les seves llars, testimoniant el desaparegut, posant cos a l'oblidat" (2018a: 28).<sup>192</sup> Durant bona part d'aquesta escena, Rovira actua com a Verge, i en particular com a Virgen del Tránsito, a qui va resar la mare de l'afusellat quan en va conèixer la condemna: es tracta d'una reescriptura genealògica d'una figura femenina del cristianisme sempre consagrada a plorar pels altres.<sup>193</sup> Com *Màtria*, *Iaia memòria històrica* i *Rastres\_Argelers* són dues altres obres que, a més d'ocupar-se de la Guerra Civil i la dictadura, paren atenció al rol sovint menystingut de la gent gran en tant que depositària d'una memòria històrica i comuna. A *Iaia memòria històrica*, l'autora i intèrpret Alba Valldaura dona cos i veu a la pròpia àvia quan era jove i de gran, que viu en una residència; i *Rastres\_Argelers* és una ficció d'Aina Huguet en què la mort d'una àvia descobreix a dues netes l'experiència de l'àvia al camp de concentració d'Argelers i l'amistat que hi va nuar amb una altra dona.

També s'han portat a escena altres obres de ficció que, sense vehicular una reivindicació explícita, escenifiquen la importància de les relacions amb mares i àvies així com les semblances i dissimilituds generacionals. És el cas de *Blanca desvelada*, escrita i interpretada per Alejandra Jiménez Cascón, sobre una jove marcada per una pèrdua gestacional que es veu abocada a refer la relació trencada amb la mare; i d'*Una dona en el mirall* de Denise Duncan, que retrata en paral·lel la trobada als anys 1940 d'una cabaretera provinent de París i una reservada telefonista nòrdica, i l'encontre entre les respectives netes, una de les quals té la intenció de viralitzar a través d'un vídeo la història de les àvies.<sup>194</sup> Per altra banda, obres com *El meu avi no va anar a Cuba (els*

---

<sup>192</sup> Aquesta revisió dona peu, al final de l'obra, a una posada en qüestió auto-crítica de la visió tradicional de la història, organitzada entorn dels esdeveniments bèl·lics: "[L]a meva iaia era allà, davant dels meus ulls, ella també havia viscut la guerra i malgrat tot, no m'havia interessat. És clar, l'Enrique era el màrtir d'esquerres, l'heroi oblidat! I la meva iaia... la meva iaia simplement pertanyia a l'oblit. Vaig adonar-me que per buscar un cos en un marge no havia vist el marge en sí. 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 2018a: 28).

<sup>193</sup> Rovira ho explica en aquests termes: "La virgen es una mujer, la mujer que nos representa al resto de mujeres en culturas influenciadas por el cristianismo. Las vírgenes tal cual se representan como iconos muestran los ojos —normalmente llorosas— y sus manos. Ojos que lloran por el mundo y manos para trabajar para las demás. Siempre asistiendo a las demás, siempre para las demás. Es por ello que me interesa la virgen, esa mujer que no es sino para las demás (...). Pero esta vez, nuestra virgen usa una pala: la pala sirve para desenterrar, para remover, para defenderse si hace falta" (Rada 2017). Fora del marc cronològic d'aquesta tesi, *La segona Eva* (2020) de Marta Aran elabora, a partir de la història d'una noia que pateix l'assetjament d'un frare durant un retir a un monestir, una reflexió sobre les verges, i en especial sobre les verges doloroses, de qui s'afirma que ploren no només pel fill sacrificat, sinó per totes les dones. En última instància, es produeix una identificació simbòlica entre la verge i la protagonista, que acaba fent-se enrere en el procés de denúncia pública que havia iniciat —i plora, així doncs, per totes les dones que seran víctimes d'assetjament com ella i a les quals no podrà ajudar.

<sup>194</sup> Duncan és també autora de dues peces més afins a la temàtica que ens ocupa: *Está linda la mar* (2012), protagonitzada per una nena per a qui la figura de l'àvia té una importància cabdal, i que en aquest cas és

*meus pares sí*) i *La marca preferida de las hermanas Clausman* —a les quals caldria sumar la peça radiofònica *La memòria d'una Ludisia* (2008)— de Victoria Szpunberg i *La Indiana* d'Àngels Aymar se situen en un terreny limítrof entre la ficció i la recuperació documental de la història familiar, i comparteixen l'estratègia d'atorgar el protagonisme a personatges femenins per narrar uns fets històricament protagonitzats per homes. A la trilogia de Szpunberg sobre la memòria de la dictadura argentina, una anècdota familiar traumàtica viscuda originalment per un home —la sostracció per error d'una altra persona per part de la policia, fet que li salva la vida però que, al mateix temps, li genera una gran sensació de culpa que impacta en la generació següent— és ficcionalitzada i traslladada a una protagonista femenina. El canvi s'emmarca dins de l'interès de l'autora per protegir la pròpia família, i alhora per parar atenció als esborrats de la història. El canvi li permet donar protagonisme a les dones, poc valorades en els ambients militants de l'Argentina dels anys 1970 (conversa personal, 22/11/2019).<sup>195</sup>

A *La Indiana*, Aymar parteix de les cartes d'un "avantpassat que va viure a Cuba" per inventar un personatge de ficció, el de la indiana Rosa, que pretén "donar protagonisme a les dones que en aquella època, abandonaven la família per anar a casar-se a Cuba, amb homes normalment més grans que elles i que no coneixien, per salvar la paupèrrima economia familiar" (correu personal, 10/12/2019). Les escenes del passat Cubà, en les quals Rosa serveix com a portaveu d'una visió crítica de l'esclavatge i de les conviccions racistes que el justifiquen, avancen en paral·lel a un present protagonitzat per Cati, una dona contemporània que descobreix les cartes i decideix basar-s'hi per rodar una pel·lícula.<sup>196</sup> Pel fet d'abordar la problemàtica tabú de la responsabilitat catalana en el

---

"de marcat caràcter autobiogràfic" (Loscos 2012), i *Banzo, el aliento de las ancestras (otra historia catalana)* (2019), un text no representat que aborda, de manera reivindicativa, el passat esclavista de la burgesia catalana, contraposant les experiències d'una sèrie de dones negres esclavitzades i la història d'una parella interracial contemporània que descobreix el passat lligat al tràfic d'esclaus de la família burgesa d'ella.

<sup>195</sup> Mentre que *La marca preferida de las hermanas Clausman* i *La memòria d'una Ludisia* són obres de ficció on la dona contemporània que rep el trauma és la filla de la dona argentina supervivent, *El meu avi no va anar a Cuba (els meus pares sí)* és una obra de caràcter metateatral on una actriu interpreta Ana, la dona argentina supervivent, i en paral·lel la narradora explica que l'experiència d'Ana està inspirada en l'experiència real d'Alberto, qui es va salvar enlloc d'Enrique Raab (Szpunberg 2019). Sobre la trilogia de Szpunberg, vegeu els articles de González, Luque i Carnevali dins del dossier que li dedica el número 34 de la revista *Pausa* (2012); així com Luque (2015), García-Manso (2017) i Marcillas (2015, 2018). A l'obra *Amor mundi*, Szpunberg inclou una dimensió genealògica en l'homenatge a la figura i el pensament de Hannah Arendt, que travessa l'obra i es materialitza, al final de la peça, en un suposat atac antisistema que sintonitza a totes les televisions una entrevista a la filòsofa enregistrada l'any 1964.

<sup>196</sup> La connexió de Cati amb la història dels indians es produeix en part a través d'un somni en què veu un home amb grans bigotis que li parla, però del qual no arriba a sentir la veu —referència als silencis que envolten l'experiència dels indians— i que resulta ser Lluís, el marit de Rosa. El motiu dels somni revelador com a via de connexió amb el passat també apareix a *Blanca desvelada*, on la protagonista somia de forma recurrent en una dona republicana tancada a la presó que dona a llum una nena que mor al cap de pocs dies.

comerç d'esclaus negres a les colònies, *La Indiana* s'alinea amb *He contado las manchas del leopardo hasta llegar a la luna* i *Carolina o la doma de un leopardo* d'Eva Hibernia, obres que conjuguen la recuperació genealògica amb una reivindicació de caire antiracista.<sup>197</sup> El comentari d'aquest darrer grup d'obres quedaria incomplet si no fes referència a *No es país para negras* (2014) de Silvia Albert Sopale i *Palabra de negra* (2019) de Maisa Perk, dos monòlegs creats i interpretats per actrius afrodescendents. Tot i que no posin les genealogies al centre, aquestes sí que hi ocupen un rol destacat en la presentació de les creadores com a descendents de la diàspora, una identitat que les situa en un espai difícil entre la manca de referents negres al context europeu i un reconeixement dels orígens que, tanmateix, ja no poden entendre's com a país propi — sobre aquesta qüestió, vegeu també el capítol 7.

A *No es país para negras*, Sopale narra un viatge a Guinea per trobar-se amb la pròpia família, en què destaca la genealogia matriarcal de la societat Guineana, materialitzada en un arbre de mangos del jardí familiar “en cuyas raíces se encuentran enterrados los cordones umbilicales de generaciones y generaciones de miembros de mi familia” (2018: 104). D'aquesta trobada amb la tradició originària —descrita com a femenina en oposició a uns conqueridors masculins: “Teníamos nuestras reglas, nuestras diosas y vinisteis a imponer los vuestros”—, sorgeix la identitat africana de Sopale, “*Ifeyinka*” (2018: 105), en un passatge en què les explicacions donen pas a una escena de dansa i música durant la qual l'actriu es decora la pell amb traços blancs.<sup>198</sup> Quant al monòleg de Perk, s'inicia amb un escenari amb la sola presència d'una maleta i una narració en off entorn de l'arribada d'una dona d'Illa Maurici a París, on pateix la pobresa, el racisme i unes dures condicions laborals. Tot seguit, Perk entra ballant a l'escenari, mentre es projecta al fons una fotografia d'una dona amb un nadó, que sembla indicar que la protagonista de la primera narració és la mare de l'artista. En acabat, Perk s'asseu a la maleta i explica al públic que, de petita, no sabia per què els membres de la pròpia família estaven disgregats per molts països del món, però els veia com a nòmades i li semblava una cosa bonica i poètica. Així, quan una senyora li crida “¡Vete a tu país!”, queda pertorbada “por no tener ningún país, ya que ningún ancestro mío era cien por cien de algún sitio”, i decideix que

---

A través d'una mèdium, la protagonista entén que aquesta dona és ella mateixa, que està de dol per la criatura que va perdre.

<sup>197</sup> Sobre *La Indiana* han escrit també Montserrat Roser (2019) i Laura Hydak en una tesi doctoral inèdita sobre la representació cultural dels indians al segle XXI. Vegeu també Nicolau (2020a).

<sup>198</sup> L'obra també incorpora un joc intertextual, d'una evident dimensió genealògica, amb el poema de la compositora afroperuana Victoria Eugenia Santa Cruz “Me gritaron negra”.

pertany al lloc on ha nascut, Holanda, tot i que més endavant conceptualitzarà la no-pertinença com un tret positiu, com “la realidad amena que tenía en sangre cuatro continentes corriendo por mis venas (...) todos los pasos, de todos mis antepasados: ellos fueron la semilla y el motor que yo no pertenezca a ningún país” (Perk 2019).<sup>199</sup>

A mig camí de les diferents categories descrites, *Barbes de balena* d’Anna Maria Ricart és una peça de teatre musical que mescla l’homenatge a la figura il·lustre de Dolors Aleu i Riera, “la primera dona que es va llicenciar en Medicina a l’estat espanyol”; amb la genealogia familiar, ja que Dolors Aleu és també la rebesàvia d’una de les actrius, Núria Cuyàs; i amb l’atenció a les dones anònimes, encarnades, entre d’altres, per les àvies de les actrius, de qui el públic aprèn diverses anècdotes i sent fragments de veu en off.<sup>200</sup> L’obra es clou amb un número que proposa un símil entre la història oblidada de les dones —“tenim memòria de peix”—, i l’aigua de mar, invisible per als peixos però també ubiqua, i que contindria totes les històries oblidades de les dones que ens han precedit. El número culmina amb el propòsit de posar fi a la desmemòria, una tasca ingent

---

<sup>199</sup> L’any 2018, la interpretació del personatge negre Belize per part de l’actor blanc Quim Vila a *Àngels a Amèrica* de Tony Kushner, dirigida per David Selvas al Teatre Lliure, genera una protesta per part d’un col·lectiu d’actrius i actors negres, constituït amb el nom de Tinta Negra. Tanmateix, ben abans d’aquest episodi, que situa al centre del debat l’infim rol d’interpres i creadors negres al teatre català, diverses dones de teatre negres ja havien reivindicat la pròpia identitat sobre els escenaris. Des de l’any 1996, l’actriu veneçolana Cecilia Bellorín ha presentat l’espectacle *Cosas de negros or Black is Beautiful* en diversos escenaris off—i, en més d’una ocasió, en el context del Projecte Vaca. Es tracta d’un muntatge musical i humorístic protagonitzat per “Melanina Brown”, personatge que, entre cançó i cançó, fa una defensa entre naïf i divertida de la igualtat racial. L’any 2002, Karel Mena dirigeix a la Sala Beckett un muntatge de *Lope de Aguirre traidor* de José Sanchis Sinisterra en què intervenen dues actrius negres, Cecilia Bellorín i Alejandra Egido. L’any 2003, l’actriu Vicenta Ndongo estrena al Mercat de les Flors *La pata negra*, un solo que parteix de la dificultat de Ndongo d’entendre, de petita, perquè es tracta malament la gent diferent, arran de la sèrie d’animació *Calimero*, protagonitzada per un pollet negre. El muntatge —del qual, malauradament, no s’ha conservat ni vídeo ni text— enllaçava textos de Ndongo del director del muntatge Roger Gual, de Rodrigo García, d’Ivan Morales i de Paloma Ortiz per parlar de la identitat, la diferència, el sexe i la mort a través del recorregut de la protagonista, Clara. *No es país para negras*, que es representa des de l’any 2014, ha estat sens dubte l’espectacle que més ha rodat, tant al territori català com a la península, però també s’han estrenat altres muntatges de creadores afrodescendents com *Palabra de negra* de Maisa Perk i *Negrata de merda* (2019), l’obra breu *Taques de tardor* (2019) i *El combat del segle* (2020) de Denise Duncan. Més enllà del col·lectiu afrodescendent —que potser a causa de la influència nord-americana ha estat el més vocal respecte a la situació de discriminació que viu—, altres col·lectius racials i ètnics han tingut una representació irrisòria a l’àmbit teatral català. És el cas, entre d’altres, de les dones llatinoamericanes i de les dones asiàtiques —amb alguna excepció recent com l’espectacle *This is not here (Re-imagine Yoko Ono)* (2020) de Sònia Masuda—, així com de les dones àrabs —vegeu la nota 279. Més enllà de la qüestió racial, aquesta manca de representació també es pot entendre en el marc de la pobresa de representacions de la immigració que ha caracteritzat la cultura catalana, a despit de la importància de les migracions a la història del Principat, tal com ha assenyalat Josep-Anton Fernández (2006, 2018).

<sup>200</sup> A l’inici de l’obra, les actrius es presenten amb els noms propis seguits dels noms de mares, àvies i altres avantpassades: tota una declaració d’intencions sobre la importància de les genealogies femenines en relació a la definició de la pròpia identitat.

—“buidarem el mar”— però necessària i guaridora per a les dones del present: “L’aigua de mar, cura!” (2017).<sup>201</sup>

En conclusió, les obres genealògiques paren atenció alhora als mecanismes d’opressió que les dones han patit en el passat i als èxits que han atès, obscurits o ocultats del tot en l’imaginari històric comú (Collin 1993). El doble fenomen d’obres consagrades a dones del passat i dones de la família, i l’elevada visibilització de subjectes femenins contemporanis dins les obres, confirmen que les obres analitzades comporten una recerca identitària per part de les dones contemporànies, alhora que s’erigeixen de manera inequívoca com a moviment d’autoafirmació i de crítica d’un present que pretesament és igualitari, sense ser-ho. Dins d’aquest conjunt de peces, *Cabaret diabòlic* proposa una genealogia múltiple que atén de manera profunda als mecanismes d’opressió de les dones al mateix temps que, a través d’una genealogia metateatral, reivindica més visibilitat per a les creadores contemporànies.

## 6.2. *Cabaret diabòlic* de Beth Escudé

*Cabaret diabòlic* de 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 va ser guardonat amb el Premi Ramón Vinyes de Teatre 2003 i publicat dins del volum *Traviesas de paz* (2004) en castellà i per Edicions de l’Albí (2008) en català. Es tracta d’una peça on “[t]ots els personatges, llevat de l’assistenta, estan interpretats per la mateixa actriu” (17), Isabelle Bres. Escudé, que també dirigeix la peça, és qui interpreta l’assistenta. Dividida en onze escenes, que comprenen les aparicions de les cinc convidades al cabaret i els monòlegs intermedis de la presentadora, l’obra té una durada aproximada d’una hora i vint minuts en la posada en escena i està escrita en català, tot i contenir algunes expressions castellanes.<sup>202</sup>

---

<sup>201</sup> No vull deixar de fer menció de dues obres que han ofert genealogies del mateix moviment feminista: *GRRRLS!!! Manifestos feministes dels segles xx i xxi* (2019), de Carlota Subirós, muntatge que recull textos de Beauvoir a Femen passant per les Riot Grrrls i que ha estat representat al Festival Temporada Alta i al CCCB, ja fora del marc cronològic d’aquesta tesi; i *De generacions*, una obra d’Isabel Franc que aborda les genealogies conflictives —poc presents, per cert, en el conjunt de peces analitzades—, a través de les relacions entre una mare feminista de la Segona Onada i una filla feminista i *queer*. L’obra es va poder veure en lectura dramatitzada a l’Espai Francesca Bonnemaison (28/93/2019), en el marc de les jornades “On són les dramaturgues?”, organitzades per l’Associació Col·legial d’Escriptors de Catalunya.

<sup>202</sup> L’anàlisi de l’obra s’ha basat en el visionat de dos enregistraments en vídeo proporcionats per l’autora, en català i en la versió castellana de l’obra, així com en el text editat per Edicions de l’Albí.

Escudé pertany a la generació que s'inicia en la dramaturgia als anys 1990 sota l'empara dels tallers de José Sanchis Sinisterra a la Sala Beckett, i es dona a conèixer al Festival de Sitges l'any 1995 amb una peça que trasllueix aquesta influència: *El destí de les violetes*. Més endavant, la dramaturga —que en molts casos també dirigeix les pròpies peces— es distancia dels postulats més estrictes del “drama relatiu” (Batlle 2001) i evoluciona cap a un univers que bascula entre allò tràgic i un to còmic que sovint se serveix de l'humor negre per fer denúncia social. Al llarg de la seva trajectòria, Escudé ha mostrat interès per la reescriptura de personatges femenins clàssics com Andròmaca, Hècuba, Xandra i Draupadi a *El color del gos quan fuig* (1997) i *Lady Macbeth a Boris I, el Rei d'Andorra* (2006), així com per l'abordatge, sovint des de perspectives inusuals, de problemàtiques de gènere com l'oblit històric a *Cabaret diabòlic* (2003), la violència masclista a *Aurora de Gollada* (2006) o l'ablació del clítoris al text breu no representat *Fadouma* (2007). L'obra d'Escudé també es caracteritza per una atenció freqüent, respecte a la resta de dramaturgues i dramaturgs de la mateixa generació, a l'imaginari religiós cristià, que a més a més apareix lligat a una reivindicació feminista explícita en obres com *Cabaret diabòlic* i *Aurora de Gollada*.

D'entre les nombroses obres que proposen genealogies feministes, *Cabaret diabòlic* n'és una de les més complexes, pel discurs que elabora sobre com l'imaginari de gènere, i en especial el de les societats cristianes occidentals, ha limitat les llibertats de les dones. L'obra privilegia la denúncia, vehiculada a través d'una comicitat irònica, de les dificultats patides per les protagonistes, parant especial atenció a com la recepció i representació que se n'ha fet els ha jugat en contra. De forma paral·lela, duu a terme una operació rehabilitadora que comprèn la reescriptura de mites femenins, la reivindicació de dones anònimes i la recuperació de figures històriques menystingudes, com Roswitha von Gandersheim. A més, *Cabaret diabòlic* constitueix un exemple molt il·lustratiu de com la voluntat genealògica feminista ha tingut un impacte en la composició de determinades produccions, ja que, com veurem tot seguit, la creació de l'obra es relaciona de manera directa amb el rol actiu d'Escudé en una de les iniciatives genealògiques més remarcables dels últims anys.

### **6.2.1. Iniciatives genealògiques: les *Cartografies del desig* i la *Vacateca***

Resulta imprescindible fer un excurs temporal per recollir dues iniciatives genealògiques que es van produir durant la segona meitat dels anys 1990 i que exemplifiquen la

correlació apuntada per Collin (1993) entre el canvi de rol de les dones contemporànies i la voluntat d'interrogar des d'una perspectiva crítica la representació que s'ha fet de les dones del passat. Aquestes dues iniciatives van ser les *Cartografies del desig*, un conjunt de conferències escenificades que recollien les figures de dues o més escriptores posades en relació per afinitat, mestratge o coincidència vital, i la Vacateca, un projecte arxivístic promogut pel Projecte Vaca que va recollir obres de dramaturgues per a la consulta documental i posterior difusió en forma de lectures dramatitzades.

Les *Cartografies del desig* van ser tres sèries de “conferències dramatitzades” (Marçal 1998: 5) celebrades els anys 1997, 1998 i 2001 i promogudes per la directora teatral Araceli Bruch, el Comitè d'Esriptores del PEN Català —del qual era membre Maria-Mercè Marçal—, i col·laboradores com la compositora Anna Bofill. Situades en un espai intermedi entre els mons teatral, literari i feminista, les *Cartografies* constitueixen una excepció en el marc d'aquesta tesi, ja que no exemplifiquen, com la majoria de les obres tractades, la influència dels feminismes en la creació teatral, sinó l'ús de recursos teatrals per a la difusió d'un discurs literari feminista.<sup>203</sup> A causa del caràcter híbrid, han passat desapercebudes en els estudis teatrals catalans, tot i constituir un episodi important de la història teatral recent per la voluntat genealògica pionera, perquè van conformar la incursió més significativa de Marçal al teatre —en termes d'implicació i entusiasme per part de la poeta (Bruch 1999, Julià 2017)— i perquè són un cas excepcionalment ben documentat de les relacions entre els feminismes i la creació escènica.<sup>204</sup> En efecte, aquestes relacions van quedar plasmades a les dues presentacions de Marçal per a les edicions dels anys 1997 i 1998, que recollien el treball col·lectiu de conceptualització i creació dels muntatges, i que van ser incloses als volums editats posteriorment.

A la introducció de *Cartografies del desig: quinze escriptores i el seu món* (1998), el cicle es presenta com una reivindicació de “la força creativa de les dones” i una resposta necessària a la manca de referents femenins. El llenguatge emprat i les autores citades — Woolf, Rich, Irigaray i les italianes del col·lectiu Diòtima— denoten una alineació clara

---

<sup>203</sup> La mateixa Marçal explica que el format era nou i incert: “Es tractava d'una sèrie de sis «conferències dramatitzades», per dir-ho amb una de les expressions que vam fer servir amb una certa vacil·lació, per tal com al·ludíem a una proposta que sabíem nova i diferent, i, per això, difícil de batejar” (1998: 5).

<sup>204</sup> Les altres incursions de Marçal als escenaris són la participació a la companyia Bruixes de dol, que lidera Araceli Bruch i que escenifica dos muntatges rodoredians: *La casa de les nines* (1979), que adapta contes de Mercè Rodoreda, i *L'Hostal de les Tres Camèlies* (1979), una obra dramàtica que l'autora escriu per a la companyia. Per altra banda, a la Universitat Catalana d'Estiu de Prades l'any 1981, Marçal participa en una *performance* en què cinc dones despullades representen el procés d'excitació sexual del sexe femení (Julià 2017: 237-238), una acció sens dubte pionera a Catalunya i que sembla fer-se eco de la utilització de la imatge genital femenina en l'art feminista dels Estats Units durant els anys 1970.



amb els feminismes de la diferència, i el camp lexical subratlla la naturalesa volitiva de la proposta: el cicle es fonamenta en la “voluntat de «donar a llum» a les nostres pròpies mares simbòliques” i beu del “desig col·lectiu” de les autores contemporànies, que reactiva una circulació múltiple, “del nostre [desig] que es mou cap a elles, d’elles entre elles, d’elles cap al món i l’escriptura” (Marçal 1998: 6). Es tracta, així doncs, d’una operació genealògica, tant pel caràcter bilateral (Collin 1993), que mobilitza les voluntats d’autores homenatjades i contemporànies, com pel caràcter prospectiu (Collin 1986) de la construcció d’uns referents literaris femenins reconeguts i abastables. Per altra banda, el desig “d’elles entre elles” es posa en primer pla en uns muntatges que presenten les escriptores no “suspeses en un buit”, “inserides de forma sovint excèntrica en l’univers cultural heretat, falsament neutre” (Marçal 1998: 6), sinó relacionades entre si, en grups de dues o tres autores. Es tracta d’una mesura que busca contravenir els mecanismes d’aïllament, masculinització (Collin 1986) i despolitització (Rich 1979) de les figures femenines per tal que sigui possible fer-se-les pròpies des de la contemporaneïtat.<sup>205</sup>

Les *Cartografies* es van concebre com a espectacles totals, que buscaven allunyar les presentacions de la fredor d’una ponència clàssica amb espectacles on la lectura dels textos s’acompanyés de música, escenografia i vídeo (Bruch 1998). La primera edició va constar de sis ponències teatralitzades que retraten les escriptores a partir de trobades biogràfiques —Virginia Woolf i Vita Sackville-West—, de coincidències estètiques o vitals —Sylvia Plath i Anne Sexton; Amalia Domingo Soler, Calamity Jane i Alejandra Pizarnik— o d’encontres imaginaris —Mercè Rodoreda i Nina Berberova.<sup>206</sup> A la segona

---

<sup>205</sup> Cal insistir en el fet que les presentacions de Marçal recullen el fruit d’un treball comú, en el qual Bruch va tenir un paper cabdal (conversa personal amb Lluïsa Julià, 04/11/2019). No obstant això, els textos que Marçal va redactar per a les *Cartografies* s’han d’entendre també en continuïtat amb la influència decisiva que sobre el pensament literari de l’autora va tenir, tal com explica Mercè Ibarz, “la interrogació sistemàtica de la «interrupció» de la tradició cultural de les dones, que Rich i d’altres autores van posar sobre la taula de les aspiracions col·lectives de finals del xx” (2004: 9). En aquest àmbit, la principal preocupació de Marçal és la transmissió discontinua dels “llibres de dones” en el context de la institució masculina que és la literatura. Segons l’autora, aquesta darrera duu les escriptores a accedir per defecte a referents masculins, cosa que provoca que “cada generació de dones sembl[i] començar de zero” (2004: 192). En aquest context, les dones no són concebudes com a integrants d’una tradició amb mèrits propis, sinó com a annexos d’una genealogia masculina, “«cooptades», «adoptades», «legitimades», sempre d’una en una, sense aparent relació entre unes i altres i sempre en el nom del Pare” (2004: 139-140). La doble vessant cultural i familiar de les genealogies, que Marçal apunta també als escrits assagístics, es materialitza en l’obra més tardana de la poeta, com assenyala Julià: “les *Cartografies* estableixen sintonia amb el llibre de poemes que Marçal arrossegava feia un cert temps” (2017: 440), un treball que havia de dur per títol *Llibre de Maria* i que pretenia explorar la vivència de Maria-Mercè Marçal com a filla.

<sup>206</sup> A la primera sèrie de cartografies, les autores van ser Maria Mercè Marçal, Lluïsa Julià, Josefa Contijoch, Neus Aguado, Montserrat Abelló i Marta Pérez Novales i Mercè Ibarz (Marçal 1998). A Marçal es deuen les ponències *Com en la nit, les flames*, sobre Anna Akhmàtova i Marina Tsvetàieva; i *En dansa obliqua de miralls*, sobre Renée Vivien, Caterina Albert i Maria-Antònia Salvà, escrita en coautoria amb Lluïsa

edició es parteix de cinc autores catalanes —Maria-Aurèlia Capmany, Helena Valentí, Montserrat Roig, Quima Jaume i Maria Oleart—, a partir de les quals es planteja “amb quina o quines escriptores d’altres cultures se la podia relacionar” (Marçal 1999: 10). Les catalanes estableixen amb les estrangeres, entre les quals es compten Doris Lessing, Simone de Beauvoir i Marguerite Yourcenar, relacions de “mestratge”, d’una “assimetria que sovint implica el reconeixement” (Marçal 1999: 11), que són llegides com a exemples d’“autoritat femenina” (Marçal 1999: 12).<sup>207</sup> Per acabar, en les cartografies del 2001, “dues escriptores actuals, una en llengua catalana i una altra de les tradicions [rusa,] alemanya, italiana, escocesa, irlandesa i hebrea, s’endinsen, respectivament, en les obres d’una escriptora anterior de la pròpia tradició en la qual s’hi reconeixen o s’emmirallen” (Julià 2019: 7). Més ambiciosa que les anteriors, aquesta edició posa en relació Caterina Albert i Grazia Deledda, Maria-Àngels Anglada i Lea Goldberg, i Mercè Rodoreda i Adelheig Duvanel, entre d’altres, i mobilitza un gran nombre de col·laboradors de múltiples disciplines al voltant de les autores catalanes i estrangeres (Bruch 2019).<sup>208</sup>

L’altra gran iniciativa genealògica nascuda a la segona meitat dels anys 1990 va ser la Vacateca, un arxiu d’obres de dramaturgues impulsat pel Projecte Vaca. Com en el cas de les *Cartografies*, en les quals va implicar-se el Comitè d’Espectadors del PEN Català, la dimensió genealògica del Projecte Vaca s’ha d’entendre en relació al caràcter col·lectiu de l’associació, atenent a la vinculació existent entre el moviment d’afiliació respecte a les dones del passat —de caràcter vertical—, i el reconeixement de les dones del present —de caràcter horitzontal (Collin 1986). En aquest sentit, resulta significatiu que el Projecte Vaca es gestés seguint una dinàmica genealògica, arran de la trobada entre Margarita Borja, dramaturga i directora alacantina fundadora de la companyia Las Sorámbulas, i Gemma Rodríguez, a qui Borja va traslladar la idea d’organitzar un festival d’arts escèniques per proporcionar a les creadores catalanes espais no supeditats a

---

Julià. La mateixa Julià assenyala, a través d’una carta de Marçal, que l’èxit de públic va ser “aclaparador” (2017: 445).

<sup>207</sup> A la segona sèrie, les autores van ser Josefa Contijoch, Mercè Ibarz, Lluïsa Julià, Neus Aguado i Montserrat Abelló (Julià 1999). Aquesta edició també va ser presentada per Marçal però la poeta, ja molt malalta, no va participar-hi (Julià 2017). Julià assenyala que “Marçal estava decebuda pel poc ressò mediàtic del cicle” (2017: 446). A la clausura del cicle, va publicar la presentació a l’*Avui*, manifestant desgrat pel contrast entre l’interès de la proposta i l’èxit de públic i l’escassa atenció dels mitjans. Aquesta edició queda recollida al volum *Memòria de l’aigua: onze escriptores i el seu món* (1999).

<sup>208</sup> A la tercera sèrie de cartografies van participar-hi els següents tàndems d’autores: Montserrat Palau i Elisabeth Wandeler-Deck, Josefa Contijoch i Neria de Giovanni, Teresa Pascual i Janet Paisley, Maria Antònia Oliver i Irene Boada, Montserrat Abelló i Shulamith Kuriansky, i Lluïsa Julià i Olga Starovoitova. Aquesta sèrie es va representar entre el teatre l’Espai, depenent del Departament de Cultura de la Generalitat, i l’Auditori del Conservatori Superior de Música de Barcelona.

directors o companyies masculines (Serrat 2018: 14). La proposta, que va prendre forma d'associació, es va modular en efecte inspirant-se en tres encontres de dones de teatre que van tenir lloc a l'època: l'Encuentro de Dramaturgas organitzat per la SGAE i la Sala Beckett (1995), l'Encuentro de Autoras y Directoras del Festival de Teatro Contemporáneo d'Alacant (1996), i el segon Encuentro de Mujeres de Iberoamérica en las Artes Escénicas, celebrat en el marc del Festival Iberoamericano de Teatro (FIT) de Cadis (1997) (Serrat 2018: 13-14). A més a més, el terme *Projecte* va ser triat per adreçar un “homenatge a (...) Magdalena Project” (Serrat 2018: 16).<sup>209</sup>

Com recull Cristina Serrat, la fundació del Projecte Vaca va proporcionar a les dones de teatre, en una situació en què aquestes eren poques i minoritzades, “un espai d'expressió en començar a associar-se, tot arrencant de l'aïllament moltes artistes i proporcionant-los canals de comunicació, suport i creativitat entre elles” (Serrat 2018: 39). La creació d'un espai no mixt s'oposava al discurs postfeminista majoritari a l'època, que pretenia que no hi havia discriminació al món del teatre català, com explica Teresa Urroz:

Hi va haver enuig. Alguna gent molt progressista del ram de la cultura no entenia el motiu de fer una associació només de dones. Vam mirar d'explicar que no es tracta va de separar-nos, sinó d'enfortir una part que estava molt afeblida (Serrat 2018: 118).

Contra el predomini d'aquest tipus de perspectives, al llarg de més de dos decennis de vida —i en especial durant la primera època, abans de la crisi econòmica—, el Projecte Vaca ha actuat com un espai de seguretat que ha afavorit per a moltes sòcies el “creixement professional, atès que ha representat un coixí on poder-se reconèixer, arriscar-se i evolucionar com a creadores” (Serrat 2018: 40), i ha funcionat com “una plataforma de llançament” (Serrat 2018: 118), en paraules de Teresa Urroz.<sup>210</sup>

---

<sup>209</sup> Els noms que consten a l'acta fundacional són: Gemma Rodríguez, Isabel Rodríguez, Graciela Gil, Carme Poll, Magda Puyo, Àngels Aymar, Beth Escudé, Isabel Iranzo, Ana Silvestre, Silvana Capitani i Elena Castelar.

<sup>210</sup> Malgrat que la producció sigui només un dels diversos objectius de l'associació —molt bolcada, entre d'altres aspectes, en l'experimentació teatral (vegeu Serrat 2018)—, és important assenyalar que, més enllà del Novembre Vaca i de l'edició del 2007 del Festival Magdalena, el Projecte Vaca ha tingut un impacte baix als circuits de teatre professionals, amb excepcions com *La veu secreta dels ocells*, *El rap de Lady M* i *Cabaret diabòlic*. La importància de l'associació, així doncs, rau en el caràcter pioner, en la voluntat de recerca col·lectiva i en l'impuls, companyonia i apoderament aportat a les gairebé dues-centes sòcies que n'han format part —“Molts han estat els testimonis de sòcies vaques que glossen la importància que ha tingut l'associació per al seu creixement professional” (Serrat 2018: 40). Aquesta tasca s'ha dut a terme a despit del rol perifèric que ha ocupat el Projecte Vaca al camp teatral, així com de l'estatus econòmic precari de l'associació, degut en bona part a la manca de finançament i d'interès per part de les institucions.

Un cop fundada l'associació, un dels primers objectius va ser la creació d'un arxiu de l'autoria teatral femenina, iniciativa que volia respondre al gran desconeixement d'aquest tipus de producció, i a la representació tan minsa que continuaven tenint a les cartelleres. Com explica Gemma Rodríguez, “en aquell moment no hi havia res o molt poca cosa. Moltes de nosaltres érem escriptores i no existia una biblioteca on poguessis anar a buscar textos de dones, sobretot de dramaturgia contemporània europea” (Serrat 2018: 20). Per respondre a aquesta necessitat es va instituir la Comissió de Recerca, Arxiu i Difusió, “creada el 1999 i capitanejada durant molts anys per Beth Escudé” (Serrat 2018: 18), que s'encarregava de cercar textos i materials audiovisuals, així com de les tasques “de lectura, visionat i elaboració d'informes que eren revisats i consensuats abans de confeccionar la fitxa corresponent per catalogar la peça i incorporar-la a l'arxiu de la videobiblioteca” (Serrat 2018: 18). En un primer temps, es van considerar obres creades en català, castellà, francès, anglès i alemany, àmbits lingüístics que més endavant van ser ampliat a d'altres llengües com l'italià. El fons ha acabat incloent una gamma molt àmplia de peces d'autoria femenina que aplega “autores teatrals històriques, autores estrangeres, autores catalanes, autores novelles” (Serrat 2018: 13). La difusió d'alguns títols seleccionats dins del conjunt de l'arxiu va iniciar-se el mateix any 1999 en el primer festival promogut per l'associació, i va prosseguir en els anys següents “sovint gràcies a l'SGAE mitjançant lectures dramatitzades” (Serrat 2018: 13). Per això es pot considerar que la Vacateca va constituir una pràctica arxivística resistent i autogestionada, que “va treballar de manera ininterrompuda i voluntària durant prop de deu anys, una labor que va anar minvant en anys posteriors a causa de la falta de suport” (Serrat 2018: 19).<sup>211</sup>

Les lectures dramatitzades de textos provinents de la Vacateca van incloure, entre d'altres, la peça *Hrotsvitha on the beach (o Gandersheim sur mer)*, una dramaturgia de Beth Escudé a partir de les obres *Caída y conversión de María, sobrina del eremita*

---

<sup>211</sup> En els últims anys, les Cartografies del desig i el Projecte Vaca i la Vacateca han estat objecte de diversos actes commemoratius, tanmateix més sovint celebracions impulsades per les protagonistes dels projectes originals que reconeixements externs. El Projecte Vaca celebra vint anys de trajectòria amb una exposició exposada a Ca la Dona i a l'Institut del Teatre, amb l'edició del llibre *Creadores escèniques segle XXI. Projecte Vaca* (2018) i amb la signatura d'un “conveni de donació de la Vacateca al Centre de Documentació de Ca la Dona, per facilitar-ne la consulta, tant presencial com digital” (Serrat 2018: 19). També rep, com he assenyalat a l'apartat 2.2.2., La crítica acadèmica feminista de Maria José Ragué Arias, el guardó Maria José Ragué l'any 2020. Les *Cartografies* són commemorades amb una exposició a la Casa Elizalde l'any 2017, “Cartografies del desig. Cicles 1997-1998-2001”, en ocasió de la qual s'estrena una nova cartografia, *Maria-Mercè Marçal i Montserrat Abelló. Les arrels d'una amistat*, amb un text de Julià, direcció de Bruch i interpretació d'ambdues (Biblioteca de Catalunya, 08/02/2018; Teatre de Sarrià, 09/12/2018). També s'edita el volum que recull la tercera sèrie de les *Cartografies: Cartografies del desig III. Sis espectacles de teatre de cambra* (2019).

*Abraham* i *Conversión de la meretriz Taide* de Roswitha de Gandersheim, una literata i dramaturga saxona del segle X considerada la primera dramaturga de textos escrits (Case 1988).<sup>212</sup> Aquesta autora encapçala el capítol “Women Pioneers” de *Feminism and Theatre* de Sue-Ellen Case i és un exemple paradigmàtic de com la presència femenina en el camp teatral ha estat obliterated, tant en l'àmbit de la historiografia com en la programació teatral. Com veurem, *Cabaret diabòlic* traça una línia de continuïtat amb *Hrotsvitha on the beach* per la voluntat genealògica, per la inclusió del personatge de Roswitha, per l'actuació d'Isabelle Bres i per la utilització de tècniques com la ventrilòquia, i per tant es vincula, a través de la baula intermèdia d'aquesta adaptació, a l'activitat d'Escudé al capdavant de la Vacateca.<sup>213</sup>

### 6.2.2. El cabaret: la subversió del gènere

*Cabaret diabòlic* és una obra dramàtica estructurada com una peça de cabaret. La peça incorpora números de varietats i diversos passatges que requereixen la improvisació de l'actriu, així com al·lusions a l'actualitat que, segons que s'especifica a l'inici del text dramàtic, demanarien una adaptació en cas d'ulteriors muntatges. A les didascàlies, el text aporta indicacions sobre el desenvolupament dels números de varietats i altres aspectes de la dramàtica, que trasllueixen el rol d'Escudé com a directora. Tal com s'hi indica a l'inici, “[m]itja hora abans de l'espectacle, [s'ofereix un] servei de bar amenitzat amb temes coneguts de cabaret” (17).

L'espectacle és conduït per Heva, una reescriptura de l'Eva bíblica. En la interpretació d'Heva, Isabelle Bres es mou entre la sensualitat i la provocació moral i apareix abillada “amb un vestit de fantasia inspirat, d'una manera ingènuament explícita, en la seva nuesa

---

<sup>212</sup> Existeix una gran fluctuació en la transcripció del nom d'aquesta autora, que afecta també els textos d'Escudé. Atès que no comptem encara amb una edició de les obres de l'autora en català, he optat per adoptar la primera grafia proposada per l'Enciclopèdia Catalana, Roswitha von Gandersheim, amb l'excepció de quan refereixo l'obra *Hrotsvitha on the beach*, l'edició de les *Obras completas* (2005) en castellà i l'article de Rivera Garretas, per tal com afecten fonts bibliogràfiques.

<sup>213</sup> *Hrotsvitha on the beach* (o *Gandersheim sur mer*) va ser presentada en el marc del Novembre Vaca 2000 (18/11/2000), dirigida per Escudé i interpretada per Marta Alemany i Isabelle Bres. El títol de l'obra podria ser una al·lusió irònica a l'òpera de Robert Wilson i Philip Glass, *Einstein on the beach* (1976), homenatge a una figura masculina que, a diferència de Roswitha, gaudeix d'una important consagració en l'imaginari comú. Al marge de la lectura dramatitzada d'obres provinents de l'arxiu, el Projecte Vaca ha impulsat al llarg dels anys diverses obres genealògiques, que no recullo amb la resta per tractar-se de lectures dramatitzades o de muntatges en espais no teatrals. Algunes són *Mercè, viatge i desig* (2008) una peça itinerant basada en textos de Mercè Rodoreda, *1908, punt de partida* (2013), de Josefa Contijoch, sobre tres dones creadores nascudes l'any 1908: Simone de Beauvoir, Mercè Rodoreda i Anna Magnani; i *Dones espies* (2015) de Teresa Urroz, basat en el llibre de Patrícia Gabancho *Les dones de 1714* (2014).

*i en les conegudes fulles de figuera*” (19).<sup>214</sup> Aquest personatge inaugura la funció saludant els espectadors i espectadores, i presentant-se: “Pel vestuari segur que ja heu esbrinat qui sóc. No? (*Pausa. L’assistent li passa una poma*). Sí? Ja m’han comentat que avui comptàvem amb un públic instruït” (19). Després explica que el tema del cabaret és “la culpa. La grandíssima culpa” (19), i que l’il·lustrarà a través d’“unes quantes artistes que m’ajudaran a exposar aquest concepte en els seus diferents aspectes” (20). Les convidades, representades per la mateixa Bres amb diferents caracteritzacions, són Helena de Troia, Roswitha von Gandersheim, Grazida de Montailou, Erzsébet Bathory i Leni Riefenstahl.<sup>215</sup> Amb l’excepció d’Helena, la galeria de personatges convidats és integrada per personatges històrics reals, que surten a l’escenari per explicar la pròpia experiència en relació amb la culpa i justificar-se, alhora que ofereixen un número de cabaret que funciona com a símbol o il·lustració de la història presentada. Escudé acompanya els diferents personatges encarnats per Bres en el paper d’assistent que duu i s’emporta objectes escènics, fa de ballarina al costat d’Erzsébet Bathory, funciona com a recurs humorístic i, en definitiva, facilita la dinamització de la peça.

Helena de Troia és la primera i sens dubte la més cèlebre de les convidades, consagrada com a símbol de la beutat pel relat homèric que travessa tota la tradició occidental. A *Cabaret diabòlic*, apareix com una dona barbuda i nana i revela que va ser una dona molt lletja.<sup>216</sup> L’explicació que fa de la guerra de Troia posa en evidència que la pròpia bellesa, únicament llegendària, va servir d’excusa per perseguir fins econòmics i comercials i que ella, en tant que dona, no jugava cap rol a la societat de l’època. Mentre parla al públic, la filla de Zeus executa un número de prestidigitació consistent a transformar mocadors de colors en blancs i viceversa introduint-los en una bossa negra

---

<sup>214</sup> A la tradició teatral catalana, trobem un precedent d’apropiació paròdica del text veterotestamentari en *Allò que tal vegada s’esdevingué* (1936) de Joan Oliver.

<sup>215</sup> La barreja de personatges mítics i històrics podria ser l’eco d’un recurs molt estès a la literatura medieval, del qual llibres com *Le Livre de la Cité des Dammes* de Christine de Pisan i la *Divina Commedia* de Dante Alighieri fan ús. Un referent més proper, clàssic en la producció teatral anglosaxona feminista, seria *Top Girls* (1982) de Caryl Churchill, que en la primera part reuneix una protagonista contemporània, Marlene, amb un conjunt de cinc dones del passat històric i llegendari: Isabella Bird, Lady Nijo, Dull Gret, Pope Joan i Patient Griselda.

<sup>216</sup> L’acondroplàsia i la barba de l’Helena del *Cabaret diabòlic*, alhora que clares al·lusions a dos números clàssics del repertori circense i de varietats, permeten una reflexió sobre l’ús de l’humor com a element sancionador respecte a corporalitats femenines no canòniques —mentre escric aquestes línies, s’ha fet pública la iniciativa Som barbàrie, que insta a assumir que hi ha moltes dones que tenen vellositat facial. Potser encara més problemàtica resulta l’Helena del muntatge de Jèssica Pérez i Marga Parrilla —vegeu l’apartat 6.2.5. Recepció de l’obra—, presentada com una dona grassa, sobretot si tenim en compte que el sobrepès ha estat una de les característiques físiques que més han penalitzat les actrius als escenaris catalans, incloent també la gran majoria d’obres abordades en aquest estudi. En l’àmbit *off*, el col·lectiu Komando Gordix ha representat en diversos espais alternatius, des de l’any 2017, el *Kabaret Gordo*, un espectacle amateur i activista que reivindica els cossos femenins grassos.

de vellut, en una clara al·lusió a la diferència entre bellesa i lletjor.<sup>217</sup> La segona convidada, Roswitha von Gandersheim, és una “monja”, “vinguda directament de Saxònia, Segle X”, i és també “la primera dramaturga de l’era cristiana” (25).<sup>218</sup> Després de presentar-se com a tal, canta una cançó que resumeix els continguts del text “Carta de la misma Rosvita a algunos sabios que han favorecido la composición de este libro” (Rosvita de Gandersheim 2005: 113), on justifica per a un públic d’“homes savis” (26) la gosadia d’haver escrit literatura dramàtica essent dona. La següent convidada, Grazida, és una dona jove de “les acaballes del s XIII” que ha passat a la història per haver estat jutjada per la Inquisició, “no només per ser sospitosa de ser càtara, sinó també per haver estat la barjaula del llibertí rector de Montailou, Pierre Clergue” (31).<sup>219</sup> Representada per una nina, Grazida és la protagonista d’un número de ventrilòquia en el qual Bres exerceix d’Inquisidor que alhora interroga i fa parlar la nina sobre les pròpies creences religioses i les relacions sexuals mantingudes amb el rector.<sup>220</sup> Al final de l’acte, guiada per les preguntes de l’Inquisidor, Grazida acaba per penedir-se dels pecats confessats. La convidada més sanguinària, Erzsébet Bathory, és una comtessa hongaresa que va assassinar “650 noies al seu castell” (36), moguda per la creença que banyar-se en sang de verge la mantindria jove. La comtessa interpreta una cançó amb coreografia —acompanyada per l’assistenta— sobre les diverses tortures a les quals sotmet les criades per no acomplir bé la feina.<sup>221</sup> La cançó queda interrompuda en tres punts per tres moments de tortura il·lusionista a l’assistenta: li fa talls a l’escot, li travessa el braç amb una llarga agulla i la col·loca en una taula on executa el “número de la dona serrada” (40).<sup>222</sup> En últim lloc, la convidada més contemporània és Leni Riefenstahl, directora de

---

<sup>217</sup> Una altra reescriptura del personatge amb una certa perspectiva feminista, que també qüestiona el mite de la bellesa d’Helena, és *Juicio a una zorra* de Miguel del Arco interpretat per Carmen Machi, que s’ha pogut veure al Teatre Lliure (2012) i al Teatre Goya (2016).

<sup>218</sup> A l’actualitat es creu que, tot i passar la pràctica totalitat de la vida adulta a l’abadia de Gandersheim, Roswitha no va ser una monja de clausura a l’ús, sinó una canongessa, amb més llibertats i privilegis adients a un probable llinatge noble (Martos, Moreno Soldevila 2005: XIV).

<sup>219</sup> La història de Grazida ha quedat conservada dins d’una transcripció de l’interrogatori per part de la Inquisició, recollit, entre d’altres, al volum de microhistòria *Montailou, village occitan de 1294 à 1324* (1975) d’Emmanuel Le Roy Ladurie. Com assenyala Collin (1993), aquest i altres corrents historicistes contemporanis, com la història de la vida privada, són potencialment més favorables a parar atenció a les vides de les dones.

<sup>220</sup> Com assenyala Matamala Elorz (2005a), l’Inquisidor és elidit a la llista inicial de personatges, però a efectes pràctics eleva el nombre de personatges interpretats per Bres a set i és l’únic personatge masculí de la peça.

<sup>221</sup> La poeta argentina Alejandra Pizarnik dedica el volum *La condesa sangrienta* (1966) a aquest personatge. Escudé hauria pogut inspirar-s’hi, concebent en el personatge de Bathory una doble genealogia.

<sup>222</sup> Aquest personatge és un dels casos, relativament poc freqüents, de violència femenina —vegeu la nota 230. Molt més representada que la violència femenina ha estat la violència masculista —maltractaments, feminicidi i violència sexual—, que la mateixa Escudé aborda a *Aurora de Gollada* (2006) —vegeu el capítol 7. A més, han abordat aquestes qüestions peces com *Superpoderosas en chúpate esa laguna* (2005)

cinema i fotògrafa reprovada per haver estat propagandista del nazisme amb pel·lícules tan controvertides com *El triomf de la voluntat* (1935). Caracteritzada com una senyora gran i elegant, Leni Riefenstahl es fa encadenar les mans per un espectador del públic amb un cadenat que anomena “Sospita” (43). Amb les mans lligades dins d’una peixera il·luminada —doble al·lusió a l’última etapa de la cineasta com a documentalista submarina i a un dels números més cèlebres de l’escapista Harry Houdini—, s’estén sobre les múltiples experiències de les “cinc vides” (43) que ha viscut i acaba l’acte alliberant-se del cadenat.<sup>223</sup>

Entre cadascuna de les convidades, Heva fa diverses aparicions en les quals les presenta al públic, fa referències a l’actualitat —a la guerra d’Irak, al llavors president José María Aznar, al poder de les grans multinacionals i a l’explotació infantil— i parla de diversos aspectes de la pròpia història, com la relació entre el teatre i la culpa, la pròpia visió del pecat original o la baixa consideració que té d’Adam. Després del número de Leni Riefenstahl, Heva explica que per fer front al càrrec de consciència que suposa ser la responsable de la vida i la mort de tota la humanitat, va decidir “trobar virtuts a la meua personalitat tan mal reputada” (49). Aquesta cerca la va portar a reinventar-se, des de l’òptica dels valors actuals, com “la mare de la transgressió (...) i, per extensió, la mare del riure diabòlic” (49). A partir d’aquí, va concebre l’obra de teatre que és a punt d’acabar-se: segons que explica, conduir l’espectacle durant “una hora i quart (...) abans de la vostra mort inexorable” constitueix una “petita esmena al meu gran i original pecat” (50). L’obra es tanca amb la salutació d’Helena, Roswitha, Grazida, Erzsébet i Leni, encarnades successivament per Heva abillada amb algun dels atributs respectius.<sup>224</sup>

---

de Melina Pereyra i la Cia. Chroma Teatre, *L’amor no fa mal* (2009) de la Cia. Susanna Barranco, *Mara Truth, un latido escénico* (2012), creació col·lectiva feta en el marc del Projecte Vaca, el monòleg *L’Efecte Foehn* (2016) de Cia. En Blanc, provinent de les Illes Balears, *Aïc, el so de les esquerdes* (2017) de Carla Rovira i la Cia. Les Impuxibles, *Només una vegada* (2018) de Marta Buchaca i *Ritos de amor y guerra* (2019) d’Alicia Reyeró i el Comando Señoras; així com obres d’autoria masculina com *Llueven vacas* (2018) de Carlos Be, *Jauria* (2018) i *Valenciana* (2019), dues obres de Jordi Casanovas produïdes fora del Principat, i la instal·lació d’Àlex Rigola *Macho man* (2018) —que alligava el públic sobre actituds masculines inconscients després d’una trajectòria marcada per una representació denigrant i sexualitzadora dels personatges femenins, vegeu Nicolau i Iribarren (2020). Aquest petit corpus autoritzaria una anàlisi comparada que explorés el grau de reivindicació feminista d’aquestes peces, així com l’èmfasi, bé en l’apoderament de les dones supervivents, bé en la victimització que pateixen. Menció a part mereix *Rebota rebota y en tu cara explota* (2017), d’Agnès Mateus i Quim Tarrida, monòleg que articula una narrativa postdramàtica entorn de la qüestió de l’empatia personal i social envers les dones víctimes de violències, que Mateus escenifica performativament en exercicis d’empatia radicals, com el d’actuar com a assistenta d’un llançador de ganivets.

<sup>223</sup> Al fulletó de l’estrena a La Planeta s’especifica que el número de Leni Riefenstahl està escrit en coautoria amb A. Montiel.

<sup>224</sup> El text dramàtic es clou amb aquesta didascàlia: “*Desfilada de tots els personatges. Al final, zenital sobre la boa*” (50), un apunt que a l’enregistrament en castellà s’adapta per agilitzar el final: s’elimina el focus sobre la boa i l’assistenta proporciona a Heva els diversos atributs dels personatges interpretats. La



Com es pot percebre en els elements descrits, *Cabaret diabòlic* mescla múltiples al·lusions al llenguatge cabareter, circense i de revista amb figures i discursos propis d'un registre cultural elevat aliè al món del cabaret —Juan Carlos Olivares parla de “paradoxa radical entre la forma i el fons” (2004: 35). Alhora, l'obra manlleua l'estructura pròpia de les varietats per vehicular un discurs contrari a l'objectificació i inferiorització de les dones i, per tant, a l'ús del cos femení que s'hi ha solgut fer. Per això es pot afirmar que la peça d'Escudé opera una subversió del gènere del cabaret, històricament considerat com a transgressor.<sup>225</sup> En efecte, *Cabaret diabòlic* presenta una genealogia subversiva, que va més enllà de la recuperació de la dona considerada com a excepcional (Collin 1993) per proposar figures presentades com a culpables de diverses transgressions. En aquest sentit, i sobretot a través dels personatges d'Erzsébet Bathory i Leni Riefenstahl, la peça d'Escudé sembla reclamar un espai en l'imaginari col·lectiu, no només per a aquelles dones reconegudes pels seus assoliments o per les violències patides, sinó també per a aquelles marcades per la violència, la maldat i l'ambigüitat moral.

### 6.2.3. Una genealogia de la culpa femenina

*Cabaret diabòlic* se serveix del relat del Gènesi, segons el qual tota la humanitat descendiria d'una mare original, per jugar amb la idea que totes les convidades són filles d'Heva. L'obra es presenta, així doncs, com un “cabaret familiar” (20) que gràcies a l'imaginari de la filiació propi del relat bíblic, usa termes com “filla” (35), “mare” (49) o “mama” (24) sense que adquireixin, si més no en un primer moment, ressos feministes explícits.<sup>226</sup> A més, el personatge d'Heva encarna de manera molt visible totes les altres dones culpables, ja que la veiem vestir-se i desvestir-se en escena i la sentim parlar al públic a través de les cortines mentre es canvia. El fet que *doni vida* a totes elles —inclosa la marioneta que fa el paper de Grazida, sobre la qual s'especifica que “[é]s una adolescent amb la cara de l'Heva” (31)— no fa sinó completar-ne el paper de mare,

---

llum final sobre la boa —que sí que forma part del vestuari d'Heva en ambdós muntatges— podria subratllar el joc de polisèmia entre l'element d'*atrezzo* cabareter i el nom d'una espècie de serps.

<sup>225</sup> Tal com assenyala Garbayo Maeztu (2017), el *destape* cinematogràfic espanyol va ser entès com un símbol de la llibertat posterior a la dictadura franquista alhora que vehiculava una imatge de les dones hipersexualitzada, homogènia i de permanent disponibilitat: un doble vessant que també serviria per explicar també el caràcter alhora subversiu i objectificador de la revista i el cabaret.

<sup>226</sup> Les diverses autores que han escrit sobre genealogies feministes divergeixen sobre l'ús de l'imaginari familiar —les “mares” i les “àvies” simbòliques. Virginia Woolf i el col·lectiu Diòtima se'n serveixen, mentre que Collin rebutja aquest llenguatge per trobar-se “trop inscrit dans l'imaginaire familial” i oposa a l'univers de la filiació i la maternitat simbòlica el concepte d’“d'affiliation” (1986: 87).

segons que apunta Laura Borràs (2005).<sup>227</sup> Les convencions pròpies del cabaret, que no incorporen la quarta paret teatral, permeten ampliar la ficció familiar a les espectadores i espectadors, que són tractats per Heva, “la mare de tothom qui viu” (49), com a filles i fills, i també com a culpables més o menys confessos. Per exemple, a l’inici de l’obra els dona la benvinguda substituint l’adreça inicial dels espectacles de varietats, *senyores i senyors*, per “Daughters and sons, töchter und söhne, filles et fils, figlie e figli, hijas e hijos, filles i fills, bona nit” (19). A la posada en escena, aquest apunt s’allarga amb diverses bromes de Bres al públic a qui saluda, en tant que descendència pròpia, com si ja el conegués.

Atès que segons el Gènesi l’origen de les dones és l’Eva bíblica, el grup compost per la mare original i les cinc filles descriu un arc temporal absolut: el conjunt abraça des de la nit dels temps fins a la contemporaneïtat encarnada en Riefenstahl, que va morir el setembre de 2003, sis mesos després de l’estrena de l’obra. L’abast total del conjunt de les protagonistes —en termes cronològics si no en altres punts, ja que només comprenen l’àmbit d’un Occident blanc— sembla suggerir que sempre hi ha hagut dones culpables, i que els diferents tipus de culpa que apareixen en l’obra s’han produït en el passat i encara es continuen produint. Després de l’actuació de l’última convidada, Heva lamenta haver de “deixar al calaix” moltes altres “filles de la pell del diable” —“Jezabel, Antígona, Mesalina, Lucrezia, Madame de Brinvilliers, Dora, la Thatcher, la dolça Neus, Safiya, Amina...” (48). El comentari no fa sinó reforçar el caràcter representatiu del conjunt de convidades i dona a entendre que han estat cinc, però també podrien haver estat moltes més. Que la genealogia de *Cabaret diabòlic* sigui múltiple, a més, desmenteix la narrativa de la dona única, recuperada per a la història com a excepcional i que, per tant, no trenca amb el model androcèntric perquè, com apunta Collin, les figures femenines aïllades “allaient plutôt alimenter l’histoire masculine en vertu de l’a priori implicite selon lequel une femme novatrice est un homme” (1986: 85).

Les sis protagonistes de *Cabaret diabòlic* conformen un conjunt heterogeni a causa de la distància temporal que les separa, per la natura mítica o històrica, i per l’estatus que tenen dins l’imaginari comú, molt popular, com el d’Heva i Helena, o més desconegut del públic general, com el de Roswitha i Grazida.<sup>228</sup> El tret comú que les uneix a totes és

---

<sup>227</sup> Borràs té dos articles similars sobre l’obra (2004, 2005) on explica que, l’any 2003/2004, l’assignatura de Literatura comparada que impartia a la Universitat Oberta de Catalunya es va inaugurar amb una representació de *Cabaret diabòlic*, i que tot el curs següent va consagrar-se a l’obra.

<sup>228</sup> Per a Juan Carlos Olivares, “[l]’única objecció a la nòmina de personatges és l’excessiva exquisidesa de dues de les seves escollides (la monja dramaturga del segle X Roswitha von Gandersheim i la càtara heretge

“la culpa” (19): no en va són presentades per Heva, la figura que fixa en l’imaginari judeocristià l’associació entre les dones i el concepte de teologia moral del pecat. Si bé a l’obra no es fa menció d’aquest darrer concepte —que exclouria Helena, un personatge pagà, i Riefenstahl, que desenvolupa la pròpia carrera en un context relativament secularitzat— el pecat original d’Eva constitueix un intertext fonamental a l’obra, perquè xifra la culpa femenina a les societats occidentals cristianes. Per això l’Heva de *Cabaret diabòlic* no és una mera transposició de l’Eva bíblica, sinó una reescriptura que la converteix en una dona conscient del propi estatus de personatge creat.<sup>229</sup> És des d’aquesta consciència que, al llarg de la funció, protesta per la desproporció entre l’“ostracisme” al qual ha estat condemnada i el “delicte dietètic” (29) que va cometre, i recorda al públic que va ser concebuda per l’autor desconegut del Gènesi: “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” (25). D’aquesta manera, l’obra suggereix que la definició bíblica de l’origen humà dista de ser anodina perquè “[q]ue sea la mujer la elegida para abrir la puerta a los males de la humanidad, no es (...) gratuito, sino que *acabará por dar cuenta del modo de ser de la mujer misma*” (González Marín 2005: 129).

A l’Escena IX, Heva recorda al públic que també és culpable quan el convida a pujar a l’escenari per “confessar alguna culpa” (41) i quan l’adverteix de la responsabilitat que comporta fumar o comprar productes de grans marques que fomenten l’explotació infantil. Tot i així, la culpa que subratlla *Cabaret diabòlic* és la del gènere al qual pertanyen les sis protagonistes i, més concretament, la d’aquelles dones que s’han fet dignes successores de la transgressió originària d’Heva. Per això Roswitha escriu tot i ser una dona, Erzsébet subverteix les expectatives de gènere exercint una violència física reservada als homes, i Helena, per la relació adúltera amb Paris i l’abandó del marit, Menelau, irromp en l’àmbit públic —i per tant masculí— de la Guerra de Troia.<sup>230</sup> Si,

---

Grazida Lizier de Montailou), de currículum tan interessant com llunyà i ignot per al públic” (2004: 35). Per a Coral Cuadrada (2009), els feminismes de la diferència han mostrat un interès destacat pel paper de les dones en relació a les institucions religioses, productiu en termes historiogràfics però massa elitista per l’àmbit que abraça i pel discurs filosòfic que genera.

<sup>229</sup> La ‘h’ l’acosta al nom hebreu Havva (Borràs 2005) sense pertorbar-lo a oïdes d’espectadores i espectadors. El canvi que pateix el nom d’Heva al text dramàtic podria ser un signe de la reescriptura a la qual és sotmesa.

<sup>230</sup> Els crims de Bathory constitueixen un cas extrem de violència femenina, un fenomen sovint rebut com a impensable ja que “women who commit violence interrupt gender stereotypes. Instead of requiring protection, they are the people from whom others should be protected” (Sjoberg, Gentry 2008: 21). Diversos estudis sobre la figura de la comtessa (Nagy 1984, Szádeczky-Kardoss 1993) apunten que l’abast dels crims hauria estat exagerat per motius com ara l’interès polític i econòmic, atès que Bathory era una dona rica i poderosa. A diferència del tractament que fa de Riefenstahl o Helena, Escudé no opta per aprofundir en els mecanismes de culpabilització que semblen haver operat en el cas de la comtessa, sinó

com assenyala Nel Noddings, les dones han estat relacionades de forma estereotipada tant amb el bé com amb el mal, les protagonistes de *Cabaret diabòlic* pertanyen al grup de dones culpables, pecadores i malvades —en l’imaginari cristià, diabòliques. Són l’anvers dels múltiples llocs comuns de les dones virtuoses i vinculades a la condició angèlica, des de la *donna angelicata* fins a l’àngel de la llar. I ho són perquè han desafiat o creuat els límits de la norma heteropatriarcal, ja que les dones són concebudes “as innately moral and beautiful as long as their sphere of activity remains severely limited” (Noddings 1989: 89).

L’obra reforça la pertinença de les protagonistes al grup de dones malvades presentant-les com a allunyades del matrimoni i de la maternitat, les dues institucions que tradicionalment han definit el rol de les dones moralment virtuoses.<sup>231</sup> A més, apareixen com a dones actives, amb capacitat crítica i uns desitjos, voluntat i objectius propis que no tenen cap reticència a exposar, no des d’una posició victimista, sinó des de l’orgull o l’altivesa —Riefenstahl i Bathory—, la percepció lúcida del propi talent —Roswitha—, la naturalitat —Grazida— i l’assumpció desacomplexada dels propis defectes —Helena. Resulta revelador constatar que dins del conjunt de motivacions tan heterogènies, el desig que totes comparteixen i fan explícit és el sexual, amb l’excepció de Roswitha, que se sobreentén que ha assumit el celibat propi de les institucions monàstiques.<sup>232</sup> També en

---

que adopta la llegenda dels crims per construir un personatge d’una ambigüitat fascinant, similar a la de Dràcula o el marquès de Sade, amb qui sovint ha estat comparada, des de l’especificitat d’una experiència femenina: la de les dones hongareses insatisfetes amb la pròpia vida sexual. El personatge d’Escudé no dona peu a una reflexió de fons sobre la qüestió, però, si fem cas de les apreciacions de María José Agra Romero (2012) sobre la violència femenina, podem considerar la figura de Bathory com un exemple de com, de forma paradoxal, la violència humanitza les dones, ja que contravé l’alterització a què estan sotmeses dins l’ordre heteropatriarcal i les acosta a allò que es considera humà. També retrata la violència femenina *El rap de Lady M* (2010) de Laura Freijo i el Projecte Vaca, en què l’assassinat d’un rei maltractador per part de la reina desferma una sagnant onada d’assassinats perpetrats per dones maltractades. *A Mafía* (2017) de The Mamzelles Teatre, les filles d’un mafiós assassinat el descuartitzen i el serveixen en un banquet nupcial. La tirada final de l’obra, que es projecta en forma de subtítols, pretén donar una dimensió simbòlica a l’acte caníbal i a la mort final de les protagonistes, convertides en *princeses* reprimides i sense drets pel sistema heteropatriarcal. La protagonista de *Puputyttö (la chica conejita)* (2008) de Saara Turunen no agredeix mai ningú, però al llarg de l’obra té fantasies *gore* en les quals assassina la gent que l’envolta.

<sup>231</sup> L’única protagonista que es presenta com a mare, Heva, resulta molt poc convencional si la comparem amb els paràmetres de la mare heteropatriarcal —vegeu el capítol 5— i no fa menció dels fills directes, Caïm i Abel. També és lluny de ser una esposa devota, ja que critica Adam i el presenta com un personatge secundari respecte a ella mateixa. Les cinc convidades presenten casos similars: Helena és l’esposa de Menelau, de qui ha viscut deu anys distanciada, i no fa menció de la pròpia filla Hermíone; Roswitha no té ni marit ni fills, per la condició de religiosa; Grazida és vídua i no menciona haver tingut fills ni del rector ni del difunt marit, Pierre Lizier; Erzsébet Bathory és vídua i no té descendència; i Leni Riefenstahl no esmenta ni marit ni fills.

<sup>232</sup> Heva comenta que una relació sexual amb la serp —“llarga, gruixuda i, nena, llengua bífida!” (48)— potser hauria estat més interessant que amb Adam; Helena, que a causa de la lletjor té vetada per partida doble, dins d’un paradigma heteropatriarcal, l’expressió del desig eròtic, es queixa perquè Paris l’havia “respectat” i perquè més endavant, quan es va retrobar amb Menelau, l’esperança d’obtenir “un *polvo*

aquest punt, la culpa primigènica d'Heva funciona com a intertext que proporciona la mesura de la transgressió, com mostra aquest passatge de John Anthony Phillips citat per Noddings:

The Fall is regarded (whether literally or metaphorically) as a sexual event. Eve is guilty of wishing to be in control of her own sexual life. Some very deep, partially unarticulated fears are behind the male insistence that she be denied the freedom to make her own decisions about her bodily life. (...) As the Mother of All the Living, Eve has the power to deny life, and she must be convinced by religious and civil law that she cannot use this power (Phillips 1984: 41; Noddings 1989: 44).

En aquest sentit, es pot considerar Eva una figura paradigmàtica de l'anul·lació de la figura materna que assenyalen Irigaray (1987), Rich (1995) o Lozano Estivalis (2006), que en aquest cas pren la forma d'una desautorització motivada per un comportament sexual no subordinat als interessos heteropatriarcal. Com assenyala Noddings (1989), l'imaginari cristià atorga una importància desmesurada a la sexualitat, i per això aquesta adquireix un pes fonamental en la classificació estereotípica de les dones en *bones* i *dolentes*. Al panteó cristià, a la sexual Eva s'hi oposa la casta Maria (Phillips 1984) i, més endavant, l'Època Moderna contraposa les bruixes, descrites com a éssers demoníacs i sexualment voraçs, a una nova imatge de les dones com a “passive, asexual beings, more obedient, more moral than men, capable of exerting a positive moral influence on them” (Federici 2009: 103).<sup>233</sup>

*Cabaret diabòlic* denuncia aquesta oposició reduccionista i moralitzadora a través de l'actitud sexual de les protagonistes, i sobretot de Riefenstahl, Bathory i Grazida. En particular, un comentari de Riefenstahl a propòsit de l'interès que de jove sentia pel nudisme —“hauria d'haver estat més púdica o més lasciva;/ més convencional o més ardent” (45)— en posa en evidència la hipocresia. En altres paraules, l'alemanya afirma amb ironia que hauria d'haver-se acollit a la doble concepció de les dones com a persones submises que reprimeixen el desig i senten vergonya del propi cos, o bé com a seductores

---

impetuós, homèric” (22) va ser defraudada; Grazida exposa el propi desig de manera límpida quan afirma que les relacions amb Pierre Clergue tenien lloc perquè “tant a ell com a mi ens donava gust fer-ho” (32); Erzsébet Bathory escenifica amb l'assistenta escenes de sexe sàdic i lèsbic a les quals tant la comtessa com l'assistenta es presten amb desig manifest; i Riefenstahl reconeix obertament tenir habilitats de seducció així com un gran interès pels homes i per la bellesa dels cossos masculins.

<sup>233</sup> Sens dubte, una de les obres del corpus que aborda amb més profunditat la repressió sexual de les dones és *Así bailan las putas*, on s'esmenten les anàlisis de Federici i es parla de les bruixes, represaliades entre d'altres motius pel comportament sexual. Les bruixes podrien formar part de la nòmina de dones culpables de *Cabaret diabòlic*, i han aparegut, al teatre feminista anglosaxó, en obres com *Vinegar Tom* (1976) de Caryl Churchill.

perilloses que encarnen la fantasia masculina d'una lascívia fascinatora però condemnable. En canvi, segons que la retrata *Cabaret diabòlic*, l'activitat naturista de Riefenstahl hauria resultat incòmoda en una economia del desig heteropatriarcal, perquè pressuposava una dona els desitjos de la qual no es definien a partir de la mirada masculina: “només m'agradava banyar-me despullada a la llum de la lluna” (45). Quant a Grazida, en les respostes a l'Inquisidor ofereix un document històric rar que deixa constància d'un desig sexual femení no definit respecte als pols de depravació i asexualitat. A més a més, en la formulació d'una sexualitat femenina lliure i sense culpa viscuda fora de la institució reguladora del matrimoni, Grazida fa sense proposar-s'ho una defensa del sexe consentit: “[e]n Pierre me va dir que fer-ho amb una dona no era pas pecat sempre que a ella li donés plaer” (33).<sup>234</sup> Pel que fa a Bathory, s'erigeix com un contramodel femení al cèlebre Marquis de Sade, alhora que encarna una versió possible de la *femme fatale*, amb la diferència significativa que el desig de Bathory no es defineix respecte al masculí, ja que realitza els propis desitjos en un univers poblat només per criades.<sup>235</sup> En aquest sentit, la llegendària comtessa, que és presentada per Heva com “la perversa (...) indòmita (...) demoníaca (...) lasciva (...) lesbiana (...) torbadora (...) insuperable ERZSÉBET BATHORY” (37), visibilitza el desig lèsbic, com un altre aspecte del desig femení obliterat en l'imaginari tradicional.<sup>236</sup>

---

<sup>234</sup> Com explica Federici (1998), els moviments herètics com el catarisme van defensar una sexualitat més lliure i una major llibertat per a les dones, però des de l'actualitat resulta molt difícil esbrinar fins a quin punt aquestes ideologies no buscaven, per part d'homes com el mateix Pierre Clergue, un accés més fàcil a l'intercanvi sexual. Per la defensa sense atenuants que fa del propi plaer sexual, Grazida resulta un personatge molt atractiu des d'un punt de vista feminista, tot i que sens dubte un abordatge històric hauria d'ocupar-se dels matisos d'una suposada llibertat sexual condicionada pel poder de Pierre Clergue. L'obra d'Escudé suggereix aquests matisos amb l'ús de la ventriloquia, que posa entre cometes els mots de la jove càtara.

<sup>235</sup> L'Erzsébet Bathory d'Escudé mescla dues de les hipòtesis que s'han fet sobre les motivacions del personatge històric: el desig de joventut eterna i el desig lèsbic. Aquest darrer permet introduir dues protagonistes amb desitjos lèsbics —ella mateixa i l'assistenta— i proposar una alternativa al tradicional número de la dona serrada, en què la objectificació del cos femení es resignifica com a joc eròtic entre dues dones. Tanmateix, el personatge s'acosta així a la lectura habitual de la violència femenina com a conseqüència d'una sexualitat excessiva o insatisfeta (Sjoberg, Gentry 2008) i reforça l'estereotip de les dones lesbianes com a agressives i violentes (Hart 1994).

<sup>236</sup> El desig i l'existència lesbianes han ocupat un espai força marginal al teatre català professional, lluny de les protagonistes heterosexuales i també dels, tot i que minoritaris, personatges gais: una realitat no endèmica de Catalunya, que Alicia Casado Vegas (2019) denuncia també a propòsit del teatre hispànic. Entre d'altres obres, apareixen lesbianes i dones que tenen relacions amb dones a *F3DRA. Pleasure and pain* (2011) de Marília Samper, *Rive Gauche* (2011) de Marc Rosich i Q-Ars Teatre, diverses obres de Daniela Feixas, entre les quals *Només sexe* (2008) i *El bosc* (2011), *Invisible* (2017), un musical de Sílvia Navarro i Ernest Fuster, *Lifespóiler* (2017) de Marc Angelet i Alejo Levis, *Amor* (2018) de Paula Ribó i la Cia. El Eje, *Estat de decepció* (2018) de Carla Torres i *Temps salvatge* (2018) de Josep Maria Miró. En termes generals, aquestes obres comparteixen una mateixa tendència a la normalització, que ha permès un inici de visibilització dels personatges lèsbics però en canvi sembla haver deixat en segon pla qüestions com la lesbofòbia —interioritzada o social— i l'expressió de gènere masculina d'algunes dones lesbianes —sobre aquesta qüestió, vegeu l'apartat 7.2.4., Desconstruint el binarisme de gènere. Pel que fa a la rica tradició

També resulta molt significatiu que les protagonistes explicitin el propi desig sexual en el marc d'una obra que es presenta com un cabaret, ja que aquest gènere s'ha caracteritzat en bona mesura per l'exhibició eròtica del cos femení.<sup>237</sup> La posada en escena d'Escudé i Bres no busca evitar que els personatges —i en especial Heva, Bathory i l'assistenta— apareguin com a objectes del desig sexual masculí, però opta per remarcar-ne, en paral·lel a la presentació dels cossos, l'estatus de subjectes autoconscients i conscients de la mirada del públic.<sup>238</sup> Per això es pot afirmar que *Cabaret diabòlic* opera una estratègia comparable a la d'obres de *performance* feminista com *Fuses* de Carolee Schneemann o *Tapp und Tastkino* de Valie Export. En aquestes *performances*, el cos de les autores és exhibit de manera que trenca amb la relació asimètrica que estableix la mirada occidental, segons Rebecca Schneider, entre els homes com a autors i receptors, i les dones com a objectes de la representació, estructuralment

---

catalana de la revista, que sovint va esdevenir un espai propici a la transgressió genèrica i sexual, es pot afirmar que s'hi va donar una visibilitat lesbiana més aviat escassa —vegeu Madariaga (2009). A dia d'avui, proposen espectacles de revista que visibilitzen el desig lèsbic les Glorias Cabareteras, que als shows de cabaret canalla que representen sovint en circuits *off* (el darrer s'ha pogut veure al Festival Escena Poblenu, 24/10/2010) inclouen escenes de trobades entre dos personatges femenins, amb una mescla hilarant d'al·lusions sexuals lèsbiques i un to *retro* de telenovel·la antiga. Resulta significatiu que, com aquest duo còmic, autores com Laura Freijo i Txus García, que han conreat de forma continuada un imaginari escènic molt vinculat al desig lèsbic, hagin desenvolupat carreres a la perifèria del camp teatral. Freijo, amb una trajectòria molt lligada al Projecte Vaca, ha escrit diverses obres amb protagonistes lesbianes, sovint caracteritzades per enamoraments arravatats i no correspostos, com *El rap de Lady M* (2011), *Refugi a les rocoses* (2014) i *Te enrollarías con Woody Allen* (presentada com a lectura semi-muntada al Novembre Vaca 2009), així com espectacles d'inspiració autobiogràfica a mig camí entre *stand-up* i recitals poètics, com *Soy lo que estás buscando* (2014). Quant a Txus García, procedeix del món de la poesia —un àmbit amb una representativitat lèsbica més nodrida— i té una llarga trajectòria als escenaris, *off* i professionals, de cabarets poètics d'estètica canalla, humorística i *queer*, i en els quals recita poemes propis i aliens —com ara *Polipaleta!* (2012), presentat amb Laura García i que es va poder veure a l'Antic Teatre. També val la pena fer menció de Rosa M. Isart, qui ha escrit obres com *Vainilla* (1998) —que aborda, entre d'altres qüestions, la lesbofòbia interioritzada— i ha organitzat, en el marc del Festival Te i Bollos per Santa Jordina de Ca la Dona, *Felices i valentes (lectura dramatitzada per a la visibilitat lesbiana)*, amb textos de Sònia Moll, Carme Pollina, Marta Benlliure i Bàrbara Ramajo (26/04/2019).

<sup>237</sup> En els últims anys s'han portat a escena diversos cabarets d'autoria femenina, que han abordat temàtiques de gènere o han aportat una visió feminista: *Cabaret modernista* (2013) d'Alba Valldaura i Susana Borderia és un *divertimento* estrenat a la Fira Modernista de Terrassa i protagonitzat per dues dones treballadores de principis del segle XX. *CabaretA* (2017) de Maria Molins i Bàrbara Granados és un espectacle de cabaret en el qual la genealogia cabaretera catalana té un pes notable, amb homenatges a Maria Aurèlia Capmany, Mary Sampere i Guillermina Motta, entre d'altres. *Akelarre* (2019) de The Feliuettes i amb textos de diversos autors i autores, conjuga música i text en un espectacle humorístic d'esquetxos sobre diversos aspectes de la identitat femenina contemporània. Per a l'espectacle anual Trans-Art Cabaret, vegeu, dins del capítol 7, l'apartat 7.2.5. *Limbo* com a cas d'aliança transfeminista. Per als muntatges cabareters de Txus García i Las Glorias Cabareteras, vegeu la nota 236.

<sup>238</sup> En tant que dona amb un cos normatiu, Isabelle Bres és un potencial objecte de la mirada eròtica masculina, com demostra el fet que un espectador li xiuli 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. Aquest esdeveniment no fa sinó confirmar que les actrius són percebudes com a objectes sexuals per una part del públic, una realitat perceptible en nombroses vessants del fet teatral. A tall d'exemple, a propòsit d'*Indignos* (2006) d'Àngels Ciscar, Francesc Massip comenta que “la dona barbuda (...) en les belles faccions de Lúcia G. Zoilo només es desitja que desaparegui el postís” (2007: 13).

incapaces de percebre (Schneider 1997).<sup>239</sup> La peça d'Escudé subverteix aquest esquema introduint un duet autorial conformat per Heva i la mateixa Escudé. L'autora s'atorga una presència velada, ja que encarna una assistenta gairebé muda de la qual Heva revela la identitat al final, al·ludint-hi de passada com “la dramaturga fent d'assistenta, tècnica de so, de llums i servint copes” (50). Alhora, la veu autorial és vehiculada a través d'Heva, un personatge que, tot i provenir d'un temps mitològic, ha presenciat el pas de la història fins al present, posseeix una mirada crítica i està familiaritzada amb els valors actuals. És des d'aquesta perspectiva que Heva pot actuar com a portaveu de l'autora i per això reconeix, dins de la ficció del personatge, l'existència d'una dramaturga responsable del text que ha pronunciat i s'autoanomena “la que condueix l'espectacle” (50), una apel·lació que també podria referir-se a la directora del muntatge.<sup>240</sup>

En aquest sentit, el duet autorial que Heva conforma amb l'autora-assistentia constitueix un mecanisme indirecte per advertir el públic que no només dins de la ficció les sis dones culpables són autores de les pròpies paraules sinó que, en un segon nivell metanarratiu, l'autoria del que diuen pertany també a una dona amb capacitat creativa i crítica. Com argumenta Schneider, “[b]ecause female sexuality is socially, culturally, politically, and economically debased in patriarchal society—even while seemingly worshipped aesthetically—it is antithetical to the positively ascribed «virility» of an artist” (1997: 29). *Cabaret diabòlic* contravé aquesta concepció, en primer lloc, instituint com a presentadora-portaveu la figura que en l'imaginari cristià serveix per fixar les dones en una posició subordinada, en el marc d'un mite, la Caiguda, que simbolitza la prohibició de viure de manera lliure la sexualitat.<sup>241</sup> Com succeeix a *Fuses* i *Tapp und Tastkino*, les protagonistes actuen des de la posició que els ha assignat la societat—alhora la de dones culpables fora de l'escena i la d'objectes eròtics dins del cabaret— però, des

---

<sup>239</sup> Des de la *performance* i el teatre de gest també s'ha propiciat aquesta desestabilització del funcionament asimètric de la mirada occidental. Dues imatges escèniques que ho il·lustren bé apareixen a l'obra de teatre de gest *Femina ex-machina* (2000) de Simona Levi i Dominique Grandmougin, i a l'espectacle entorn de l'anarquia i l'esperit punk *Anarchy* (2016) de Societat Doctor Alonso i Semolina Tomic. Es tracta, respectivament, de l'escena en què una intèrpret abillada només amb un casquet de bany fa anar un enginy que li mou els pits amunt i avall, mentre mira al públic amb una espècie de seductora comicitat; i d'un passatge en què Semolina Tomic, vestida amb pantalons curts i un top escotat, va remenant i sacsejant totes les parts del propi cos al so de guitarres elèctriques. Tal com assenyalen Gorman (2013) i Solga (2016a) a propòsit d'espectacles que mostren la nuesa femenina evitant-ne l'objectificació, el cos sacsejat o en moviment oscil·lant s'allunya de la imatge idealitzada i estàtica de la corporalitat de les dones i obliga l'audiència a replantejar-se la pròpia posició com a observadora de la nuesa femenina.

<sup>240</sup> Sobre les múltiples auto-apel·lacions d'Heva, vegeu Matamala Elorz (2005a, 2005b).

<sup>241</sup> Segons que apunta Noddings, la fixació de mites misògins com el de la Caiguda del Gènesi busca eliminar la concepció de les dones com a persones dotades d'autonomia i, per tant, capaces de viure sense un home: “How better to do this than to convince women that they need salvation—first by a human male who would shelter them, and second by a god-man who would die for their sins?” (1989: 53-54).



d'aquesta posició, fan palès que el marc que les limita els és extern i, per tant, subratllen la pròpia capacitat de percepció, tradicionalment negada. Els discursos de les protagonistes posen de manifest que l'imaginari del pecat i la culpa ha permès esborrar les dones de la primera línia de la història, gràcies al control d'aspectes fonamentals de la vida com la sexualitat, la capacitat reproductiva i, com veurem tot seguit, l'ús de la paraula pública. Així doncs, el concepte inicial de la culpa —un tret improbable i sorprenent en tant que origen d'una reivindicació— es revela com una astúcia per reivindicar aquelles dones que d'una manera o altra han transgredit els estrictes dictats de la norma heteropatriarcal. Per això les sis protagonistes podrien ser vistes com exemples de llibertat femenina, un concepte del feminisme de la diferència milanès també central en María Milagros Rivera Garretas, autora que Escudé menciona com a referent (conversa personal, 23/04/2019).

#### 6.2.4. Retractacions retòriques

Al final de *Cabaret diabòlic*, Heva s'erigeix com a “mare de la transgressió” i del que anomena el “riure diabòlic”, evocant el lloc comú de la rialla com a signe del Maligne. La mare de la humanitat presenta aquesta reinvenió com el pas previ a la creació de l'espectacle que, segons que explica, vol ser un acte reparador per alleugerir els propis càrrecs de consciència.<sup>242</sup> Per tant, dins d'aquesta ficció, l'espectacle reposa, per una banda, sobre el principi de la subversió còmica, és a dir, del “riure diabòlic” (50) i, per l'altra, sobre la idea de penitència o compensació, que comporta, en principi, l'acatament de la llei que s'ha transgredit. L'evident contradicció entre els dos termes i la gran desproporció entre la ingent responsabilitat d'Heva —l'expulsió del Paradís i la vida i la mort de tots els éssers humans— i el que ofereix a canvi —una peça de cabaret de poc més d'una hora de duració— semblen suggerir que la intenció, més que no pas d'una contrició real, és la de provocar i subvertir. Potser per això a l'inici de l'obra ella mateixa adverteix el públic que haurà de desconfiar del que sentirà:

---

<sup>242</sup> Per al públic lector, el concepte del “riure diabòlic” (50) ja s'apunta abans del text de l'obra amb un epígraf atribuït a Baudelaire que designa la comicitat com una de les conseqüències de la Caiguda i per tant com un dels signes del mal: “Allò còmic és un dels signes satànics de l'home més clars i una de les nombroses llavors contingudes a la poma simbòlica, és l'unànim acord dels fisiòlegs del riure sobre la raó primera d'aquell monstruós fenomen” (15).

Com tots sabeu, Heva vol dir “de la pell del diable”, i això us hauria de fer sospitar que us embolicaré tot el que pugui; en alguns moments tindreu la sensació que el discurs és molt coherent i simpatitzareu amb algunes afirmacions descabellades. No us en refieu. L’Heva, la de la pell del diable, sempre menteix. Última afirmació inclosa (20).

Aquest avís indica, per una banda, que l’ús que es farà de la retòrica serà interessat i enganyador —incloent-hi els discursos de les convidades que, al capdavant, han estat triades per Heva—; i, per l’altra, que l’espectacle no buscarà només entretenir, sinó traslladar una idea al públic.<sup>243</sup> Ambdós aspectes es confirmen durant el transcurs de l’obra, però la persuasió del públic no s’opera de manera directa, a través per exemple de denúncies polítiques explícites o des d’un sentiment de còlera —altres *loci* possibles i legítims des d’on plantejar una reivindicació feminista.<sup>244</sup> És gràcies a un recurs més oblic, el de la ironia, que la narrativa de *Cabaret diabòlic* desestabilitza la identificació entre dones i culpa.

Tal com la descriu Meri Torras, la ironia constitueix un tipus d’humor que pot comportar “una carga crítica o denunciativa considerable” i que permet, a través de la inversió però també d’altres estratègies més àmplies, com la paròdia, “dar a entender lo que [se desea] evitando precisamente una confrontación directa” (2005: 62). Segons Torras, aquesta estratègia retòrica ha convingut a les dones per donar a entendre idees subversives sense patir la censura o altres formes de repressió, i per això resulta adequada per a aquest conjunt d’“artistes” (20) que busca persuadir l’auditori en un marc que adopta el llenguatge seductor del cabaret.<sup>245</sup> Aquest ús de la ironia, acompanyat d’altres estratègies que busquen mitigar una recepció adversa causada pel propi gènere, s’han d’entendre en el marc de l’obligació genèrica, per a les dones, de romandre en l’àmbit

---

<sup>243</sup> La idea també queda implícita en una de les notes prèvies al text dramàtic, en què, quan s’explica que cal adaptar les anècdotes sobre l’actualitat al context temporal i geogràfic de la representació, s’aclareix que s’ha de fer “sempre que, òbviament, no es traeixi l’esperit ideològic del mateix [text]” (13).

<sup>244</sup> En nombrosos punts, les reivindicacions que implica la peça podrien exposar-se de manera més explícita: per exemple, s’explica que Roswitha és “la primera dramaturga de l’era cristiana” (25), però no que això inclou tant homes com dones; o bé, quan Heva exposa les relacions entre la culpa i el teatre, no s’aprofita l’ocasió per mencionar els nombrosos personatges teatrals femenins marcats per la culpa. Per altra banda, un dels grans moments de ràbia feminista del teatre català recent es produeix a *L’amansi(pa)ment de les fúries* (2019), de Carla Rovira i la cia. Parking Shakespeare, en què, entorn d’un escenari enclotat i circular del Parc dels Til·lers de Barcelona, el públic es veu rodejat per un grup de dones emmascarades i armades que venen a venjar-se dels homes que les han subjugat.

<sup>245</sup> En aquest sentit, tal com indica Laura Borràs, l’obra s’aproxima més a “la tradició germànica del cabaret com a espai de crítica social i política que amb la idea més vinculada a l’entreteniment i a les varietés” (2005: 33). De manera similar, Iolanda Madariaga afirma que *Cabaret diabòlic* vol “huir del espectáculo frívolo, de puro entretenimiento, para acercarse al legendario cabaret berlinés, en el que el espectáculo se convierte en un espacio de denuncia y crítica social y política” (2003: 8). En aquest sentit, l’ús polític i reivindicatiu de la comicitat que es fa a *Cabaret diabòlic* posa en entredit la definició de Ballespí (2014) del teatre feminista com a gènere que exclouria l’humor.

privat i, per extensió, de romandre en silenci. Com ha argumentat Mary Beard (2017), de l'Antiguitat al present més contemporani, les dones hem estat excloses de la paraula pública i d'autoritat, i limitades o bé al silenci o bé a una paraula sense valor, de safareig.<sup>246</sup> Per l'ús mateix del discurs públic, les dones transgredim aquesta obligació i esdevenim *culpables*: per això resulta tan significatiu que tres de les quatre convidades històriques —Roswitha von Gandersheim, Grazida de Montailou i Leni Riefenstahl— fessin en vida ús de la paraula pública, en els tres casos per defensar-se d'acusacions.

L'advertència inicial d'Heva marca com a no fiables els enunciatd'autoinculpació, penediment, súplica de perdó i retractació que se succeeixen al llarg de la peça. Per tant, els haurem de suposar tenyits per la comicitat subversiva de la ironia, essent les intervencions de les tres dones històriques que van fer ús de la paraula pública les que en fan ús de manera més clara.<sup>247</sup> La cançó que canta Roswitha resumeix la “Carta als savis, benefactors d'aquest llibre” (26), un text molt simptomàtic de com les dones amb projecció pública s'han vist obligades a modular el discurs, en previsió d'una recepció adversa. El text original és una filigrana retòrica on la dramaturga presenta per una banda una visió misògina de si mateixa oposada als savis receptors de la carta, en tot superiors a ella, i que hauran de corregir les faltes dels textos; i, per l'altra, argüeix que no aprofitar el talent literari atorgat per Déu constituïria una falta contra ell. La cançó de *Cabaret diabòlic* resumeix aquest argumentari i es clou amb tres estrofes suplementàries: les dues primeres resumeixen el contingut de les obres de Roswitha i la tercera fa com segueix: “Gràcies senyor:/ Deixant-te utilitzar,/ Ja puc escriure,/ Ser dona i no pecar...” (28). Amb aquesta clausura, que Bres canta mirant enlaire i rebla amb una aclucada d'ullet, es revela que la invocació a Déu ha estat interessada, cosa que desmenteix la sinceritat de la contrició i l'autoinculpació anteriors i en desvela la natura irònica.<sup>248</sup>

---

<sup>246</sup> Aquesta exclusió afectaria també el camp de l'humor, dins del qual les dones haurien estat acceptades com a objectes (Reiz 2001) o receptors (Imaz 1998), però no com a emissores del discurs. Resulta molt revelador que en l'ortodòxia eclesiàstica l'humor hagi estat vetat a les dones junt amb el sexe, tal com explica Virginia Imaz: “La Iglesia Católica también ha reprimido en numerosas ocasiones el humor y la risa (...) la risa y el sexo han sido especialmente prohibidos a las mujeres como vías y expresiones de placer. La mujer juguetona, dicharachera, alegre se ha malinterpretado como mujer frívola y viciosa” (1998: 170).

<sup>247</sup> La descripció que Escudé fa de les protagonistes a la presentació de la versió castellana de l'obra en reforça el caràcter no fiable, ja que les presenta com “una selecció de diverses mujeres, legendarias e històricas, que tuvieron que disculparse, arrepentidas o no, con sinceridad o cinismo de sus pensamientos, palabras u obras” (2004: 235). Val la pena mencionar que el primer títol que Escudé va concebre per a l'obra, i amb el qual es va estrenar a La Planeta, va ser *Palinodia cabaret*, és a dir, cabaret de la retractació o de la petició de perdó.

<sup>248</sup> *Hrotsvitha on the beach* s'obre amb l'autora a la platja escrivint la versió no abreujada de la “Carta als savis”, que més endavant Escudé condensa i transforma en cançó per a *Cabaret diabòlic*.

De manera similar, Riefenstahl acompanya la narració de les “cinc vides” (43) d’una lletania de súpliques de perdó i retractacions: “Me’n penedeixo. De tot. Disculpeu-me” (44), “Ho sento”, “em penedeixo també d’això. Sincerament” (45), “També sento vergonya d’això” (46), etcètera. L’exagerada tirallonga de disculpes es revela del tot irònica al final, quan es fa evident que la cineasta no té cap intenció de canviar la manera de viure, mentre pugui:

Em penedeixo,/ fins i tot,/ d’antuvi,/ de les pel·lícules que produiré en el futur;/ dels homes que estimaré,/ de devorar la bellesa que se’m posi a l’abast/ i de les dues vides (...)/ —ho sento—/ que em falten per viure (47).

La Riefenstahl de Bres i Escudé elideix un eventual punt de vista crític i se centra en escenificar l’acte de paraula públic i de caràcter defensiu que són les *Memòries*, concebudes per rebatre les acusacions de col·laboració amb el nazisme que van reiterar-se al llarg d’una extensa vida.<sup>249</sup> En aquest sentit, la controvertida figura de Riefenstahl, al costat de Bathory, funciona com una provocació per suggerir que les dones del passat mereixen ser rehabilitades no només com a excepcions o per correspondre’s amb la imatge de la dona virtuosa, sinó segons els mateixos criteris que s’apliquen als homes — que tot sovint n’han obviat accions i posicionaments dubtosos o reprovables en els plans ètic, ideològic i identitari.<sup>250</sup>

La paraula històrica de Grazida difereix de la de Roswitha i Riefenstahl en què no va ser presa de manera lliure, sinó en el context dels judicis de la Inquisició.<sup>251</sup> El cas de la jove de Montailou constitueix un exemple dels documents que recullen l’existència de les dones anònimes, escassos perquè no obeïen als canons d’allò que s’ha considerat digne de conservar, segons que apunta Collin (1993). En aquest número, la ironia rau en l’ús de la ventriloquia, que fa evident el caràcter mediatitzat del testimoni presentant Grazida

---

<sup>249</sup> Al primer paràgraf de les *Memorias* trobem aquesta frase que sens dubte inspira la idea de les cinc vides i del descens a les profunditats representat per la peixera: “Parece como si hubiese vivido muchas vidas que me llevaron por alturas y profundidades y nunca me dejaron descansar, como las olas de un océano” (1991: 13).

<sup>250</sup> Per a Borràs, la societat “es mostra inflexible davant d’ella com potser no s’hagi mostrat davant d’altres de «penedits» o no que, això no obstant, han estat redimits pel seu art” (2005: 41). En canvi, Susan Sontag i bell hooks suggereixen que Riefenstahl ha estat ben valorada just pel fet de ser dona, per la determinació mostrada en un context molt masculí (hooks 1997) i per ser un dels pocs o l’únic cas de cineasta femenina que ha rebut l’admiració de crítics masculins (Sontag 1981).

<sup>251</sup> Com assenyala Matamala Elorz (2005a) la presó i tortura a les quals va ser sotmesa Grazida deixen sentir els efectes en l’actuació de la marioneta controlada per Bres.

com una nina per boca de la qual parla la institució catòlica.<sup>252</sup> El contrast entre el to sever de l'Inquisidor i el to desimbolt i gairebé insolent de Grazida reforça la percepció que la noia havia viscut amb naturalitat, i sense rastre de culpa, les relacions sexuals consentides amb Pierre Lizier, fins al moment de penedir-se'n al judici i d'haver "incorporat la culpa" (35), cosa que posa en entredit la veracitat de la contrició.

Les altres tres protagonistes es defensen també, seguint diferents estratègies, de les acusacions rebudes: Heva és una reescriptura paròdica de l'Eva bíblica que, com ja hem vist, revisa amb perspectiva crítica la pròpia història i posa en evidència el propi estatus de personatge creat. Quant a Erzsébet, protagonitza el número menys irònic, amb una comicitat basada en la desproporció entre les faltes de les criades i les terribles tortures que els infligeix, combinant la falta potser més colpidora de totes amb una flagrant manca de penediment. Pel que fa a Helena, sabem que va accedir a participar al cabaret només "amb la promesa que pogués explicar la seva veritable història" (20) i que, per tant, buscarà defensar-se del que s'ha dit d'ella fins llavors. Helena és, com Heva, una reescriptura paròdica de la figura mítica, amb la diferència que ella no reflexiona sobre el propi caràcter de personatge creat, sinó que dins la ficció es presenta com un personatge històric. L'element paròdic més destacat del personatge és la lletjor, que posa en evidència que Helena va ser utilitzada pels homes de Grècia i Troia com a boc expiatori. A més, al llarg de la narració, Helena se serveix de verbs passius per emfasitzar un rol amb poc marge de decisió —"em van casar amb en Menelau" i "vaig ser raptada per en Paris" (21)—, fa una marrada per estendre's sobre el sacrifici d'Ifigènia, que fa patent el poc valor de la vida de les dones en aquell context, i especifica que un cop acabada la guerra, Menelau i Agamèmnon van ocupar-se en establir duanes i peatges que els reportarien beneficis econòmics a costa dels vençuts.<sup>253</sup>

Com explica Torras (2005) referint Pere Ballart (1994), la ironia s'ha d'entendre no com una figura retòrica sinó com una figuració, que afecta el conjunt del text en el diàleg que estableix amb un context determinat. A *Cabaret diabòlic*, la figuració irònica es produeix en relació a l'imaginari de la culpa i del pecat femenins, i afecta el conjunt d'una peça que, dins la ficció, es basa alhora en la intenció penitent i subversiva d'Heva. La presència velada d'una doble instància autorial composta per Heva i l'autora-assistent

---

<sup>252</sup> Escudé utilitza ja l'estratègia de la ventrilòquia a *Hrotsvitha on the beach*, on Marta Alemany i Isabelle Bres interpreten dos beats que mouen els fils de la nina Maria, de qui pretenen fer un exemple de virtut.

<sup>253</sup> La dissociació entre Helena i la guerra s'amplia a totes les dones en boca d'Heva, qui en un altre passatge de l'obra afirma que les dones "[d]esitgem la pau (...) No encoratgem la guerra" (29). La convicció que el pacifisme és inherent a les dones és típica d'alguns feminismes de la diferència sexual.

reforça el missatge crític subjacent en les iròniques disculpes de les protagonistes, ja que evidència que la defensa d'aquest conjunt de dones prové d'una autoria feminista. En aquest sentit, la dimensió metateatral que afegeix el duet autorial indica que la genealogia de dones transgressores —algunes de les quals, no ho oblidem, ho són per haver fet ús de la paraula pública— implica també un moviment d'autoafirmació per part de l'autora. Per això el duet conformat per Heva i l'assistenta no és l'únic element metateatral de l'obra, sinó que funciona en paral·lel a una segona genealogia, compresa dins la genealogia principal, conformada per Heva i Roswitha. Aquestes dues figures s'erigeixen com a recordatoris irònics que el mandat de silenci que ha imperat sobre el gènere femení ha tingut efecte també en l'àmbit teatral, excloent les dones o bé negligint-les, com en el cas de Roswitha.

Segons que afirma Sue-Ellen Case al capítol “Women Pioneers” de *Feminism and Theatre*, el teatre de Roswitha ha estat tradicionalment poc disponible en format imprès i, per tant, absent dels escenaris. Per a l'autora, aquesta invisibilització no és gratuïta i té conseqüències que arriben fins a l'actualitat:

On the one hand, contemporary women's plays are more likely to be excluded from the canon because they appear not to have any precedent and do not follow a discernible tradition of development, and, on the other, the position of the pioneer continues to be ignored because there is no discernible tradition of development which springs from her initial model (1988: 35).<sup>254</sup>

La presència de Roswitha a *Cabaret diabòlic*, així doncs, es pot entendre com una operació bilateral (Collin 1993) que reivindica la pionera i, en fer-ho, atorga valor a l'autoria d'Escudé i per extensió a l'autoria femenina teatral contemporània.<sup>255</sup> Al mateix temps, a l'estatus de portaveu que posseeix Heva s'hi afegeix també una càrrega fundacional, ja que a través seu s'opera una reinvençió dels orígens del teatre, de caire

---

<sup>254</sup> Al *Feminism and Theatre*, Case fa una lectura feminista de les obres de Roswitha (vegeu Case 1988: 32-36). Des de les premisses del feminisme de la diferència italià, Milagros Rivera Garretas proposa a “La risa amorosa en el teatro de Hrotsvitha de Gandersheim” (2001) una lectura també feminista de les obres de l'autora saxona. Noteu que Rivera Garretas va pronunciar aquest text a mode de conferència en el marc del Novembre Vaca 2000, a guisa d'introducció a la lectura dramatitzada de *Hrotsvitha on the beach* de Beth Escudé.

<sup>255</sup> Trobem també genealogies metateatral a *F3DRA. Pleasure and pain* de Marília Samper i a *Màtria* de Carla Rovira. A l'obra de Samper, una reescriptura de Fedra es duu a terme a través de la figura de Sarah Kane, autora emblemàtica de la dramaturgia britànica contemporània que també va abordar aquest personatge a *Phaedra's Love* (1996). A *Màtria*, Virginia Alonso, mare de l'afusellat Enrique Isart, és invocada com a referent familiar per part de l'autora i directora: “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 meua família” (2018a: 27). A més, l'escenògrafa i figurinista espanyola Victorina Durán ha estat homenatjada a l'obra no representada *Victorina* d'Eva Hibernia (en premsa).

més lúdic i menys programàtic que la recuperació de la dramaturgia saxona. En efecte, el procés d’“autovaloració” (50) d’Heva la porta a erigir-se no només com a “mare de la transgressió” (50) sinó també com a figura mítica a l’origen del fet teatral, contravenint la hipòtesi que el teatre occidental prové de les celebracions rituals en honor a Dionís — el Bacus grec. Ella és la gran especialista de “la culpa” (19), argumenta Heva, i “la culpa és el tema teatral per excel·lència”, present com a motor de trames i peripècies a la tragèdia, el “drama burgès”, el melodrama o el “vodevil” (24). Per això,

[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 (24).

Però com adverteix Heva a l’inici, cal no refiar-se d’allò que diu: en instituir-se en origen del teatre, podria estar vehiculant una reparació simbòlica impulsada per l’autora per feminitzar lúdicament la història teatral, en benefici de la mateixa Heva i, atès el caràcter representatiu de la figura bíblica, del conjunt de la seva descendència femenina.

### 6.2.5. Recepció de l’obra

Com ja he consignat, *Cabaret diabòlic* es va estrenar a la sala La Planeta de Girona (01-02/03/2003), i més endavant es va representar al Festival de teatre de Sitges (06/06/2003) i a Barcelona, inaugurant l’edició del Novembre Vaca 2003 (05/11/2003) i al Teatre Tantarantana (20/05/2004-30/05/2004). L’obra va tenir una certa projecció local, amb representacions arreu del territori —a Lleida i Terrassa, entre d’altres—, a les quals van afegir-se una sèrie de representacions internacionals, sobretot en l’àmbit hispànic i llatinoamericà.<sup>256</sup> Pel que fa a la crítica, el conjunt de les ressenyes ressalta l’ús d’elements del cabaret i la sèrie de dones inculpades, amb valoracions positives de Juan Carlos Olivares (2004), Gonzalo Pérez de Olaguer (2003) i Iolanda Madariaga (2003), una crítica mitigada de Santiago Fondevila (2004) i ressenyes més aviat negatives de

---

<sup>256</sup> *Cabaret diabòlic* també es va representar en la versió castellana traduïda per Alejandro Montiel en teatres espanyols i estrangers, com ara la Sala Pay-Pay, en el marc del Festival Iberoamericano de Cádiz (octubre 2003), amb direcció de l’autora; la Sala Complejo La Plaza de Buenos Aires (novembre 2005) amb direcció d’Iris Pedrazzoli; i Valdivia, a Xile (abril 2005) per la Cia de Teatro de la Uach (Universidad Austral de Chile), amb direcció de Margarita Poseck. En la versió francesa, traduïda per Isabelle Bres, es va representar al Festival du Printemps de Montpellier l’any 2004.

Pablo Ley (2003), Nuria Cuadrado (2003) i Francesc Foguet (2009) —qui es limita a comentar el text dramàtic. Per altra banda, Madariaga subratlla la “fina ironia” (2003: 8) del muntatge, que Fondevila detecta també en el títol de l’obra i Olivares en un vestuari “carregat d’eròtica ironia” (2004: 35), i Foguet remarca el caràcter metateatral del text. Els crítics que més s’aproximen a una anàlisi dels elements de gènere a l’obra són Fondevila, Madariaga, i Olivares. Fondevila esmenta les figures d’Eva i Pandora, representants del mal a les tradicions hebrea i grecollatina, i afirma que han existit moltes figures similars, amb la qual cosa suggereix la importància del lligam entre el gènere femení i el mal a les societats occidentals. Pel que fa a Madariaga i Olivares, ambdós expliciten el caràcter “feminista” (Madariaga 2003: 8, Olivares 2004: 35) d’una obra que es posa al servei de “cinc dones obligades —en contra de la pròpia natura— a disculpar-se davant els homes i la història” (Olivares 2004: 35), unides “por la idea de «una culpa» que les ha sido atribuida” (Madariaga 2003: 8).

L’any 2016 es representa a l’Àtic 22 del Teatre Tantarantana (04-13/03/2016) una nova posada en escena de l’obra, provinent d’un treball de final de curs d’una alumna de Beth Escudé a l’Institut del Teatre, Jèssica Pérez. Amb direcció de Marga Parrilla, aquesta versió substitueix l’assistenta per una pianista en directe, Núria Palau, escurça el text original i en redueix de forma considerable les al·lusions polítiques. En conseqüència, si bé aquest nou muntatge permet incloure *Cabaret diabòlic* en el migrat grup d’obres de teatre contemporani català produïdes en més d’una ocasió al circuit professional, no es pot considerar que la recuperació es fonamenti en la càrrega reivindicativa de l’obra, tant pel que fa als aspectes de gènere com pel que fa a la crítica d’actualitat. En aquest sentit, el muntatge de Pérez i Parrilla constitueix un bon exemple del risc hermenèutic que suposaria concebre les tendències generals que s’han donat al teatre català com a símptomes d’una evolució progressiva de la sensibilitat feminista. La comparació entre els muntatges d’Escudé —creat i representat en el clima postfeminista de principis de segle— i Parrilla —estrenat en el context de l’onada actual de conscienciació feminista— funciona com a contrapunt de les tendències generals i reafirma la conveniència de lectures atentes que permetin fer emergir, com ha estat la intenció d’aquest capítol, la complexitat i l’abast de cada proposta.



## 6.2.6. Conclusions

*Cabaret diabòlic* de Beth Escudé i Isabelle Bres és una obra dramàtica que, a través de la ironia i servint-se dels codis del cabaret polític, proposa una genealogia múltiple. L'objectiu d'aquesta és alhora reivindicar i reescriure un seguit de figures històriques i mítiques, així com denunciar, a través de la ironia, la culpa, un dels mecanismes que ha coartat la llibertat de les dones al llarg de la història i fins a l'actualitat —si més no, en l'àmbit d'un Occident blanc. L'obra s'oposa a la narrativa de la dona excepcional a través d'un conjunt de protagonistes de caràcter serial, unides pel motiu de la culpa femenina, per suggerir que les figures femenines del passat, singulars o ordinàries, virtuoses o blasmables, mereixen ser reivindicades pel gènere, ja que per aquest darrer van ser difamades, culpabilitzades, silenciades i castigades. En aquest sentit, i perquè l'obra presenta un univers —tant pel que fa a les intèrprets com pel que fa als personatges— gairebé del tot femení, es pot considerar que l'obra reflecteix l'impacte dels feminismes de la diferència. Així mateix, aquesta influència és perceptible en aspectes com la correlació que estableix Heva entre les dones i el pacifisme, l'interès per la labor intel·lectual de les dones en l'àmbit monàstic, la proximitat de l'autora a les tesis de María Milagros Rivera Garretas i la importància atorgada a la llibertat femenina. En consonància, *Cabaret diabòlic* presenta una visió de la història que para especial esment a les interrelacions simbòliques entre dones i a l'agència femenina —i sobretot a aquella agència que va esmerçar-se a desafiar o traspasar les normes genèriques.

Per altra banda, el tret d'unió de les protagonistes serveix a Escudé per reivindicar, en segon pla, aquelles dones *culpables* d'haver escrit teatre, com Roswitha von Gandersheim. El gest prové d'una autora amb una trajectòria creativa molt vinculada a l'exploració dels personatges femenins i a la reivindicació feminista, i no es pot dissociar de la implicació d'aquesta en el projecte genealògic de la Vacateca. Cal entendre'l, a més, en el context postfeminista dels anys 2000, caracteritzat per la doble dinàmica de minorització de les creadores contemporànies i d'oblit de les autores històriques (Case 1988) —que han gaudit d'una tímida recuperació en els últims anys.<sup>257</sup> Contra aquest

---

<sup>257</sup> Sens dubte, resultaria fructífer estudiar aquestes llacunes de l'imaginari en relació a la minsa programació que s'ha fet de les clàssiques catalanes contemporànies, amb reposicions ocasionals o inexistents de *La Infanticida* d'Albert, de *Reivindicació de la senyora Clito Mestres* de Roig, o de la producció dramàtica de Capmany i de Rodoreda —autores de qui s'han representat més adaptacions de textos narratius que la producció pròpiament dramàtica (Bartolí 1991). S'oposen a aquest oblit generalitzat alguns muntatges recents: la temporada 2016/17 veu la posada en escena de *La senyora Florentina i el seu amor Homer* al Teatre Nacional de Catalunya, sota la direcció de Sergi Belbel. Un any més tard, al Teatre

estat de coses, la genealogia metateatral de *Cabaret diabòlic* demana més espai per a les dones de teatre actuals, representades per Bres/Heva i l'assistenta/Escudé: un gest que, de forma molt simptomàtica, es fa des dels marges del camp teatral català i amb un format de pseudo-monòleg, adient a unes circumstàncies de producció precàries. Tot plegat permet concloure que l'obra d'Escudé opera una reivindicació genealògica basada, per fer ús de les paraules de Marçal a la presentació del primer cicle de les *Cartografies del desig*, en la “recuperació d'un llegat que ens pertany i que, tanmateix, hem hagut de lluitar per fer nostre” (1998: 8-9).

---

Eòlia, es presenta *Ca, Barret 50!*, amb textos de Maria Aurèlia Capmany, Jaume Vidal Alcover i Josep Palau i Fabre, i dramaturgia de Pere Sagristà: un cabaret que ret un homenatge a la companyia Ca, Barret i al cinquantenari de l'estrena de *Dones, flors i pitaça* (1968) de Capmany a la Cova del drac. La temporada teatral 2019/20 veu també algunes propostes que contravenen la tendència general, com una òpera electrònica a partir de *La Infanticida* amb música de Clara Peya, a la Sala Àtrium, i un “Epicentre Pioneres” al Teatre Nacional de Catalunya amb textos de Caterina Albert, Carme Montoriol, Lluïsa Denís i Rosa M<sup>a</sup> Arquimbau, posposat a la temporada següent a causa de la crisi de la COVID-19.

## 7. TRÀNSITS

Com testimonia l'inici de *Raphaëlle* (2019), de Raphaëlle Pérez, Carles Fernández Giua i Eugenio Szwarcer, el procés de documentació sobre les identitats trans femenines que van dur a terme Fernández Giua i Szwarcer va portar-los a qüestionar la concepció naturalitzada de la pròpia masculinitat:

Todo empezó con una llamada. Una noche, hace año y medio. Era Carles, y me preguntó: “¿Qué es para ti ser un hombre?”. Al principio me pareció una pregunta muy simple, pero, rápidamente, me di cuenta de que no tenía una respuesta fácil (2018: 93).

La comèdia fantàstica *Simone* (2017) de Daniela Feixas i la companyia Q-Ars Teatre conté la pregunta inversa, en aquest cas en boca d'un conservador ministre que experimenta una feminització corporal sobtada. Aquest canvi el/la porta a defensar una identitat fins llavors denigrada i a qüestionar: “Què és una dona?” (2017: 84).

La voluntat de desconstrucció implícita en aquestes dues interrogacions pot constituir el pas previ a la denúncia de la naturalització de desigualtats estructurals i, per tant, a l'inici de potencials processos de canvi. En aquest sentit, es pot afirmar que la voluntat desconstructiva fonamenta alguns dels grans objectius perseguits per l'activisme i el pensament feministes. Un dels textos fundacionals del feminisme occidental de la Segona Onada, *Le Deuxième Sexe* (1949) de Simone de Beauvoir, es pot entendre com a projecte de desconstrucció de la divisió naturalitzada entre homes i dones, que situa aquestes darreres com a *Altres* d'un punt de referència considerat universal, el masculí. Tal com recull Cristina Mateos Casado (2017), un nombre significatiu de textos del pensament feminista occidental contemporani s'ha de concebre en continuïtat amb l'obra de Beauvoir, per l'afany compartit de desconstruir el funcionament binari i jeràrquic de les societats occidentals. Dins d'aquest grup s'hi inclourien textos com *Sexual Politics* de Kate Millet (1970), els articles de Gayle Rubin “The Traffic in Women: Notes on the ‘Political Economy’ of Sex” (1975) i “Thinking Sex: Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality” (1984), el text de Donna Haraway “A Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980s” (1985), així com l'obra de Judith Butler (1990, 1993) i de Rosi Braidotti (1994, 2006, 2013). Es tracta de treballs que parteixen d'una preocupació per l'impacte que les categories identitàries tenen en la vida de les persones, en tant que ordenadores d'allò que es considera humà i, per tant,

també dels processos de deshumanització d'aquelles identitats considerades inferiors, o que escapen a l'ordenament binari. Alhora, constitueixen una temptativa per desenvolupar pensament a contrapel dels dualismes que estructuraven el discurs Occidental que, com assenyala Haraway, “have all been systemic to the logics and practices of domination of women, people of color, nature, workers, animals —in short, domination of all constituted as others, whose task is to mirror the self” (2004: 35).

L'afany de desconstrucció de les categories identitàries busca qüestionar la justificació discursiva de múltiples opressions vigents, i alhora resulta indissociable de les lluites que s'han produït per la representativitat en el si dels feminismes —que en el context dels Estats Units han protagonitzat històricament els feminismes negres, llatins i lesbians.<sup>258</sup> Per això es pot considerar que l'impuls desconstructiu resulta potencialment transformador per als mateixos feminismes, ja sigui per fer-los més transversals o bé per portar-los a establir aliances amb espais de lluita veïns.<sup>259</sup> Alhora, en la concurrència de col·lectius i lluites diverses s'actualitzen algunes de les tensions fonamentals del moviment, com qui és o qui són els subjectes dels feminismes, o la conveniència o no de definir-se en relació amb una determinada identitat. En aquest darrer punt es desplega la contradicció entre, per una banda, la voluntat d'abandonar les categories socials establertes, que perpetuen les estructures vigents i en definir-se poden resultar excloents i, per l'altra, la conveniència de mantenir una identitat minoritzada des de la qual erigir reivindicacions —el que Gayatri Chakravorty Spivak (1987) ha anomenat essencialisme estratègic.

En l'àmbit teatral anglosaxó, els mecanismes per evidenciar, desnaturalitzar i subvertir els límits categorials van adquirir una popularitat notable durant els anys 1980 i 1990, amb obres destacades que vehiculaven conceptes feministes servint-se de l'exploració de llenguatges no realistes, de les distintes tècniques de distanciament brechtianes i del *cross-casting* (Dolan 1988, Diamond 1997, Solomon 1997). Als escenaris catalans dels últims anys, tot i que en grau menor, també es poden detectar

---

<sup>258</sup> Tal com apunten Aston i Harris (2006b), per exemple, la noció de ciberna defensada per Haraway (1985) sorgeix arran de les crítiques dels feminismes postcolonials als feminismes occidentals, com una alternativa crítica a la visió totalitzadora de les dones com a grup homogeni. “Thinking Sex...” (1984) de Gayle Rubin, per altra banda, argumenta en favor d'una comprensió interrelacionada de la sexualitat i el gènere, en el context de les anomenades *Sex Wars*, en resposta als feminismes abolicionistes i anti-pornografia.

<sup>259</sup> En l'àmbit acadèmic —sobretot l'anglosaxó— aquests espais veïns comprenen, entre d'altres, els estudis crítics de la raça, els estudis postcolonials, els estudis de l'edat, els estudis de la discapacitat o els diversos estudis entorn de la identitat sexual i de gènere, com els estudis gais i lèsbics, els estudis *queer* i els estudis trans.

diversos mecanismes posats al servei d'aquest qüestionament.<sup>260</sup> Entre aquests mecanismes destaca el motiu dels trànsits, que ha servit per xifrar en un context escènic la posada en qüestió de les categories identitàries com el gènere, la raça, l'orientació i la identitat sexuals, la nacionalitat i l'edat. En català, el mot “trànsit” evoca el moviment i el canvi d'estat: segons el *DIEC*, un trànsit designa, entre d'altres, l'“[a]cció de passar per un lloc, especialment per una via pública”, així com el “[p]as d'un estat a un altre”. La polisèmia del terme permet englobar aquells desplaçaments, ja siguin físics o figurats, d'un o diversos personatges principals a través dels quals es posen en dubte els límits d'una o diverses categories identitàries, es presenta la identitat com a entitat no estàtica i natural sinó construïda i relacional, i s'afirma la possibilitat, la demanda o el desig de processos de canvi.<sup>261</sup>

La definició dels trànsits beu del concepte de les *transformations* d'Helene Keyssar (1984), per l'èmfasi que aquest últim posa en la negació del caràcter natural i, consegüentment, inamovible de les identitats, i alhora se n'allunya per l'optimisme — hereu de les lluites per a l'alliberació de les dones dels anys 1960 i 1970 nord-americans— que denota la noció de la transformació com a metamorfosi profunda i radical.<sup>262</sup> A aquest propòsit, resulta pertinent recordar que, com apunten Aston i Harris, la influència en el teatre i la *performance* de textos feministes de caràcter deconstruïu com *Gender Trouble* i *Bodies that Matter* de Judith Butler, i “A Manifesto for Cyborgs” de Donna Haraway sovint s'ha traduït en una reivindicació que n'ha obviat el component utòpic i feminista, confiant que “the imagining or enactment of transformations of the sex/gender system in this [theatrical] sphere is enough in itself to (performatively —as in

---

<sup>260</sup> Destaquen sobretot les estratègies per desnaturalitzar, ridiculitzar o evidenciar el binarisme de gènere, com el *cross-casting* —vegeu l'anàlisi de *Màtria* i la nota 116— o les instàncies humorístiques com els policies que es depilen a *Estat decepció* (2018) de Carla Torres; o la mare d'un esquetx d'*Akelarre* (2019) de The Feliuettes, que és acusada de maltractament per part dels serveis socials per rodejar el fill mascle de roba i objectes roses. De manera menys òbvia que en aquestes darreres obres, *La màquina de parlar* (2007) de Victoria Szpunberg proposa dos personatges, la màquina de parlar i el gos que dona plaer, que semblen invertir les atribucions genèriques, ja que és ella qui encarna la funció del *logos*, tradicionalment reservada al gènere masculí (Beard 2017), i ell qui funciona com a objecte sexual, en el context d'una reflexió sobre el capitalisme i el poder —vegeu Laurent Gallardo (2012). En una altra línia, les peces curtes *Una lluita molt personal* (2005, no representada) de Mercè Sarrià i *Escúchame* (2012) d'Eva Hibernia estan pensades per ser representades tant per actors com per actrius. Per a personatges de gènere neutral, vegeu més avall l'anàlisi de *Ven a Fraguel Rock* i la nota 266.

<sup>261</sup> El concepte de trànsits que proposo aquí difereix dels trànsits que evoca Carles Batlle a l'obra del mateix nom —vegeu Batlle (2007) i Feldman (2007), sobre aquest mateix text— i de les transicions —“transitionings” (Fanlo 2020a: 112)— que proposa Isaias Fanlo per vincular l'explosió del moviment independentista de la darrera dècada amb un nombre significatiu de peces teatrals que aborden les identitats trans.

<sup>262</sup> A més, com apunto al Marc Teòric, la conceptualització de Keyssar suposa, en part, una estratègia d'autoafirmació d'una disciplina naixent, i per tant no pot traslladar-se sense matisos a l'actualitat.

instantly) effect a transformation in the world of the social” (2006b: 11). Contra aquestes lectures, Aston i Harris reafirmen que la desconstrucció teòrica de les desigualtats socials no equival a la supressió efectiva d’aquestes, i alerten que imaginar el canvi i la subversió com si fossin senzills o ja s’haguessin produït s’acosta als postulats del postfeminisme.<sup>263</sup> Els trànsits que analitzo a continuació posen en evidència el caràcter construït de les categories identitàries i comporten de manera explícita o implícita una temptativa de canvi, però no n’ometen el caràcter fantàstic o utòpic, la dificultat o el fracàs que se’n segueix. En aquest sentit, considero que alguns dels trànsits comparteixen més d’un tret amb els “utopian performatives” (2005: 5) de Jill Dolan: moments teatrals que mostren o representen una alternativa imaginada a la injustícia i l’opressió de la realitat present, a través de l’emoció i d’imatges no definides —ja que utòpiques, que no es fixen en un lloc precís— que tanmateix transporten l’audiència en l’esperança de la possibilitat del canvi.

### 7.1. Identitats en trànsit

Simó Roís Bargalló, ministre de justícia, es lleva convertit en dona el dia que s’ha d’aprovar un paquet de reformes impulsat per ell mateix i molt conservador en termes de gènere i sexualitat. Aquest és el trànsit que desencadena la trama de *Simone* (2017), de Daniela Feixas, una comèdia protagonitzada pel feminitzat ministre; per Iris, una llicenciada en biologia marina que després de no trobar feina exerceix com a “prostituta” (2017: 69); i per Rosa, dona de Simó i companya de partit, que per evitar que Simó sigui vist/a en públic i esguerri l’aprovació de les mesures, ordena que en simulin la mort.<sup>264</sup> El canvi de sexe de Simó fa trontollar la cosmovisió de la parella de polítics, que defensen un món de rígides jerarquies marcat pel masclisme, l’homofòbia, la transfòbia i el classisme, així com per una relació amb els altres instrumental i cínica —l’obra conté una bona dosi de crítica a la classe política. El/la protagonista —interpretat per Tilda Espluga, que encarna els moviments d’una masculinitat hegemònica en un cos femení— es revolta

---

<sup>263</sup> Aquesta reflexió es vincula a aquelles lectures que s’han fet dels comentaris de Butler entorn de la *performance* i el *drag* que en dedueixen que “the term performative actually signifies as ‘inherently deconstructive’ and that strategies of irony, parody and pastiche are always ‘resistant’, as if these modes cannot and have not been employed, in the past and present, to serve reactionary political agendas” (Aston i Harris 2006b: 11).

<sup>264</sup> Tal com assenyala Josefina Fernández, “[l]a matriz por medio de la cual la identidad genérica se hace inteligible requiere que ciertos tipos de identidades no puedan existir” (2003: 149): que Rosa opti per fer desaparèixer Simó/one ressona com a versió còmica d’aquesta cruenta dicotomia. Alhora, l’absència de Simó suposa una oportunitat per a una dona política que ha impulsat la carrera del marit, de classe social més baixa, i ha vist com “sempre hi havia un tio, per burro que fos, que acabava fotent-me el lloc” (Feixas 2017: 61).

d'entrada contra un cos que percep com a impropri i denigrant, però a mesura que avancen els esdeveniments comença a defensar les dones, en còmica contradicció amb la pròpia ideologia.<sup>265</sup> Quan queda estabornit per una doble ració de calmants administrada per Rosa, comença a recitar en un estat d'èxtasi passatges cèlebres de *Le Deuxième Sexe* de Simone de Beauvoir, que posen en qüestió la subordinació naturalitzada del gènere femení:

No he nascut dona (...) He arribat a ser-ho (...) Cap destí biològic, físic o econòmic defineix la figura que revesteix en el cor de la societat la femella humana. (...) Sóc un ésser humà! Però per què si vull definir-me, estic obligada, abans que res a dir: "Sóc una dona" (2017: 82-84).

Al llarg de l'obra els pronoms usats per adreçar-se a Simó/Simone fluctuen: Iris i les mateixes didascàlies del text s'hi refereixen en femení i Rosa en masculí, tot i que també vacil·la: "ROSA: (...) No et deixarem sol. Sola. Sol." (2017: 60). De manera similar, la percepció que té Rosa de la identitat del marit evoluciona: de primeres, interpreta el canvi de sexe com a resultat d'una operació quirúrgica i, per tant, llegeix Simone com a dona transsexual —"al darrera del camp del Barça n'està ple, de casos com el teu" (2017: 45), li etziba amb menyspreu. Més endavant, quan comprèn que el canvi de sexe ha estat espontani, entén que si apareguessin en públic serien llegides com una parella de dones lesbianes i, quan la vesteix, calca les mateixes concepcions masculistes sobre la roba i l'aparença física que el marit havia mostrat envers ella. Pel que fa a Iris, esperonada per la curiositat científica i menys retrògrada que Rosa, descobreix que el canvi de sexe de la protagonista és una "homeòstasi", fenomen de feminització espontània dels mascles detectat en algunes espècies animals, que en un final de justícia poètica s'estén a molts altres homes poderosos, com "un procés d'autoregulació natural per restablir un desequilibri que posava en perill la supervivència del planeta" (2017: 88).

*Ven a Fragué Rock* (2017) de Raquel Loscos i Salvador S. Sánchez, que escriuen per a la Cia. Casa Real, també reflexiona sobre el gènere a través d'elements de fantasia. Els protagonistes de l'obra són tres treballadors i habitants d'un parc temàtic sobre sèries televisives dels anys 1980: Glenda, una dona blanca arquetípica, Alegre Mariatxi, un

---

<sup>265</sup> Simó/one es lamenta del nou físic, per exemple, perquè l'obliga a orinar assegut: "Comences pixant assegut, senyors meus, i acabes fotent ganxet. O coses pitjors acabes fent. Rentant plats, canviant bolquers, fregant terres (...)" (Feixas 2017: 26) L'associació exemplifica allò que Marcela Lagarde denomina "identidades binarias cambiadas": la creença social que "si se realizan funciones, actividades y trabajos específicos (...) asignados al género contrario, los sujetos abandonan su género y se convierten en el opuesto" (1990: 5).

prototip de la masculinitat hegemònica, i Animal, que encarna una identitat a-gènere i no humana.<sup>266</sup> A partir de la descoberta d'un fràguel mort, l'obra desenrotlla una trama policíaca farcida de referències a sèries dels anys 1980 com *Fraggle Rock*, que conté una reflexió sobre la performativitat de gènere (Butler 1990, 1993) i culmina amb un trànsit cap a un utòpic exterior de la matriu genèrica. Sense pretendre plasmar de manera exacta les teories de Butler, el funcionament del parc i els personatges en recullen la crítica a la concepció ontològica del gènere i l'afirmació que el subjecte genèricament definit no existeix abans dels actes performatius que el componen. Així, el concepte dels treballadors/habitants del parc recorda el funcionament de les identitats genèriques, construïdes però viscudes com a pròpies i naturalitzades: "És el que sembla, i al Parc el que sembla és el que és. És així com funciona" (2017: 47). A més, si els treballadors fan referències a una vida anterior, es tracta d'un passat sempre lligat al desig d'entrar al parc, i marcat per l'assumpció que resulta necessari adoptar un rol definit per guanyar-hi l'admissió: "Qui he de ser per viure al parc? L'Animal? Doncs això seré. Amb totes les seves conseqüències" (2017: 23). En paral·lel, al llarg de l'obra veiem Glenda i Alegre Mariatxi interpretar les identitats femenina i masculina per adir-se als personatges que habiten, en diàlegs i accions que n'evidencien el caràcter normatiu, l'esforç repressor que suposa ajustar-s'hi i el desig de subvertir-ne els límits.<sup>267</sup>

---

<sup>266</sup> Aquest darrer personatge, que queda fora de la divisió binària humana i no correspon a cap animal real, és representat/ada amb una gran disfressa peluda de color turquesa fosc. Dins del context de la ficció, Animal permet imaginar una identitat al més neutra possible, incloent la fluctuació de pronoms i un comportament sexual *queer*, que no fa diferències entre sexes a l'hora de mantenir relacions. També trobem personatges neutres, en forma d'entitats divines, a *Aurora de Gollada* (2006) de Beth Escudé i *He contado las manchas del leopardo hasta llegar a la luna* (2017) d'Eva Hibernia. A la primera apareix el diable, interpretat per Sílvia Bel, qui afirma que en ser un àngel no té sexe, i es queixa que sempre el/la representen com a home perquè "Quan alguna cosa no té gènere, sempre ho passeu al masculí" (Escudé 2006a: 55). A la segona, quan Carolina María de Jesús mor i es troba amb Madame la Mort, aquesta darrera li llegeix una missiva de la deïtat creadora, referida sempre com a bi-gènere: "Dios nuestro Señor barra nuestra Señora" (Hibernia 2018: 270); "Todopoderoso barra Todopoderosa" (Hibernia 2018: 272). A *Una mujer en transparencia*, també d'Hibernia, els advocats apareixen descrits com a home, dona i personatge androgin.

<sup>267</sup> Per exemple, quan Alegre Mariatxi s'enrampa amb un comptador, corregeix amb un crit *masculí* un primer crit espontani de dolor massa agut, i a la mateixa escena Glenda s'esforça per collir del terra una sabata de manera *femenina*. A la inversa que Mariatxi, Glenda evita fumar tot i que li agrada, per adequar-se al propi personatge, i descriu així algunes de les actituds que li són pròpies: "Els pressentiments són meus. Com els plors incontrolables, els somriures tímids, dir que sí a tot (...)" (Loscos i Sánchez 2017: 7). A més, els tres personatges expressen enveja per característiques dels altres que a ells els estan vetades. Quant a l'analogia entre actuació performàtica i performativitat de gènere, Judith Butler en defensa una diferència explícita a *Bodies that Matter*, arran de la pràctica identificació entre els dos termes que van deduir múltiples lectures de *Gender Trouble*. Tanmateix, tal com recull Sarah French, diverses teatrològues han assenyalat que ambdós conceptes tenen punts en comú (Case 2002, Diamond 1996, 1997, Harris 1999, Reinelt 2002). Ven a *Fraguel Rock* i *Prime time*, entre d'altres obres, es serveixen d'aquestes connexions per elaborar metàfores de la performativitat a partir de la idea d'actuació.



Quan descobreixen que tots tres tenen un mòbil però no una coartada per a l'assassinat del fràguel, els protagonistes decideixen marxar del parc per evitar ser condemnats. A l'últim moment, però, un d'ells —triat pel públic com a culpable—<sup>268</sup> es fa enrere i confessa que, tot i el desig de renunciar al personatge, “no hi ha res a sota”, i que al capdavant prefereix “ser culpable de ser” —és a dir, de mantenir la pròpia identitat de gènere— “a no ser” (2017: 49). Després d'un intercanvi que subratlla la dificultat de renunciar a uns personatges que confereixen una identitat pròpia i definida, dos d'ells abandonen el parc vers una identitat alhora prometedora i temuda. Es tracta d'un trànsit vers l'exterior d'identitats estereotípiques que queda a mercè de la fabulació del públic, com una idea utòpica, difícil i en part descoratjadora, i que tanmateix proporciona una prospecció especulativa del canvi possible (Dolan 2005).

*Simone* i *Ven a Fraguel Rock* comparteixen l'ús d'elements fantàstics i ambdues porten a escena diverses identitats genèriques encarnades per un elenc de tres actrius. A més, tenen en comú el fet d'emmarcar una trama que gira entorn del gènere i la sexualitat en una reflexió més àmplia sobre l'antropocentrisme i el binarisme humà/animal. En efecte, l'obra de Feixas s'obre amb un pròleg sobre el poder devastador de la natura i l'absurditat de l'arrogància humana per presentar una trama que posa en dubte la potestat d'alguns dels homes més puixants del planeta.<sup>269</sup> A més, que el canvi de sexe de Simone obeeixi a causes naturals contravé l'oposició natura/cultura i capgira l'argumentari reaccionari que apel·la a l'ordre natural per oposar-se a l'emancipació de dones, homosexuals, persones trans i altres col·lectius minoritzats.<sup>270</sup> Pel que fa a *Ven a Fraguel Rock*, el personatge d'Animal hi fa evident el caràcter humà de les construccions genèriques: alhora que funciona com a imatge possible de la neutralitat de gènere, encarna aquells trets que, atribuïnt-se als animals —com la irracionalitat o la compulsió sexual— han definit el revers d'allò que es considera humà.<sup>271</sup>

---

<sup>268</sup> El mecanisme participatiu no només permet involucrar el públic, sinó que també evita fixar un dels tres actants —femení, masculí, o neutre— com a més refractari que els altres a abandonar el parc/ el gènere.

<sup>269</sup> “La nostra petita comèdia d'avui va d'això. De com la natura, un matí, es lleva i decideix corregir un parell de cosetes” (2017: 3).

<sup>270</sup> Tal com assenyala l'activista trans Moisès Martínez, per bé que el discurs hegemònic naturalitza allò que ha estat sancionat per la norma social i cataloga les identitats i pràctiques dissidents com a “antinaturals” (2005: 115), al món natural es troben múltiples exemples de canvis de rol i de sexe i d'homosexualitat. A *Simone*, Iris proporciona diversos exemples de canvis de sexe observats en espècies animals, entre els quals es troba el peix pallasso, un exemple d'“hermafroditisme seqüencial” (Feixas 2017: 48) que proporciona la imatge d'una existència instal·lada en el trànsit.

<sup>271</sup> *L'home estampa, un espectacle bodegó* (2010) de Raquel Tomàs presenta una relació de parella en la qual la transformació de l'home en ase funciona com a metàfora de l'adaptació excessiva que requereixen les relacions de parella heterosexuales canòniques. Els impulsos físics incontrolats de l'home —menjar, tenir relacions sexuals, perdre la capacitat de parla, orinar i suar— hi apareixen com a sinònims de la pèrdua

En els darrers anys, s'han escenificat com a mínim dues peces que se serveixen del motiu del trànsit per problematitzar el pes que tenen les expectatives socials en diferents etapes de la vida: *Prime time* (2016) de Núria Casado Gual i *Flors carnívores* (2013) d'Anna Maria Ricart. L'obra de Casado Gual proposa una reflexió sobre l'edatisme —un eix de discriminació sovint omès pel pensament feminista, tal com assenyala J. Brooks Bouson (2016)— en tres actes que escenifiquen, en paraules de Margaret Morganroth Gullette, “a three-phase anti-ageist dialectic” (2018: ix). La protagonista de *Prime Time* és Glòria Aran: una actriu que ha actuat a la sèrie televisiva *Gent de Sort* durant gairebé quaranta anys, a qui comuniquen que volen acomiadar perquè el personatge que interpreta, Maria Fortuny, és una dona gran amb un arc narratiu esgotat que ja no atrau l'audiència més jove.<sup>272</sup> Les raons adduïdes per Gina, la productora del serial, i Roc Biaix, el nou cap de guionistes, constitueixen, segons Glòria, “un discurs farcit de perles discriminatòries que, allà [a Anglaterra i els Estats Units], s'expliquen amb una sola paraula: *ageism!*” (2017: 32). Les protestes de l'actriu inspiren a Roc Biaix la creació d'un nou personatge que li permetrà mantenir-se a la sèrie: Lídia Fortuny, germana bessona de Maria Fortuny que duu un estil de vida oposat, farcit d'aventures amoroses, diversió i esports de risc.

Al segon acte, el públic s'assabenta de l'èxit sense precedents que ha obtingut *Gent de Sort* gràcies al personatge de Lídia Fortuny, però també de la decisió que ha pres Glòria Aran d'abandonar la sèrie, que coincideix amb la lectura d'un article de diari que descriu el personatge de Lídia com “una dona carismàtica que, *malgrat la seva edat*, resulta *irresistible* a qui se li posi al davant” (2017: 42). Glòria constata que l'èxit del personatge prové de “la poca credibilitat que tinc per als espectadors com a dona gran”, i per l'adequació de Lídia al model de dona seductora, ja que, “[s]i no ens entestem a seguir seduït, no existim” (2017: 44).<sup>273</sup> En efecte, Maria i Lídia sintetitzen els dos models

---

d'individualitat i animalització. En aquest sentit, la transformació de la peça no funciona com a trànsit, ja que no proposa una reflexió de gènere ni una superació de les dicotomies humà/animal i racional/físic.

<sup>272</sup> El caràcter metanarratiu de la trama revesteix d'una importància especial el fet que sigui Imma Colomer qui interpreti el paper. Al pròleg de l'edició anglesa de l'obra, Margaret Morganroth Gullette escriu a propòsit de l'estrena: “Many midlife and old women were drawn to the CaixaForum for the first chance to see Imma Colomer, a beloved TV and theater actor and a brilliant comedienne with a raucous voice, in a spunky role, playing an actress in a long-running soap-opera” (2018: vii). El nom *Glòria* podria ser una referència a Glòria Swanson, que va interpretar una actriu arraconada per l'edatisme de Hollywood a *Sunset Boulevard* de Billy Wilder.

<sup>273</sup> L'escena de la revista permet remarcar el judici sobre el cos, crucial en l'edatisme que pateixen les dones (Brooks Bouson 2016). Gina, que s'assabenta que pateix una malaltia terminal i comença a percebre la vellesa de Glòria com una etapa vital desitjable, interpreta la renúncia de l'actriu com a negativa a reproduir i reforçar l'exigència estètica en l'imaginari social: “El meu pare l'admirava perquè, de jove, mai va voler fer de dona bombó. Per què hauria de traïr els seus ideals ara, digues?” (2017: 45).

majoritaris de gent gran als imaginaris occidentals contemporanis: per una banda, la de persones prescindibles i carregades de trets negatius —tal com s’han representat les dones velles en pel·lícules i ficcions televisives (Bazzini, McIntosh, Smith, Cook, Harris 1997, Kessler, Rakoczy i Staudinger 2004). Per l’altra, la de l’anomenat “successful aging” (Rowe i Kahn 1998), una visió en aparença més positiva de la vellesa que tanmateix se supedita a l’esborrament de les marques de l’edat. Per això Glòria critica que Lídia sigui una “superdona (...) a qui mai li fa mal res, ni s’equivoca, ni té por de perdre-ho tot, a qui han programat només pel plaer, i per guanyar, i per tenir èxit sense fi!” (2017: 39).

El tercer acte, més breu que els altres i situat en un somni de la protagonista, funciona com a trànsit vers una altra visió possible de la vellesa. Glòria Aran hi explica que continuarà interpretant, però que abandona tots els mitjans habituals i, sobretot, “no em sotmetré més als guions dels altres. A partir d’ara, descobriré quins missatges s’amaguen darrere les meves pròpies paraules” (2017: 48).<sup>274</sup> Després d’haver rebutjat els imaginaris predominants, l’actriu anuncia com a projecte vital la creació d’històries alternatives i en primera persona sobre la vellesa i l’envelliment, fent-se ressò de la importància que els han atorgat teòriques l’edat com Lynne Segal (2013), Marta Holstein (2015) i Ruth Ray (2008).<sup>275</sup> El to resoltament optimista de la clausura —“Aquest és l’inici d’un autèntic temps d’esplendor, d’un vertader *prime time* per a mi i per a tots vostès”— així com la indefinició —“el guió (...) encara està per escriure” (2017: 51)— acosten el trànsit de l’obra al concepte de les utopies performatives que defensa Dolan (2005).

Mentre que *Prime time* és una obra força explícita respecte al valor polític de la temàtica que tracta, *Flors carnívores* d’Anna Maria Ricart s’aparta dels codis del realisme i es caracteritza per un estil repetitiu, elusiu i ambigu, potser el més proper d’aquest corpus al drama relatiu (Batlle 2001). L’obra de Ricart aborda l’adolescència com a període en el qual es negocien i es confronten les expectatives del món adult a través de

---

<sup>274</sup> El trànsit de Glòria Aran vers l’autorrepresentació també suposa un trencament amb el rol tradicional de l’actriu, que interpreta sempre mots aliens —i tradicionalment d’autors masculins. Trobem actrius que expliciten una crítica similar a *No es país para negras* i *Carolina o He contado las manchas del leopardo hasta llegar a la luna*, on les protagonistes denuncien la manca d’oportunitats i l’alienació que suposen les cartelleres teatrals per a les actrius negres. En l’àmbit del clown, Pepa Plana denuncia i fa befa de l’oposició amb què han topat les dones per exercir de pallasses a *Veus que no veus* (2019).

<sup>275</sup> A més, al llarg del monòleg, Glòria Aran afirma voler “ocupar” l’edat i ser una “aprenent de la vellesa” (Casado Gual 2017: 50). *Occupy age* i *Old Person in Training* són dos conceptes d’Ashton Applewhite (2016), de qui Casado Gual fa menció als agraïments, junt amb la també teòrica feminista de l’edat Margaret Morganroth Gullette. La presència directa d’influències teòriques a l’obra respon a la pertinença de Casado Gual, professora a la Universitat de Lleida, al grup de recerca Dedal-Lit, que s’ocupa de les representacions de l’edat i del gènere en literatures anglòfones contemporànies. El grup ha format part del projecte SIforAge, per al Congrés Internacional del qual es va escriure l’obra *Prime time* l’any 2016.

tres personatges referits a la didascàlia que obre el text com a “*Tres nois*” (2013: 2), però que a l’escenari interpreten tres actrius molt joves. Els personatges, designats com a “1”, “2” i “3” al text dramàtic, se sotmeten a les normes d’“el pacte./ L’acord./ El joc” (2013: 39), que lidera 1 i que pretén ser un mecanisme de revolta contra l’herència social: “Gràcies per l’herència,/ gràcies per allò rebut,/ gràcies per allò/ que heu construït./ Però no ho vull./ És vostre,/ no meu./ No ho vull./ No ho puc portar/ al damunt./ No puc./ No” (2013: 33-34). El gruix de l’acció se situa en un soterrani, amb una taula que només ha estat parada per a dos comensals i on les intervencions dels personatges, que barregen diàlegs i pensaments, creen un clima inquietant marcat per les relacions de poder, les intencions ocultes i l’escassa informació que es proporciona sobre el funcionament del joc. A mesura que avança l’obra, el públic comprèn que el mecanisme lúdic per fugir del destí imposat consisteix a esdevenir el gènere contrari: “No serem dones. I no ho serem” (2013: 39); “Serà el joc./ El joc/ d’aquest divendres./ Serem homes”. Per això 1, 2 i 3 es denominen gairebé sempre en masculí, s’exerceixen en jocs i en temes de conversa considerats masculins, i valoren l’àpat en funció de tòpics sobre la diferència entre gèneres, com ara que les dones mengen “[a]manida verda” i que “els homes no mengen amanida. Mengen carn. (...) Quantitats immenses de carn” (2013: 14). Tanmateix, les regles del joc es fan difícils de seguir, i per això 2 fa una confessió que la marca com a dona: “I diré: Ja no m’agrada el joc. I diré: Jo sí que vull ser... I comptaré fins a tres. Un, dos i tres i diré: Estic embarassada” (2013: 39). Malgrat haver liderat el joc, 1 confessa el fracàs de l’intent de “[s]er a fora” (2013: 30), de la temptativa d’un trànsit alliberador: “Impossible canviar,/ canviar res./ Torçar el camí./ Sortir del camí” (2013: 34). Per això ha preparat un pla que no la salvarà a ella però sí a 2 i 3: “Jo./ Jo seré,/ jo seré el segon,/ el segon plat./ Perquè vosaltres/ pugueu ser/ diferents/ sempre./ Perquè tot canviï,/ per sempre” (2013: 37-38).<sup>276</sup> A l’escena final, on només parlen 2 i 3, els dos personatges semblen haver consumat gràcies a 1 el trànsit definitiu, ja que han menjat “[q]uantitats immenses de carn”. Ara bé, al llarg de l’àpat els tres personatges s’expressen sempre en futur i a l’escena que tanca l’obra, 2 i 3 juguen a “Cinc de veritat i cinc de mentida” (2013: 50), enunciant diverses afirmacions que posen en dubte la veracitat del que sembla haver

---

<sup>276</sup> L’ambigüitat amb què es presenta la decisió d’1 la revesteix de diverses capes possibles de significat: constitueix una al·lusió possible al suïcidi juvenil; conté una dimensió de sostracció del propi cos a la maquinària social —també present, com veurem, a *Conillet* i *Accions de resistència* de Marta Galán—; posseeix un caràcter sacrificial que traspua ressons neotestamentaris —“I pensaré, sí,/ hi ha una cosa/ meva,/ només meva./ I pensaré, sí,/ això és el meu cos” (Ricart 2013: 35)—; i porta fins a l’extrem la concepció de la dona com a ésser de consum, comestible —tal com fa, des d’una altra estètica, la novel·la *The Edible Woman* (1969) de Margaret Atwood.

succeït —incloent-hi l'embaràs de 2 o el fet mateix d'haver menjat la carn d'1. Per això no hi ha dubte que les evolucions de les protagonistes constitueixen una temptativa adolescent per escapar a la identitat imposada per la societat adulta, però el text —així com les dues posades en escena que ha tingut, que s'han allunyat dels codis del realisme— manté l'ambigüitat sobre si el joc juvenil ha esdevingut perillós fins a les últimes conseqüències, o bé ha estat una projecció d'un futur, alhora utòpic i torbador, en el qual el canvi real fos possible.

Amb un registre molt diferent, peces com *No es país para negras* (2014) de Silvia Albert Sopale i *Palabra de negra* (2019) de Maisa Perk contenen desplaçaments geogràfics que funcionen com a trànsits, ja que permeten evidenciar el caràcter blanc i homogeni de la nacionalitat espanyola en l'imaginari dominant i la discriminació que pateixen les persones racialitzades a l'estat espanyol i a Catalunya.<sup>277</sup> A *No es país para negras*, el viatge d'Albert Sopale a Guinea per conèixer les pròpies arrels li confereix, després d'una vida marcada per la hipervisibilitat i la discriminació, un sentiment d'invisibilitat, ja que deixa de ser l'única persona negra i per primer cop pot observar els altres sense ser observada amb por o desconfiança: “Nadie se asustaba al verme, ni se sujetaban el bolso al verme pasar” (2018: 103). Pel que fa a Perk, traslladar-se d'Holanda a Barcelona la confronta al racisme social i institucional de l'Estat espanyol, que es concreta en una batuda policial en la qual Perk és aturada i on “ninguna de las personas que han parado pertenece al fenotipo dominante de esta ciudad”. Quan declara ser Holandesa, Perk és alliberada, cosa que la porta a preguntar-se: “¿Qué pesa más, el color de la piel o la nacionalidad?” (2019) i a denunciar la perfilació ètnica amb dades provinents de la campanya antirracista “Pareu de parar-me”.<sup>278</sup>

En ambdós casos, el desplaçament fa evident que Sopale i Perk no són percebudes a Catalunya com a ciutadanes autòctones a causa de la diferència racial. En aquest sentit, les dues obres evidencien el que Esther Ortega anomena “extranjerización de la raza” (2019), i que diverses activistes afrofeministes espanyoles —com Desirée Bela-Lobedde

---

<sup>277</sup> Albert Sopale estrena una segona obra d'autoria pròpia durant la temporada 2019/2020, *Blackface y otras vergüenzas*, en la qual denuncia diversos casos de *blackface*, és a dir, de personificacions de persones negres per part de persones blanques maquillades —com succeeix a algunes cavalcades dels Reis Mags—, així com d'altres episodis racistes de la cultura espanyola i europea.

<sup>278</sup> “Pareu de parar-me. L'aparença no és motiu” és una campanya de l'entitat antirracista catalana SOS Racisme per denunciar i visibilitzar la pràctica dels controls policials basats en la “perfilació ètnica”. Com assenyalen al lloc web de la campanya, aquesta pràctica és il·legal en l'àmbit espanyol, però el Tribunal Constitucional “és l'únic d'Europa que justifica les identificacions per color de pell o altres supòsits ètnics quan es produeixen en el marc del control migratori, assumint, de forma implícita, la idea falsa que la població espanyola és blanca” (<https://www.pareudepararme.org/>, consultat per última vegada el 29/07/2020).

(2018) o Lucía Mbomío (2018)— denuncien: la concepció i representació sistemàtica de les persones racialitzades com a vinculades a la immigració, cosa que “convierte a las personas negras en eternas recién llegadas, privándoles de referentes y de arraigo” (Mbomío 2018). En aquest sentit, no és casual que *No es país para negras* i *Palabra de negra* incloguin desplaçaments que no són una migració —un viatge a la recerca de referents en el cas de Sopale, i un trasllat que Perk pren cura d’especificar que és voluntari, allunyat dels viatges forçats d’avantpassats esclaus i de migracions econòmiques. Són trànsits que denuncien la vinculació tàcita de les categories nacionals espanyola i catalana a la raça blanca i que erigeixen les protagonistes que els efectuen en referents de vides afroamericanes vivibles. Alhora, Sopale i Perk expliciten la posició de privilegi que els atorga la pròpia nacionalitat i se solidaritzen amb aquelles persones racialitzades que sí que pateixen la violència dels processos migratoris. Per això *No es país para negras* es clou amb un conjunt de preguntes retòriques que clamen per la necessitat de canvi i que demanen quan s’acabaran els centres d’internament, les polítiques d’estrangeria i el rebuig als immigrants que fugen de la misèria: “Cuál será el [país] que diga: Sí, soy país para negras” (2018: 107).<sup>279</sup>

*Nadia* (2014), de Nadia Ghulam, i Carles Fernández Giua i Eugenio Swarcer, de la companyia La Conquesta del Pol Sud, també porta a escena una dona racialitzada que narra la pròpia història en primera persona, com *No es país para negras* i *Palabra de negra*, en aquest cas acompanyada en escena per dos intèrprets més.<sup>280</sup> L’obra recull la

---

<sup>279</sup> Una altra peça important en el petit però creixent corpus d’obres catalanes que adrecen el racisme és *Negrata de merda* (2019) de Denise Duncan, que com *Palabra de negra* i *No es país para negras* situa en una posició preeminent el moment en què una persona racialitzada és marcada per la mirada externa com a diferent i inferior: en aquest cas, quan a una escola una nena li diu a un nen negre *negrata de merda*. L’incident, que desferma un enfrontament cada cop més tempestuós entre els pares de les dues criatures, posa el focus en un altre col·lectiu racialitzat autòcton: el dels nens racialitzats adoptats i les seves famílies.

<sup>280</sup> Segons que explica la companyia, la creació de la peça va evolucionar d’una concepció dramàtica tradicional a una peça de teatre documental (Ghulam, Fernández Giua i Swarcer 2014), amb Ghulam com a narradora de la pròpia història i la presència en escena de Fernández Giua i Swarcer com a al·lusió a la mirada —occidental i masculina— que projecten sobre la història de Ghulam. Es tracta d’un canvi rellevant, ja que les dones àrabs i/o musulmanes han tingut una autorepresentació, ja sigui directa o indirecta, gairebé inexistent als escenaris catalans, amb excepcions com *Nador* (2016), d’Ana Presegué i Joan Roura, de la companyia osonenca CorCia, que adapta l’obra literària de l’escriptora d’origen amazic Laila Karrass; o *Alhayat o la suma dels dies* (2020), de la cia. La Viciosa, una obra sobre els refugiats sirians on actuen Moha Amzian i Manar Taljo, dos intèrprets catalans d’ascendència àrab. La crítica acadèmica ha parat atenció, en canvi, a diverses obres de dramaturgs autòctons que exploren les identitats migrants àrabs i musulmanes —amb una presència significativa de personatges femenins, com recull Aznar Soler (2005)— i de manera més àmplia, a obres que aborden l’impacte de les onades migratòries recents a la societat i a la identitat catalanes, com són ara *Abú Magrib* (2002) de Manuel Molins, *El mercat de les delícies* (1996) de Ramon Gomis, *Oasi* (2001) i *Temptació* (2004) de Carles Batlle i *Forasters* (2004) de Sergi Belbel. Si bé aquest tipus d’obres constitueixen, com apunta Helena Buffery, “new attempts (...) to create space on the Catalan stage for these [migrant] identities to be performed” (2009: 278), la qüestió de la gairebé nul·la presència d’aquestes mateixes identitats en posicions d’autoria i d’interpretació roman.

trajectòria vital de Nadia Ghulam centrant-se en un trànsit de gènere real: els deu anys que Ghulam va viure com a noi per tal de poder mantenir la pròpia família sota el règim talibà a Kabul, Afganistan, abans d'arribar a Badalona per mediació d'una ONG, per tal d'operar-se les ferides causades per una bomba i establir-se a Catalunya. Malgrat que Ghulam mostri al públic el turbant amb què amagava la pròpia feminitat i que en un moment donat es projecti sobre les pantalles del fons la silueta d'una persona habillada amb indumentària afgana tradicional que es col·loca un turbà al cap, Ghulam opta per no escenificar la identitat masculina que adoptava a Kabul: “Carles me planteó la posibilidad de vestirme de chico, le dije que lo hablaríamos y luego decidimos que no lo haría. Ahora puedo elegir no mentir, ahora que he ganado mi libertad” (2018: 15).<sup>281</sup> El gest s'ha d'entendre en el marc d'una voluntat més àmplia per adquirir un control sobre la pròpia història que eviti, entre d'altres tergiversacions, ser percebuda únicament com una víctima (Prieto Nadal 2017).<sup>282</sup> Per tant, l'experiència de Ghulam es transmet sobretot per la paraula, en un discurs que mescla les nocions del gènere com a identitat sentida i com a identitat susceptible de ser performada —per exemple, un cop a Barcelona, Nadia es planteja continuar vivint com a home, si això ha de reportar-li més llibertats.<sup>283</sup> Des del meu punt de vista, l'aspecte de l'obra que escenifica de manera més directa la pertorbació de les identitats genèriques que encarna Ghulam és la distància que separa dues escenes en les quals Ghulam apareix respectivament com a destinatària i emissora de galanteries. A la primera, Ghulam explica al públic la importància que tenia per a ella el propi cabell, com a emblema de la feminitat oculta, i Fernández Giua l'interromp per dir-li que el seu cabell és encara avui molt bonic. A la segona, Ghulam explica com llançava floretes a les dones amb la colla d'amics de Kabul, tots nois: “Hacíamos cosas de chicos, por ejemplo, lanzábamos «piropos» a las mujeres. «¡Guapa!» (...) A veces, para ser un personaje más extravagante, yo decía «piropos» más fuertes.../ CARLES.— Nos podrías poner un ejemplo, ¿no?/ NADIA.— Aquí, mejor no...” (2018: 41). Malgrat la negativa de Ghulam,

---

<sup>281</sup> Cito els passatges en espanyol que apareixen al text editat, però a l'obra original Nadia parlava en català.

<sup>282</sup> En la negativa de Nadia a portar en escena aquesta vestimenta també cal tenir en compte el caràcter testimonial de l'obra i la negociació, interna i amb la companyia, de la intèrpret per reproduir o no en escena gestos, vestuaris, paraules i costums vinculats a les experiències traumàtiques de l'explosió de la bomba i del trànsit exercit per supervivència en el context de repressió i terror polític del règim talibà.

<sup>283</sup> En aquest sentit, l'experiència de Ghulam s'aproxima en diversos punts a la de Raphaëlle Pérez, protagonista de *Raphaëlle* —que junt amb *Claudia* (2016), completa la trilogia “Mujer/Historia/Identidad”. Per exemple, tant Ghulam com Raphaëlle Pérez, una jove trans, comparen l'expressió de gènere masculina amb una actuació teatral: “NADIA.— Yo nunca he hecho teatro. Pero lo que yo hacía en Afganistán quizá se parecía un poco al teatro. Yo construí un personaje” (Ghulam, Fernández Giua i Szwarczer 2018: 15); “RAPHAËLLE.— Yo no soy actriz, pero sé lo que es fingir. Durante veinte años de mi vida, representé un papel” (Pérez, Fernández Giua i Szwarczer 2018: 96).

o potser precisament a causa d'aquesta, la narració deixa imaginar una masculinitat, encarnada per la jove afgana, força més hegemònica que la que Fernández Giua i Szwarczer mostren en escena.<sup>284</sup> Per altra banda, al final de la narració dels anys afgans, marcats per la guerra, la pobresa i la supervivència, Nadia explica que somia anar en bicicleta per Kabul en tant que dona, una activitat prohibida a l'actualitat però que confia que serà possible en un futur. Tot seguit s'enfila a una vella bicicleta fixada al mig de l'escenari i decorada amb llumetes, i pedaleja mentre al fons es projecten diversos vídeos de la ciutat gravats per Szwarczer en el viatge de la companyia a la capital afganesa, en una imatge que encarna la idea d'“utopian performative” (Dolan 2005).

Per cloure aquesta secció, vull centrar-me en una sèrie d'obres en les quals la mort, la desaparició o la retirada simbòlica de les protagonistes funcionen com a trànsit de sortida de categories i imaginaris opressius, un moviment cap a *enfora* de l'*statu quo* conegut. En la tradició teatral occidental, la mort dels personatges femenins ha funcionat sovint com un acte de supressió o càstig per part del poder establert, i autores com Hélène Cixous (1977) fins i tot han afirmat que la mort de personatges femenins és un fonament constitutiu de la forma dramàtica. En algunes obres catalanes recents, tanmateix, la desaparició de les protagonistes funciona com a culminació de narratives estèniques crítiques i es pot entendre com un trànsit: alhora acte de resistència i alliberament, impugnació de la categoria que s'abandona i obertura, gràcies als mecanismes de la ficció, d'un espai només definit per oposició al que s'ha abandonat, però ja altre.

A *Conillet* (2015) i a *Accions de resistència* (2019) de Marta Galán, trobem dues imatges de la mort vinculades de manera clara a la condició de treballadora de la protagonista. *Conillet* és un monòleg protagonitzat per una dona, mare de dos fills, que treballa a jornada completa, i que es compara a si mateixa amb el conill inesgotable de la marca de piles elèctriques de llarga durada Duracell. Al clímax de l'obra, tanmateix, adverteix que fins i tot algú tan incansable com ella podria decidir renunciar a totes les responsabilitats adquirides.<sup>285</sup> Abans d'aquest passatge, l'obra conté dues referències

---

<sup>284</sup> Des del meu punt de vista, el compliment de Fernández Giua a Ghulam resulta problemàtic perquè, si bé per una banda reforça l'apreciació del propi cos per part de Ghulam —un cos no només negat com a femení durant els anys de Kabul sinó també marcat per l'impacte d'una bomba—, per l'altra presenta com a còmica —pel to emprat i per la resposta de Ghulam, que no queden plasmats al text dramàtic editat— la interrupció de l'explicació de Ghulam, i per tant la desestabilització del rol que ostenta en tant que autora de la paraula. En aquest sentit, val la pena remarcar que, en el moment de crear l'espectacle, Ghulam ja era autora del llibre autobiogràfic *El secret del meu turbant* (2010), escrit en col·laboració amb Agnès Rotger, i reconegut amb el Premi Prudenci Bertrana. Per a un comentari comparatiu del llibre i el muntatge escènic del TNC, vegeu Prieto Nadal (2017).

<sup>285</sup> Al text dramàtic, aquest passatge només va seguir per una breu escena sobre el moment de donar de mamar que es repeteix com a *leitmotif* al llarg de l'obra. A l'adaptació escènica de Marc Martínez, als



explícites al concepte de vaga: una escena sobre una vaga dels treballadors de l'Aeroport del Prat i una referència a l'obra *L'échange symbolique et la mort* (1976) de Jean Baudrillard, que conté la idea que una mort en massa dels treballadors permetria sostreure al capital els cossos usats com a eines de producció. L'eco d'aquests passatges —junt amb el del pensament de Silvia Federici (2012) sobre el treball reproductiu— es pot percebre al clímax de l'obra, quan la protagonista reclama estructures socials que donin suport al treball de les mares, entès com el fonament de les societats: “És molt perillós que jo m'aturi./ ÉS LA FI DEL MÓN./ LA FI DEL NOSTRE MÓN” (Galán, Martínez 2015a: s.p.). La protagonista avisa que si no li són concedides aquestes demandes —que semblen lluny de ser escoltades en el context històric i social en el qual es crea la peça— prefereix optar per un repòs de ressons gairebé definitius: “Vull que em deixeu descansar./ Contra la roca./ O estirada, panxa enlaire./ Amb els braços creuats i panxa enlaire./ Com un cadàver damunt la terra” (Galán, Martínez 2015a: s.p.).<sup>286</sup> A *Accions de resistència*, l'obra de Baudrillard no s'esmenta de forma explícita però la influència en resulta transparent en dues de les quatre accions —parir amb magnificència, caminar, sabotejar i acceptar morir— que la protagonista duu a terme per oposar resistència a un règim distòpic de mercantilització i control extrem de la població. En efecte, la protagonista saboteja el règim entregant-se a un deliri devorador que comença amb les peces de la fàbrica per a la qual treballa i continua amb el propi cos, per “[p]rendre-li al sistema allò que el sistema necessita: les mans, els braços, els ulls, els ossos, els nostres cervells” (Galán 2019: 26). Tot seguit, mor als 42 anys per fugir de la prolongació artificial de la vida, amb un enterrament al bosc que és alhora un retorn de les despulles al cicle natural i un model d'inhumació digne i accessible a la classe treballadora. Ambdues accions funcionen com a trànsits d'abandó d'un règim distòpic, símbols d'una resistència contra

---

passatges textuais esmentats els segueix la trobada final de Clara Segura amb el públic, quan surt a repartir un estofat de lleties en al·lusió a la pròpia tasca de cuinera. L'acció recorda els finals festius d'altres obres de Galán i en especial l'estofat que reparteix un grup de dones grans a l'obra *Madres, tetas y nanas* (2009), en què es busca visibilitzar la tasca nodridora de les dones. Tanmateix, situada al final de *Conillet*, l'acció sembla rebaixar la dimensió radical i de confrontació de la tirada que anuncia l'aturada de la protagonista. Per a una anàlisi més extensa del text de Galán i l'adaptació de Martínez, vegeu Nicolau (2017).

<sup>286</sup> El fulletó de l'obra *Converses amb el meu úter...* (2019) de Núria Planes Llull, recull el “MANIFIESTO DE LAS FUTURAS MADRES EN POTENCIA”, on es planteja una disjuntiva similar: si no canvia la vivència negativa i alienant de la maternitat que descriuen la majoria de les dones mares a l'actualitat, “¡NO TENDREMOS HIJOS!”. Per tal de considerar la possibilitat de tenir fills, el manifest exigeix un “PLAN NACIONAL DE CONCILIACIÓN” que involucri l'Estat i els futurs pares (Planes Llull 2019).

un capitalisme exacerbat que té molts punts de contacte amb les societats actuals (Nicolau 2019).<sup>287</sup>

De manera similar a *Conillet, La noia de la làmpada* (2017) de Marta Aran culmina amb un trànsit de fugida de la maternitat entesa com a sacrifici i entrega absoluts per part de la dona. La protagonista d'aquesta obra dramàtica, Alba, és una galerista d'art que, en una etapa decisiva de la pròpia carrera, decideix portar endavant un embaràs per satisfer les demandes d'una parella masculina.<sup>288</sup> Un cop ha donat a llum, s'assabenta que aquest darrer ha aprofitat per usurpar-li la posició a la galeria on treballen i, un dia que la seva germana ha anat a visitar-la, surt de l'habitació demanant-li que es quedi, amb el doble sentit de no seguir-la en aquell moment i de romandre cuidant el fill nou-nat. Aquest final ambigu —molt inspirat en el de *Casa de nines*, segons que explica l'autora (conversa personal, 07/10/2020)— deixa imaginar Alba optant per la fugida més extrema, després de veure tots els camins que la il·lusionaven tallats, i alhora també permet imaginar-la marxant a formar-se a l'estranger, com tenia planejat de fer abans de quedar-se embarassada. Com el de *Conillet*, el trànsit amb el qual culmina *La noia de la làmpada* il·lustra la sensació de manca de sortida que pot provocar l'experiència de la maternitat, i clou amb un to enigmàtic una història de discriminació laboral, maltractament psicològic i maternitat no desitjada —un tabú que en els últims anys han entrat al debat públic gràcies a investigadores com Orna Donath (2017).<sup>289</sup>

Amb un registre distint, de comèdia negra, *Aurora de Gollada* (2006) de Beth Escudé aborda la violència masclista a través del *via crucis* pel més enllà d'una dona assassinada i, com *Cabaret diabòlic*, se serveix de l'humor per desmuntar la lògica patriarcal. El periple d'Aurora la porta fins al Cel, on troba un Creador que ostenta el mateix discurs

---

<sup>287</sup> A *Menú del dia* (2012) de Marília Samper també culmina amb la mort de dones treballadores. Tanmateix, el desenllaç no pot considerar-se un trànsit, ja que tanca una narrativa on, tot i que es reitera el desig de canviar les coses, no s'assenyalen mai les estructures socials que determinen la posició de les protagonistes, i el profund desgat que senten per les pròpies vides, feina, sexualitat i relacions no s'acompanya mai de posicions d'agència que possibilitin un canvi efectiu.

<sup>288</sup> La relació entre Alba i la seva parella, Maurici, té molts punts en comú amb la parella protagonista de *Només una vegada* (2018) de Marta Buchaca, per l'abús psicològic i el menyspreu d'ells envers la competència professional d'elles, com a via de reforç de la pròpia superioritat. *Només una vegada* culmina amb una mort, la d'ell, que funciona com un esdeveniment de justícia poètica. Una altra obra amb una mort masculina que funciona com un final de justícia poètica és *Martí* —més endavant *Robert*— (2019) de Laia Alsina, de moment només presentada en una lectura dramatitzada.

<sup>289</sup> A diferència d'obres com *Conillet, La noia de la làmpada* o *Fes-me una perduda* —vegeu el capítol 5—, *Amor mundi* (2019) de Victoria Szpunberg imagina una solució que no suposa una disjuntiva entre maternitat i vida laboral, tot i que l'obra no deixi clar si succeeix de debò o no. Al final de la peça, la neboda de la mestra protagonista, que s'ha quedat embarassada, marxa a Sidney a fer un postdoctorat, tal com tenia previst abans de l'embaràs, i l'acompanya la Maria, monitora a l'escola de la mestra protagonista, que tindrà cura de la criatura. Noteu que es tracta d'una configuració que no implica ni una relació heterosexual romàntica ni la presència de cap personatge masculí.

masclista que l'ha duta on és ara, i del qual tothom ha desertat. Quan Aurora també decideix abandonar-lo i el Senyor l'adverteix que no hi ha cap altre lloc on anar, ella respon: “Ja ho sé. Enlloc pot ser un bon lloc. Jo ja he estat Ningú. Enlloc és un bon lloc per Ningú” (2006a: 75). El trànsit d'Aurora envers un no-lloc, un espai utòpic i encara no pensat en l'imaginari cristià, suposa una esmena a la totalitat d'un món en el qual ocorren feminicidis com el que ella mateixa ha patit. Per això recomana al Senyor que revisi allò creat; afirma, en una clara al·lusió al propi patiment, que no creu que el martiri del Crist fos necessari; i es pregunta si no pot situar-se ella en una posició agent, de creació: “Ja he «reciclat» prou tradicions. Per què no he de poder jo crear un món diferent?” (2006a: 75). Quan tanca la porta del Cel en un trànsit *post-mortem* cap al buit, el cop de porta ressona com el de Nora Helmer.<sup>290</sup>

Com he provat de demostrar, les diverses obres que contenen trànsits xifren a través d'aquest motiu aproximacions crítiques a l'imaginari de categories com el gènere, l'edat, la nacionalitat, la raça i la classe social —com l'home fort, irascible i insensible al dolor físic, la dona gran que no aparenta l'edat que té, la persona europea i blanca, i la dona disposada a sacrificar-ho tot per la maternitat. En fer-ho, també obren la porta a desplaçar l'imaginari vigent vers una producció teatral que oposi una visió crítica a la naturalització dels discursos hegemònics i s'apropi a la diversitat i complexitat de les experiències reals. Entre d'altres obres que aborden mudances identitàries, *Limbo* (2015), de Marc Rosich, Miquel Missé i Pol Galofre, escenificada per la companyia Les Impuxibles, aborda una transició de gènere a través del motiu del trànsit, per impugnar la visió hegemònica de les transicions com a recorreguts lineals d'un gènere a un altre i proposar, al final de la peça, un visió més modesta i més quotidiana dels trànsits com un anar i venir entre la percepció íntima del jo i la mirada social. L'obra és també un exemple de l'impacte d'un moviment activista, el transfeminisme, en una narrativa escènica de l'experiència trans, i un exemple d'aliança transfeminista entre les diverses instàncies autorialment involucrades en el procés de creació.

---

<sup>290</sup> Després d'aquesta escena, l'obra es tanca amb la visita d'Aurora a una funerària per triar làpides, que precedeix en el temps la primera escena de l'obra. Si, com indica Alejandro Montiel (2006) al pròleg, *Aurora de Gollada* posseeix una estructura circular que reproduïx l'etern retorn de l'horror dels assassinats masclistes, el trànsit d'Aurora obre una escaleta, dins la ficció, que trenca amb aquest cercle atroç.

## 7.2. *Limbo* de Marc Rosich, Miquel Missé, Pol Galofre i Les Impuxibles

*Limbo* es va estrenar el 5 de febrer de 2015 al Teatre Gaudí de Barcelona. Escrita majoritàriament en català, ha estat editada al volum *Teatre trans i altres textos no normatius* (2020) de Marc Rosich, i té una durada aproximada d'una hora i deu minuts en escena. L'obra mescla dansa, música i text en una proposta interdisciplinària que dirigeix Míriam Escurriola i protagonitzen l'actriu de musical Mariona Castillo en el paper d'Albert, Clara Peya al piano, i Ariadna Peya i Tatiana Monells com a ballarines. El muntatge sorgeix d'una iniciativa de Les Impuxibles per donar a conèixer la realitat de les persones trans, i el procés de creació va comportar una sèrie de converses amb persones de la comunitat trans com Pol Galofre i Miquel Missé. La companyia va sol·licitar a aquests dos activistes que escrivissin sobre la pròpia experiència, i els textos resultants van constituir la base per al treball dramaturgic de Marc Rosich. Com argumentaré més endavant a la secció 7.2.5. *Limbo* com a cas d'aliança transfeminista, l'obra s'ha d'entendre com un cas d'autoria múltiple, en què Miquel Missé i Pol Galofre s'erigeixen com a instàncies autorials no binàries que problematitzen la noció d'autoria femenina que proposo en aquesta tesi i, al seu torn, la companyia Les Impuxibles funciona com a instància autorial i impulsora d'un muntatge que projecta una mirada feminista sobre l'experiència trans.<sup>291</sup>

Les Impuxibles és una companyia creada l'any 2011 per les germanes Clara Peya, pianista, i Ariadna Peya, ballarina i coreògrafa, que proposa espectacles multidisciplinaris sovint vinculats a temàtiques socials —com la violència sexual a *Aüc, el so de les esquerdes* (2017), el gènere a *Painball* (2018) o el Trastorn Obsessiu-Compulsiu a *Suite TOC núm. 6* (2019)— i estableix col·laboracions amb diversos artistes segons l'espectacle.<sup>292</sup> El potencial autorial d'una companyia com Les Impuxibles s'ha d'entendre en el marc d'un augment de companyies conformades per dones o amb direcció o autoria femenina que en molts casos incorporen una perspectiva feminista

---

<sup>291</sup> He basat la meua anàlisi en el visionat en directe de l'obra a la Sala Beckett el dia 6 d'abril de 2017, en un enregistrament vídeo de la segona temporada a la Sala Gaudí l'any 2016, cedit per la companyia, i en el text editat de Marc Rosich. No he tingut accés als textos originals de Missé i Galofre ja que els autors els van concebre com un material privat, destinat només a la reescriptura dramàtica elaborada per Rosich. Aquelles citacions de passatges de l'obra que no queden recollits al text editat apareixen referides amb el nom dels autors i autores seguit de l'any de l'enregistrament.

<sup>292</sup> Entre altres col·laboracions, Les Impuxibles es posa sota la direcció de Míriam Escurriola a *Tot és fum* (2012), *(A)murs. A Love Story* (2013) i *Mrs. Death* (2013), compta amb la interpretació de Mariona Castillo a *(A)murs. A Love Story*, i de Tatiana Monells a *Tot és fum*. A propòsit d'*Aüc, el so de les esquerdes* vegeu Nicolau (2020a).

interseccional i transversal.<sup>293</sup> Si bé aquest augment no resulta excepcional en un panorama de proliferació de companyies joves (Bertran 2014), sí que suposa una evolució respecte a dècades anteriors, en què les companyies femenines eren més aviat una excepció —pensem en T de Teatre i Les Metadones als anys 1990, o en Q-Ars Teatre als anys 2000.

Marc Rosich és dramaturg, escriptor i traductor, amb una prolífica trajectòria que comprèn obres d'autoria pròpia, llibrets d'òpera, col·laboracions amb Calixto Bieito i un bon nombre d'adaptacions —com *Pedra de tartera* (2011), a partir de la novel·la de Maria Barbal. Una part significativa de l'obra de Rosich es vincula a l'àmbit LGBTIQ+, amb dues obres lligades a la figura de José Pérez Ocaña — *Copi i Ocaña al purgatori* (2004) i *Ocaña, reina de las Ramblas* (2019)—, una peça entorn de la història d'amor entre les llibreteres Sylvia Beach i Adrienne Monnier — *Rive Gauche* (2011)—, i obres lligades a les identitats trans —com *Limbo* i *A mí no me escribió Tennessee Williams (porque no me conocía)* (2016). També ha abordat la temàtica del gènere en textos com *A.S.A.P. (Actes de Solidaritat Amb el Patriarcat)* (2019). Miquel Missé i Pol Galofre són dos activistes trans de Barcelona, amb una trajectòria molt vinculada al moviment transfeminista. Segons que defensaré, aquest moviment exerceix una influència, a través de l'experiència vivencial travessada per posicionaments teòrico-polítics dels dos activistes, en la creació de *Limbo*.

### 7.2.1. Hi ha hagut transfeminismes al teatre català contemporani?

Sovint, i en especial en el context nord-americà, els moviments feminista i trans han estat percebuts com a divergents o fins i tot oposats en les respectives lluites. Des de determinats sectors del feminisme —designats en alguns casos com a TERF, és a dir, com

---

<sup>293</sup> Algunes de les companyies són: El Martell, per a qui escriu i dirigeix Laia Alsina i que ha estrenat obres com *Y-X (o la fidelitat dels cignes negres)* (2016), que reflexiona entorn de l'amor romàntic, o *Ah! (Judith)* (2017), una peça coral que dona veu a les víctimes de violències; AURA al Pou, que ha estrenat obres com *El Chinabum* (2019), de Lola Rosales i Berta Prieto, entorn de la vivència dels atemptats de les Rambles per part de quatre protagonistes joves i amb tocs de retrat generacional; el col·lectiu Las Huecas, *Projecte 92* (2018), una peça postdramàtica de creació col·lectiva que qüestiona el mite de les Olimpíades de Barcelona; José i sus hermanas, dirigida per Sílvia Ferrando i que ha abordat temàtiques com l'herència de la Transició —*Los bancos regalan sandwicheras y chorizos* (2017)— o els efectes de l'educació formal i familiar —*Arma de construcción masiva* (2018)—; Les Fugitives, que ha escenificat obres com *Veú de dona* (2018), una creació col·lectiva entorn de les violències masclistes; Cia. Casa Real, per a qui han escrit, sovint en coautoria, Raquel Loscos i Salvador S. Sánchez, i que ha estrenat obres com *Dante 56. Pell i ciment* (2017), que aborda un cas d'abusos, i la ja comentada *Ven a Fragué Rock* (2017); i La Peleona, que ha estrenat obres com *Broken Heart Story* (2016) de Saara Turunen —vegeu el capítol 5— i *Estat decepció* (2018) de Carla Torres.

a feminismes radicals trans-excloents— s’ha acusat les persones trans de reproduir, en l’encarnació del gènere escollit, els estereotips binaris; d’apropiar-se i fins i tot de violar el cos femení, en el cas de les dones trans —com fa Janice Raymond (1979) a l’influent *The Transsexual Empire: The Making of the She-Male*—; i d’assumir una posició de privilegi, en el que suposaria una traïció a la causa feminista, en el cas dels homes trans. En oposició a aquesta narrativa majoritària, diverses autores i autors han documentat la relació d’acostament, influència mútua i aliança que s’ha produït a l’Estat espanyol entre alguns corrents del feminisme i part del moviment trans (Ortega Arjonilla i Platero Méndez 2015, Platero i Ortega-Arjonilla 2016, Marchante 2015, Solá 2012, 2013, Fernández i Araneta 2013, Collell Cornelles, Missé Sánchez i Otero Vidal 2011).<sup>294</sup>

En efecte, al llarg dels anys 2000 i primers 2010, es mobilitza al territori espanyol un conjunt de grups —com la Guerrilla Travolaka de Barcelona—, afins a posicions feministes amb influències del pensament *queer* anglosaxó, que defensa la transformació social del sistema sexo-genèric des de posicions no identitàries i la despatologització de les identitats trans.<sup>295</sup> Segons Miriam Solá, aquest conjunt de microgrups s’agrupa sota el terme *transfeminista*, que sintetitza autodenominacions similars com “trans-bollobolmarica-feministas” (Solá 2013: 19), “PutabollobolNegraTransFeminista” (A.A.D.D. 2012) o “feministas *queer*” (Romero Bachiller, García Dauder i Bargeiras Martínez 2005). Per a Solá, el terme *transfeminisme* evita l’ús del vocable anglosaxó *queer* en “un gesto de desplazamiento geopolítico” que plasma la particularitat dels moviments locals,

---

<sup>294</sup> Segons que recullen Ortega Arjonilla i Platero Méndez (2015), als anys 1990 algunes dones trans, com Kim Pérez i Juana Ramos, s’acosten al moviment feminista a través, per exemple, de les jornades feministes estatals. Els anys 2000 veuen augmentar col·lectius trans així com l’aprovació, gràcies a la pressió de l’activisme LGBTIQ+, de la llei de matrimoni entre persones del mateix sexe (Llei 13/2005 de l’1 de juliol) i de la llei d’identitat de gènere (3/2007 del 15 de març). Les Jornadas Feministas Estatales de Granada l’any 2009, on per primera vegada s’admeten homes trans (Solá 2012), constitueixen un punt d’inflexió en l’aliança d’alguns corrents feministes i d’una part del moviment trans, amb la redacció del *Manifiesto para la insurrección transfeminista*: “El sujeto político del feminismo «mujeres» se nos ha quedado pequeño, es excluyente por sí mismo, se deja fuera a las bolleras, a lxs trans, a las putas, a las del velo, a las que ganan poco y no van a la uni, a las que gritan, a las sin papeles, a la marikas... Dinamitemos el binomio género y sexo como práctica política. Sigamos el camino que empezamos, «no se nace mujer, se llega a serlo», continuemos desenmascarando las estructuras de poder, la división y jerarquización” (A.A.D.D. 2012). Segueix un període de consolidació del transfeminisme (Fernández i Araneta 2013, Marchante 2015), que correrà en paral·lel al moviment pro despatologització, mobilitzat entorn de la campanya internacional Stop Trans Pathologization 2012, per tal d’exigir la retirada de la transsexualitat de la nova edició del *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders* (DSM-V).

<sup>295</sup> Segons Fernández i Araneta (2013), el moviment pro despatologització s’inicia amb la fundació de la Guerrilla Travolaka de Barcelona l’any 2006, amb membres com Miquel Missé, Pol Galofre i Verónica Araúzo, entre d’altres. Aquest col·lectiu resulta paradigmàtic d’un seguit de “movimientos autónomos, no identitarios y con una elaboración de lo trans explícitamente enmarcada en la lucha contra el heteropatriarcado”, i que per tant vincula els inicis del moviment pro despatologització a “las luchas feministas transmaribolleras críticas y radicales” (2013: 47).

“materializa la necesidad política de hacerse cargo de la multiplicidad del sujeto feminista” (2013: 19), i alhora reflecteix l’experiència i els lligams “con las luchas feministas que le preceden y permite no olvidar las diferentes posiciones de poder de hombres y mujeres en la sociedad” (2013: 20).<sup>296</sup>

La visió hegemònica actual de les identitats trans prové de la definició mèdica de la transsexualitat que a partir dels anys 1950 i 1960 elaboren diversos metges nord-americans. Segons aquesta, la transsexualitat seria un trastorn psiquiàtric que diferenciaria les persones trans de la resta de la població, els homes i les dones amb una identificació natural amb el sexe biològic (Stryker 2008, Missé 2012). Denominat més endavant trastorn de disfòria de gènere, també s’ha vist associat en l’imaginari popular amb la idea del *cos equivocat*, segons la qual, per motius biològics encara desconeguts, algunes persones naixerien amb un cervell i un cos de sexes contraris. Aquesta definició, a més, estableix un tipus *autèntic* de persona transsexual —aquella que “sent una forta aversió cap al seu propi cos, se sent de l’altre gènere des de la infància, i experimenta atracció cap a persones del seu mateix sexe anatòmic” (Missé 2012: 28)— i porta a estipular una sèrie de protocols que la persona ha de seguir per tal d’accedir a tractaments hormonals i quirúrgics. A la pràctica, aquests protocols eleven les modificacions corporals, i en especial les diverses CRS, a l’estatus de solució definitiva per a les persones trans, alhora que atorguen als metges el poder de destriar qui pot accedir a determinats tractaments i els posicionen en el rol de guardians de la normativa genèrica, a través de barems heteropatriarcals com els del Test de la Vida Real o el Test de Minnesota.<sup>297</sup> Des de les visions crítiques amb aquest discurs, es defensa una visió de les

---

<sup>296</sup> Per a Ortega Arjonilla i Platero Méndez, el transfeminisme tal com s’ha donat a l’Estat espanyol designa no tant l’aprenentatge sobre transgenerisme per part del moviment feminista o l’adopció de perspectives feministes per part de persones trans, sinó més aviat un canvi de paradigma, en el sentit que, en paraules de Cristina Garaizabal, “feminism can go beyond «attending the demands of those affected by the gender system [which would be a direct allusion to women and sexual and gender minorities] to address itself to combating the binary gender system itself»” (2016: 60). Altres veus, com el col·lectiu basc Medeak (2013), defensen que no hi pot haver una única definició del transfeminisme, i al final del debat Vis a Bis “On és el Transfeminisme?” (Solà, Pardo i Missé 2019), diverses veus del públic reclamen una visió dels transfeminismes més àmplia, que inclogui l’aspecte racial o les persones amb diversitat funcional i cognitiva, així com una comprensió del moviment que interseccioni amb les lluites anticapitalista, de classe i decolonial. A més, Miriam Solà afirma que el moviment transfeminista s’ha dissolt i des del públic se li rebutja aquesta afirmació, amb l’argument que encara es reivindica des de l’activisme antirracista, amb espais com t.i.c.t.a.c. (taller de intervenciones crítiques transfeministas antirracistas combativas), a Barcelona. A l’obra *L’amansi(pa)ment de les fúries* (2019), una adaptació feminista del clàssic de Shakespeare dirigida per Carla Rovira, l’actriu Silvia Albert Sopale duu a l’esquena, en un moment donat de la funció, un cartell de t.i.c.t.a.c. amb el lema “Ante el blanqueamiento feminista rebeldía antirracista”.

<sup>297</sup> El Test de la Vida Real consisteix a exigir als *pacients* que adoptin el rol del gènere escollit, en matèria de comportaments i vestuari, segons paràmetres convencionals que pot arbitrar el metge que se n’ocupa; el Test de Minnesota és un llistat de preguntes que busca determinar el grau de feminitat i masculinitat de la persona que respon. Vegeu el documental *Test de la vida real* (2009) de Florencia P. Marano.

identitats trans no com a patològiques sinó com a simptomàtiques del caràcter limitador i binari del sistema sexo-genèric de les societats occidentals contemporànies. Alhora que defensen el dret de les persones trans a modificar el propi cos, també assenyalen que pressuposar el desig de les persones trans de viure com a homes i dones cissexuals després d'operar-se, ocultant la seva vivència prèvia, no només deslegitima la possibilitat i la validesa de les identitats transgènere, sinó que a més resulta irreal, ja que els tractaments són inaccessiblement econòmicament per a moltes persones i que hi ha molts cossos —dones trans molt altes o amb la veu greu, per exemple— que no podran atènyer mai un *passing* complet.<sup>298</sup>

La primera influència d'aquest conjunt de moviments al teatre català es produeix amb l'espectacle *Das paradies experiment* (2007) de Roger Bernat, protagonitzat per Verónika Araúzo, activista per les persones i les identitats trans, i per la ballarina Margalida Riera. L'espectacle es planteja com un joc escènic en què la improvisació regeix una successió d'històries i records que les intèrprets desgranen per al públic —amb una dosi remarcable de comentaris sobre el gènere, el masclisme i la transfòbia—, per culminar amb un final on Araúzo parla del propi activisme. Aquesta última part es va afegir per exigència de l'activista —i contra la intenció de Bernat de no introduir qüestions polítiques a l'espectacle—, ja que Araúzo considerava que l'única manera de contrarestar el *voyeurisme* i l'objectificació que podia propiciar la presència d'una dona trans en escena parlant de vivències íntimes, era explicitar els propis posicionaments polítics (conversa personal, 09/09/2020).<sup>299</sup> A la funció de l'obra que es va enregistrar, Araúzo es presenta

---

<sup>298</sup> Com assenyala Missé (2012), el debat de la comunitat trans amb les institucions mèdiques és complex no només perquè les persones trans hi ocupen una posició desigual, en tant que *pacients*, sinó també perquè sovint la demanda d'intervencions mèdiques ha partit de les mateixes persones trans i el diagnòstic mèdic, malgrat el pes patologitzador, ha estat una forma d'entendre's i d'explicar-se per a moltes d'elles. Per una banda, l'activisme pro despatologització ha estat una opció "*radical y minoritaria*" (Ortega Arjonilla i Platero Méndez 2015: 27), que sovint ha generat una relació de conflicte i enfrontament amb persones i associacions transsexuals pro diagnòstic. Per l'altra, el rebuig a una visió patologitzadora de les identitats trans, que va néixer com a plantejament minoritari, va començar ser adoptat com a posició majoritària del moviment LGBTIQ+ espanyol a partir de la campanya Stop Trans Patologization del 2009 (Fernández i Araneta 2013). A l'actualitat, Catalunya compta, a més d'amb la Unitat d'Identitat de Gènere de l'Hospital Clínic —gran cavall de batalla del moviment pro despatologització català, pels seus plantejaments biomèdics patologitzadors— amb el Servei Trànsit, situat al CAP Numància, que proposa un acompanyament mèdic no patologitzador per a les persones trans. Aquest servei va ser impulsat per la ginecòloga i activista feminista Rosa Amirall des de l'any 2012 i reconegut de manera oficial l'any 2017.

<sup>299</sup> Aquesta exhibició d'allò íntim també s'ha d'entendre en el marc de la trajectòria de Bernat, en la qual abunden, sobretot durant els primers anys, els nus i la pornografia real i figurada (Madariaga 2009). Segons que explica Araúzo, l'activista va elegir expressament un vestuari força androgin, però Bernat va demanar-li que es vestís de manera més femenina, potser reproduint la fascinació morbosa per la feminitat de les dones trans que solen mostrar mitjans de comunicació (Serano 2013). Per això abans de la part final Araúzo es muda en directe, amb maquillatge, una perruca rossa i un vestit de nit blau. El fet de mudar-se en directe, tanmateix, li permet posar en evidència la performativitat de la feminitat (conversa personal, 09/09/2020),



com a membre de la Guerrilla Travolaka i explica que s'està gestant la llei de 2007, que permet el canvi de nom i sexe al registre però exigeix per fer-lo efectiu un procés mèdic d'adaptació al sexe desitjat —això és, un tractament endocrinològic— i un diagnòstic psiquiàtric de disfòria de gènere. Araúzo exhibeix una actitud molt crítica amb la visió mèdica de les identitats trans, rebutja el terme 'transsexual' i es pregunta: “¿Como esta gente analiza una realidad como la nuestra, primero, después de no haber analizado una realidad como la vuestra?”. Tot seguit, adreça diverses preguntes del test de Minnesota al públic —entre les quals: “Crees que es mejor quedarse callado si hay dificultades?” i “Te gustan las revistas de mecánica?” (Bernat, Araúzo i Riera 2007b)—, servint-se d'una octaveta elaborada per la Guerrilla Travolaka que s'havia distribuït a Barcelona per difondre informació sobre l'ús del Test de Minnesota a les consultes psiquiàtriques (conversa personal, 09/09/2020). Les respostes del públic no coincideixen amb el que el test esperaria del gènere de l'espectador o espectadora, cosa que posa en evidència l'absurditat i l'heterosexisme del procediment, i els comentaris sardònics d'Araúzo són rebuts entre riures.<sup>300</sup>

De forma més recent, el públic català ha pogut veure una altra dona trans en una posició autorial, que com Araúzo ha estat introduïda en espais teatrals canònics per creadors reconeguts: es tracta de Raphaëlle Pérez, protagonista de *Raphaëlle* junt amb Carles Fernández Giua i Eugenio Szwarcer.<sup>301</sup> Des d'un posicionament força menys explícit que el d'Araúzo, Pérez narra la seva vida centrant-se en la pròpia condició trans. En relació a la por de patir assetjament transfòbic, Pérez estableix paral·lelismes entre les pròpies vivències i casos d'agressions homofòbiques i masclistes, mentre que a la tirada

---

per afirmar que el cas més conegut d'identitats trans és el que ella mateixa encarna en aquell moment —dones trans i/o travestis. Tot seguit, en solidaritat als companys trans menys visibles, Araúzo fa circular entre el públic unes fotografies de l'activista i fotògraf trans nord-americà Loren Cameron. Que Riera i Bernat —que surt a l'escenari al final de la funció— vesteixin també atributs similars, com la perruca, suggereix que l'acte de transvestir-se que emprèn Araúzo no dista tant dels costums de la resta de la població.

<sup>300</sup> He basat aquesta anàlisi en la funció enregistrada que es pot consultar al compte YouTube de Verónica Araúzo, on també es pot visualitzar un dels debats post-funció que tenien lloc cada nit. Araúzo també visibleta les realitats trans a l'escenari en col·laboració amb l'activista i *performer* trans Lazlo Pearlman, en una *performance* que va tenir lloc a la Sala Bagdad, el conegut local d'espectacles de sexe en directe, l'any 2009. La *performance* s'iniciava amb Pearlman despullat, que convidava a pujar Araúzo a l'escenari. Les vestidures masculines que portava Araúzo anaven passant del seu cos, el d'una dona trans, al de Pearlman, el d'un home trans, que abandonava l'escenari vestit d'home i deixava Araúzo despullada en escena, provocant el desconcert del públic i posant en qüestió els pressupòsits del binarisme. La *performance* va quedar recollida al documental *Fake Orgasm* (2010) de Jo Sol.

<sup>301</sup> Cal assenyalar que, tal com succeeix a *Nadia* i *Claudia*, la presència en escena de Fernández Giua i Szwarcer —així com les accions que duen a terme a la vista del públic, com el control del vídeo per part d'aquest darrer— subratllen l'autorialitat compartida, una estratègia que, com assenyala Fabrice Corrons, “a le mérite d'évacuer la dialectique entre objectivité et subjectivité sans passer par la prétendue neutralité” (2019: 31).

final defensa la lluita contra la intolerància i s'alinea amb el conjunt de les dones: “Ninguna de nosotras puede ceder un paso./ Ninguna mujer, trans o cis o lo que sea” (Pérez, Fernández Giua i Szwarczer 2018: 139). Quant a Tina Recio, directora de l'associació I-Vaginarium que apareix en un dels vídeos de la peça, es refereix a la lluita de les dones trans com una aportació enriquidora per al feminisme. Per tot plegat, es pot considerar que *Raphaëlle* vehicula un discurs pròxim al transfeminisme segons el sentit que se li atribueix de forma majoritària en l'àmbit internacional, com a l'ús de l'ideari i els recursos feministes per part de dones trans —Emi Koyama el defineix com “a movement by and for trans women who view their liberation to be intrinsically linked to the liberation of all women and beyond” (2003: 244).

L'any 2011 s'inicia la iniciativa escènica que sens dubte ha traslladat de forma més directa als escenaris catalans la influència de l'activisme transfeminista i pro despatologització: el Trans-Art Cabaret, unencontre anual creat per Miquel Missé, Pol Galofre i Gràcia Camps, que reuneix números de disciplines artístiques diverses protagonitzats de forma majoritària per persones trans. L'objectiu del cabaret i, de manera més àmplia, del projecte que l'acull, Cultura Trans, ha estat visibilitzar uns cossos que pràcticament sempre són absents de l'escena, celebrar les habilitats presents a la comunitat trans, “reforzar la autoestima corporal de las personas trans (...) dar visibilidad a referentes positivos trans como forma de mejorar la vivencia del cuerpo; así como (...) la insistencia de que nuestros cuerpos nunca han estado equivocados” (Galofre i Missé 2015: 27).<sup>302</sup> Al llarg de l'última dècada, el Trans-Art Cabaret ha evolucionat de fenomen *underground*, autogestionat i amateur a muntatge progressivament més professionalitzat i consolidat, malgrat el baix interès que hi han mostrat les sales teatrals (Missé 2018).<sup>303</sup>

---

<sup>302</sup> El Trans-Art Cabaret és l'activitat més coneguda del projecte Cultura Trans, que coordinen Miquel Missé i Pol Galofre des de l'any 2011, amb seu al Centre de Cultura de Dones La Bonne. Segons Missé (2018), el projecte va sorgir de la constatació que les propostes radicals dels ambients dels quals ell mateix formava part no s'estaven sabent transmetre i no estaven obtenint un ressò dins la pròpia comunitat trans.

<sup>303</sup> D'entre els múltiples números que han conformat les diverses edicions del Trans-Art Cabaret —de les quals no existeix un registre complet en vídeo— vull deixar constància d'un muntatge recent de micro-teatre que considero important perquè aborda de forma pionera, en l'àmbit del teatre català, la intersexualitat, és a dir, la condició d'aquelles persones que neixen amb variacions, respecte al que la medicina ha considerat tradicionalment com a mascle i femella, en els cromosomes, els genitals o les hormones. Es tracta de la comèdia *Que no salga de aquí. Una historia intersexy* (2019), presentada pel col·lectiu del mateix nom, format per Laura Vila Kremer, Raquel Loscos, Víctor Ramírez i Cristina R. L'actriu Laura Vila Kremer hi interpreta els diversos personatges d'un programa televisiu de testimonis que parla d'una dona intersexual des del discurs patologitzador, alteritzador i tabuïtzador que tradicionalment ha envoltat les intersexualitats. Sobre l'espectacle *MDLSX* de la companyia italiana Motus, que es va representar al Mercat de les Flors l'any 2016, vegeu Prieto (2016).

No vull cloure aquesta secció sense deixar constància de la presència tangencial als escenaris catalans de les pràctiques postporno, que malgrat que se situïn fora dels límits estrictes del meu corpus, resulten rellevants per la força radical i subversiva del discurs que busquen vehicular. El postporno és un moviment alternatiu de signe feminista que ha tingut lloc a l'Estat espanyol en els últims anys, amb una incidència clau a Barcelona, i que a més ha interseccionat en plantejaments, esdeveniments i actors amb els moviments transfeministes (Sentamans 2013a, 2013b).<sup>304</sup> Una petita cohort d'aquest moviment — que s'ha desenvolupat en bona part en espais alternatius— s'ha infiltrat al camp teatral català a través de l'escenari de l'Antic Teatre, on han actuat, entre d'altres, el col·lectiu Quimera Rosa —que reivindica la influència de Donna Haraway en la construcció d'una sexualitat cibernètica— i Diana J. Torres, àlies Diana Pornoterrorista, qui des d'una estètica *trash* composta d'accions performàtiques, demostracions en directe d'ejaculació femenina, poesia i vídeo, vehicula una crítica interseccional i radical a l'*statu quo* vigent. També val la pena consignar la presència a Barcelona, en diverses ocasions, d'Annie Sprinkle, la *performer* nord-americana que va encunyar el terme postporno i que ha col·laborat en més d'una ocasió amb el moviment postporno local.<sup>305</sup>

Si només s'haguessin escenificat els diversos espectacles ressenyats, es podria concloure que l'impacte del moviment transfeminista local al teatre català ha estat perifèric i puntual. Tanmateix, un espectacle trenca amb aquesta tendència: es tracta de *Limbo*, que recull l'herència vivencial de l'activisme transfeminista a través dels testimonis de Miquel Missé i Pol Galofre, i la trasllada a l'àmbit escènic professional. En aquest sentit, *Limbo* resulta un exemple paradigmàtic de com un moviment activista de caràcter feminista pot influir de manera directa en la creació escènica. No en va Diego Marchante clou la genealogia dels moviments transfeministes i pro despatologització

---

<sup>304</sup> Segons Lucía Egaña, aquest conjunt de pràctiques heterogènies, sovint precàries i col·lectivistes i de difícil definició, es pot entendre com “una reelaboració crítica de la pornografia clàssica” que, a través de medis com la *performance*, el vídeo i la fotografia busca “horadar los imaginarios sexuales hegemónicos y las construcciones binarias de género y sexo, dando visibilidad (...) a identidades y prácticas excluidas de los flujos del deseo convencionales e industriales” (2017: 364).

<sup>305</sup> A l'Antic Teatre s'ha pogut veure la *performance Sexus 3 capítol 1: Pris (AKA la violinista)* (2014) del col·lectiu Quimera Rosa; i *Pornoterrorismo* (2011), *Quemarlo todo* (2013), *Borderline* (2014) i *El cuerpo de las partes* (2015), de Diana Pornoterrorista, en col·laboració amb Lucía Egaña, entre d'altres artistes. Annie Sprinkle i Beth Stephens —col·laboradora i parella de Sprinkle— visiten la ciutat en ocasions com la Mostra Marrana —un festival autogestionat de produccions audiovisuals postpornogràfiques (2007-2014)— o el festival Ecosex Barcelona (2011), en què Sprinkle i Stephens ocupen diversos espais artístics de la ciutat amb rituals, *performances* i tallers que vinculen erotisme i ecologia. Resulta significatiu de la particularitat del moviment postporno de Barcelona —i de la influència que hi ha exercit l'obra de Sprinkle— que, com apunta Lucía Egaña, “curiosamente, a día de hoy, en los circuitos porno queers de Estados Unidos la palabra postpornografía no es (re)conocida” (2017: 366).

trans i intersex de l'estat espanyol amb un paràgraf que consigna la posada en escena, a inicis de l'any 2015, d'una “propuesta muy especial” (2015: 176): l'obra de dansa-teatre *Limbo*.

### 7.2.2. Un trànsit de música, dansa i paraules

*Limbo* és una obra que se centra en la percepció subjectiva de l'Albert, un noi trans, que ja s'ha sotmès a un tractament hormonal i es troba en el moment previ a la CRS.<sup>306</sup> Servint-se de codis no realistes, l'obra combina passatges de text amb cançons que evocuen records, pensaments i la pugna de l'Albert amb la institució mèdica. S'hi afegeixen passatges de dansa que sovint subratllen i encarnen les tesis del text —i en els quals Ariadna Peya encarna la part masculina i Tatiana Monells la part femenina de l'Albert— així com música de piano i electrònica. A més, es fa ús del vídeo per encarnar el diàleg amb la Berta, nom de l'Albert abans del trànsit i també personificació de la seva vessant femenina —vegeu l'anàlisi d'aquest desdoblament al capítol 5. En un escenari buit a excepció del piano, la il·luminació juga un paper principal en les transicions i privilegia els claroscurs i la penombra, en consonància amb el to introspectiu, dubitatiu i melancòlic de la peça.

L'obra comença amb una música de piano en la foscor, trencada al cap de pocs segons per un focus que il·lumina Mariona Castillo, caracteritzada com a Albert amb barba de pera, patilles i celles espesses.<sup>307</sup> Dret damunt la banquetta del piano, Albert canta sobre la immensa por que li provoca la idea de parlar del propi cos, en el qual se sent atrapat com en una “[c]arcassa de carn” (37). Se sent un anunci d'aeroport en veu en off: “Última llamada para los pasajeros del vuelo CIS-XXY con destino al otro lado. Embarquen urgentemente por la puerta de control” (Rosich, Missé, Galofre i Les Impuxibles 2016). L'escenari s'il·lumina i, al so d'una música de piano que transmet urgència, Albert i les dues ballarines inicien una sèrie de seqüències coreogràfiques durant les quals ell prova de moure's per l'espai i les ballarines li ho impedeixen obstaculitzant-li el pas amb els propis cossos. Finalment, el protagonista arriba al “Control” (38), interpretat per Clara Peya, que amb posat intimidatori el qüestiona sobre diversos requisits de l'equipatge i,

---

<sup>306</sup> La qüestió de l'hormonació no s'explicita del tot, però pot deduir-se de la pilositat facial del protagonista, així com del fet que afirmi ja tenir *passing* i que es refereixi amb un to familiar al fet d'obtenir “la teva santa dosi de testosterona” (56). A més, la CRS sol seguir sempre a un primer període d'hormonació.

<sup>307</sup> En aquest vídeo de la companyia es pot veure com Castillo es caracteritza com a Albert per a una funció de *Limbo*: <https://vimeo.com/194071997> (consultat per última vegada el 01/10/2020).

quan descobreix que “al carnet hi posa Berta i a la targeta Albert” (39), es nega a deixar-lo passar, tot i que l’Albert explica que ha d’agafar l’avió “[s]igui com sigui” perquè té “cita. A quiròfan”, amb el “Doctor Noè” (39).

Condemnat a esperar, Albert explica de cara al públic que vol anar a tancar-se al lavabo per estar sol, perquè “[v]ull saber qui soc jo. Què soc jo” (40). Ara bé: per arribar-hi ha de travessar el “duty-free”, ple de productes que inciten al consum, entre els quals un passadís amb “[a] la dreta, perfums d’home./ A l’esquerra, perfums de dona” (41). Al final del recorregut, les fletxes es divideixen en dues direccions: la que porta al lavabo de dones i la que porta al lavabo d’homes. L’Albert afirma no dubtar, però entra corrents al lavabo d’homes i, un cop dins, la confrontació amb el fet d’orinar assegut el desmoralitza. El protagonista oscil·la entre la defensa orgullosa d’aquells elements que adapten el seu físic a una corporalitat masculina —el “packer” i el “binder”— i el decaïment; mentre, fora del cubicle, “dues veus greus pixen als urinaris,/ pixen dempeus” (43).<sup>308</sup> Després, canta una cançó que juga amb el solapament del nom de naixement, Berta, i el nom escollit com a home, Albert, i culmina amb l’afirmació: “em dic Albert” (43). Mentrestant Monells, situada darrere d’Ariadna Peya, intenta treure el cap i Peya li ho impedeix, evocant el rebuig de l’Albert per la pròpia corporalitat femenina. Acabada la cançó, l’Albert s’asseu a una cadira, es treu la camisa i la samarreta interior i es recol·loca el *binder* abans de tornar-se a vestir i de fer una trucada que no respon ningú: es tracta de la seva mare, que mai no li agafa el telèfon. A partir d’aquí, desgrana diversos records d’infància, i en especial la frustració que li causava que els reis mai li portessin el que demanava, sinó joguines considerades femenines. A través de les figures dels reis, lamenta la manca de comprensió i d’acceptació dels propis pares.

En la penombra, veiem l’Albert suspès en l’aire amb els braços estesos i Monells estirada sota seu que li fa de mirall. Albert canta sobre els sentiments d’incomprensió i soledat que li provocava en la infància el fet de sentir-se nen —“De petita,/ quan em deien/ que bonica, jo em sentia/ molt petit” (45)—, així com sobre la continuïtat d’aquest sentiment d’inadequació, d’una indefinició que no li permet reclamar un lloc propi —“I encara em sento suspès,/ davant d’un món que em sospesa,/ com si tot ho hagués suspès, condemnant-me a estar suspesa” (46). Ariadna Peya, vestida només amb uns calçotets amb un packer, executa un solo de dansa sobre música de piano amb interludis electrònics

---

<sup>308</sup> Tal com recull el glossari de l’obra, un *packer* és una “[p]ròtesi amb forma de penis i testicles utilitzada per alguns nois trans per portar als calçotets amb la intenció de donar volum a la zona”; i un *binder*, una “[s]amarreta compressora que alguns nois trans utilitzen per dissimular el pit” (71).

durant el qual “*sembla que (...) vulgui hipermasculinitzar-se*” (48). Es produeix la primera aparició de Berta en una pantalla al fons de l’escenari. Amb to de retret, la Berta fa notar a l’Albert que només es recorda d’ella quan li ve la regla, com ara, i alhora l’insta a anar fins al final amb la decisió d’operar-se, que fa dubtar l’Albert.<sup>309</sup> Clara Peya i Albert interpreten a duo una cançó sobre la pugna infantil entre Berta i Albert, en què aquest darrer buscava fer “dormir”, és a dir, fer “morir” (52) la seva part femenina. Tot seguit, amb una bena lligada a una pota del piano, Tatiana Monells executa un solo en el qual s’enrotlla la bena al voltant dels pits i dels ulls, ballant amb moviments frenètics que denoten patiment.

Amb la Berta a la pantalla del fons, l’Albert explica que ha conegut “algú” (53) i que n’està molt enamorat, cosa que li dona forces per continuar el procés que està encarant, però la Berta se’n mofa perquè l’Albert encara no ha revelat que és un noi trans. Després la Berta pregunta a l’Albert quin tipus de masculinitat vol interpretar “o, com dius tu, performar” (56), les dues ballarines entren en escena i interpreten una coreografia de moviments secs, mecànics i típicament masculins, sobre una base electrònica punxada per Clara Peya. Es reprèn la conversa entre la Berta i l’Albert, i ella li fa notar la contradicció entre la idea que ara *passi* com a home i la convicció de ser-ho, a la qual cosa l’Albert respon: “no seré mai un noi cis (...) Un noi que ha nascut com a noi! (...) soc un noi trans, transgènere, i m’encanta ser-ho” (57). Llavors la Berta apunta que, si està tan satisfet de la pròpia identitat, resulta contradictori que vulgui operar-se, i suggereix que potser ho fa per convèncer algú altre.

Se sent el tema *Never stay in between*, que defensa la necessitat de triar entre dues úniques opcions genèriques. Albert, amb una americana blanca, canta el tema en *playback*, mentre les ballarines l’acompanyen abillades amb minifaldilla, talons alts i americanes vermelles, ballant com “*hostesses de vol hiperfeminitzades*” (57). Al so de progressives distorsions acústiques, les ballarines comencen a moure’s amb moviments dislocats, com si fossin robots espatllats, fins que acaben estirades al terra. Després, quan la Berta fa hipòtesis sobre quin tipus de masculinitat performarà l’Albert, aquest li etziba

---

<sup>309</sup> A part de diverses obres en les quals es fa menció puntual de la menstruació, val la pena mencionar *Dolors* (2019) de Sergi Belbel, Cristina Clemente i Eulàlia Carrillo, una sèrie de sis capítols teatrals que narren les peripècies d’una esbojarrada inventora que crea un giny per alleujar els dolors de la regla, que ningú no li vol comprar, però que quan prova de vendre a través d’un representant masculí, assoleix un gran èxit. L’obra proposa, en un to de comèdia d’embolics, una reflexió sobre l’autoritat pública que s’atorga als homes, també en qüestions vinculades a la fisiologia femenina, i se serveix de l’anècdota de les calcetes antidolors sense aprofundir en una reflexió sobre la regla i el cicle menstrual. En un circuit més alternatiu i fora del marc cronològic d’aquest treball, la Sala Siconi programa el monòleg *Regla de quatre* de la Cia. Ovulem Tot, sobre els canvis vinculats al cicle menstrual (07/11/2020).

que tot són etiquetes: “Puto heteropatriarcat, que tot ho etiqueta, que si no etiqueta no està tranquil...” (60). L’Albert avança per l’escenari en penombra mentre les dues ballarines li enfoquen diverses parts del cos amb una llanterna, al so de la paraula *etiquetar* repetida de manera rítmica.

Una veu en off emet un últim avís per als passatgers de “l’Arca dels Cossos Equivocats” (61) i l’Albert canta sobre l’esperança que representa el Doctor Noè. Finalment es troba amb l’últim Control, una veu en off que per vendre-li un bitllet li exigeix que reconegui que no és “normal” sinó “un fatídic error de la natura” (63), i un “malalt” (64). L’Albert es debat entre dir allò que la veu vol sentir i defensar la pròpia identitat com a digna i vàlida per, en un gir final, decidir no sotmetre’s a cap operació: “Jo no he nascut en un cos equivocat. Sou vosaltres que us equivoqueu!!!” (65). Albert i Berta mantenen una última conversa on ella dona a entendre que ha estat una decisió valenta i afirma alegrar-se’n tant per l’Albert com per si mateixa. Mentre la Berta de la pantalla s’allunya i pampallugueja fins a desaparèixer, l’Albert explica que va néixer en un cos no equivocat, sinó “indecís” (66), i que no entén per què només pot haver-hi una única sortida a la seva situació. Afirmar sentir-se orgullós del seu cos, i inquireix: “Per què, per (...) la violència del bisturí (...) he de fer quadrar el meu cos en un món que és tristament binari? (...) Per què no pot canviar el món? Que canviï, collons, que canviï” (66).

Clara Peya interpreta un rap en castellà dirigit a l’Albert, que aborda metafòricament l’esforç que suposa per al protagonista l’anar i venir en una societat que no ha creat espais per a identitats no binàries. Al rap, la identitat de l’Albert s’hi descriu entre “la *performance* de un hombre” i el reconeixement de l’ambivalència —“Tu sino estar flotando, colgado en tu limbo” (68)— que en soledat pot revelar-se com a tal: “y ya no veo ni hombre ni cuerpo, sino solo la persona” (68). L’obra es clou amb l’Albert pujat a la banqueta del piano, explicant que ha començat a sortir per prendre el cafè a una terrassa on ha conegut “algú” (69), i cantant que ha perdut la por a mostrar-se com a noi trans. L’escena culmina amb un to esperançador, que obre la possibilitat a l’acceptació en el context sexual i afectiu, així com a una reconciliació amb el món: “Apartes el cafè,/ amb un gest decidit./ Li mires als ulls. [tal com ets]/ Allargues la mà./ I et toca el sol a la cara” (70 / [Rosich, Missé, Galofre i Les Impuxibles 2016]).

### 7.2.3. En defensa del transitar

*Limbo* xifra la transició de gènere de l'Albert i, en especial, el fet de passar pel quiròfan, a través del motiu del trànsit: un viatge entre els sexes situat en un espai que recorda en molts punts els aeroports occidentals contemporanis. Aquesta localització vincula el trànsit de l'Albert a les nocions de funcionalitat —els aeroports són espais pensats per facilitar desplaçaments, no per quedar-s'hi—, indefinició —els aeroports són també espais despullats de marques de singularitat, no-llocs (Augé 1992)—, linealitat —s'hi estableixen connexions precises entre dos punts concrets— i limitació temporal —per això l'embarcament de l'Albert s'anuncia com a últim avís a passatgers per embarcar “urgentement” (Rosich, Missé, Galofre i Les Impuxibles 2016). Alhora, aquestes característiques corresponen a la concepció hegemònica dels trànsits de gènere, que és també la de l'Albert, amb l'excepció d'alguns dubtes, fins al final de la peça: “Quin sentit té quedar-se a mig camí? (...) No saps com enganxa transitar. Llavors tens una meta” (57). Des d'aquesta òptica, les transicions són processos funcionals, l'únic interès dels quals és arribar “[a] l'altra riba” (61); marcats per una indefinició genèrica que es concep com a no desitjable; entesos com un trajecte lineal —i, de fet, també irreversible— vers la meta de la CRS, que permetrà *atènyer* l'altre sexe; i urgents, ja que només quan la persona els hagi completat podrà acceptar el propi cos de manera plena. Que l'espai de l'aeroport no sigui representat amb decorats, sinó evocat només a través de les actuacions de les intèrprets i de la veu en off, sembla reforçar-ne aquest caràcter al·legòric.<sup>310</sup>

Una cinquena característica acostia la visió hegemònica de les transicions de gènere als desplaçaments que es poden efectuar en un aeroport: el grau de control al qual se sotmeten els subjectes i els seus cossos per tal que se'ls permeti atènyer la destinació desitjada. A l'inici de *Limbo*, el trànsit del protagonista per l'espai és obstaculitzat de manera reiterada pels cossos de les ballarines, fins que la cursa d'obstacles culmina amb la confrontació amb un primer “Control” (38), que atura l'Albert a causa de la manca de concordança entre el sexe indicat als documents i l'aspecte físic. L'encontre permet complementar una narrativa molt vinculada a la qüestió mèdica amb una al·lusió a l'altra

---

<sup>310</sup> Com assenyala Jack Halberstam, “[m]uch of the rhetoric surrounding transsexualism plays with the sense of transitivity and sees transsexuality as a passage or journey” (1998: 164). Amb la imatge del desplaçament en un aeroport, per tant, l'obra reproduceix un imaginari conegut que, com assenyala Halberstam, porta implícit el propi caràcter conservador: “the metaphor of crossing over and indeed migrating to the right body from the wrong body merely leaves the politics of stable gender identities, and therefore stable gender hierarchies, completely intact” (1998: 171).



gran institució que exerceix un control sobre la identitat de les persones trans: la jurídica.<sup>311</sup> Al final de l'obra, l'Albert s'encara amb un segon "Control" (63), portaveu del doctor Noè en un tens intercanvi en què l'Albert fluctua entre donar la raó al Control per obtenir el bitllet, i posar en qüestió els conceptes que el Control enarbora, com la normalitat i la diferència, respecte als quals les identitats trans ocuparien sempre la posició negativa de l'oposició binària.<sup>312</sup>

La decisió que l'Albert pren després d'aquest segon encontre l'allunya de l'apologia de la cirurgia com a solució definitiva generada per la creença que l'error rau en els cossos trans, i l'erigeix com un referent possible d'existència en una corporalitat transgènere.<sup>313</sup> L'obra pren cura d'explicitar que la decisió de l'Albert no qüestiona l'opció d'operar-se per la qual opten moltes persones trans —"Sé que el quiròfan ha salvat la vida de molts companys i moltes companyes de trànsit" (66)—, ni pretén defensar que sigui possible per a totes les persones viure en corporalitats i expressions de gènere dissidents—ell mateix ja s'ha sotmès a modificacions corporals provocades per la testosterona, i com assenyala Martínez (2005), sovint en els homes trans el vertader trànsit social es produeix amb l'hormonació.<sup>314</sup> Això no obstant, sí que remarca que el fort desig de modificació corporal que experimenten moltes persones trans no pot desvincular-se del pes de la

---

<sup>311</sup> El personatge del primer Control és llegit per Fanlo (2020a) com una al·lusió a les dificultats que poden patir les persones trans als aeroports quan la documentació personal no concorda amb la pròpia expressió de gènere, i per Platero com una al·legoria de "la policia del género" (2015).

<sup>312</sup> La posició de subordinació que ocupen les persones trans en l'intercanvi amb l'estament mèdic es plasma en el fet que l'Albert s'adreça a la veu en off elevat la vista i utilitzant el tractament de vostè, mentre que la veu el tracta de tu. Que l'Albert opti per crear un relat biogràfic estereotípic i exagerat davant del Control reproduceix un fenomen habitual a les consultes psiquiàtriques: el falsejament dels propis relats de vida per part de les persones trans per tal d'adequar-se a les expectatives dels metges i obtenir accés als tractaments o als diagnòstics necessaris per tal d'efectuar el canvi de sexe legal (Stone 1991, Coll-Planas 2010). A propòsit del nom del doctor, Fanlo (2020a) fa notar la ironia veterotestamentària del model binari i heterossexualista que constitueix l'Arca de Noè.

<sup>313</sup> Cressida Heyes assenyala que molts homes trans no se sotmeten a cirurgies, i sobretot a fal·loplàsties, perquè aquestes sovint no ofereixen resultats satisfactoris, però "resistance is also motivated by the feminist recognition that the penis does not make the man" (2003: 1115). Un altre motiu de dubte davant les intervencions mèdiques són les conseqüències sobre la salut —no existeixen proves conclouents sobre els efectes de l'hormonació intensiva a llarg termini, per exemple— i les seqüeles derivades de les operacions, com aclareix un metge a Raphaëlle a propòsit del postoperatori que sol seguir a una vaginoplastia: "Luego tendrás que hacer dilataciones de por vida (...) Tendrás que introducirte en la vagina un dilatador. Al principio, tendrás que hacerlo tres veces al día. Luego con una bastará" (Pérez, Fernández Giua i Szwarczer 2018: 34).

<sup>314</sup> Resulta imprescindible assenyalar que el grau de transfòbia que pateixen els homes i les dones trans no és equiparable, i que en termes estadístics elles són les principals víctimes de violències, una realitat vinculada al fet que moltes d'elles exerceixin el treball sexual, sovint per la impossibilitat d'accedir a d'altres àmbits laborals (Namaste 2009). A més a més, el nombre de dones trans que se sotmet a cirurgies genitals és molt més elevat que el dels homes trans, un fenomen en estreta vinculació amb la probabilitat de trobar acceptació externa en el camp afectiu, és a dir, amb "la capacitat de les dones heterossexuals per tenir relacions públicament amb nois transsexuals no operats i la incapacitat que tenen els nois heterossexuals per tenir relacions públicament amb noies transsexuals no operades" (Missé 2017b).

mirada externa i l'imaginari dominant: “fins i tot el que tu somies i el que tu vols es barreja impúdicament, s'arrapa el que els altres somien de tu, per tu, el que els altres volen de tu per tu” (45).<sup>315</sup> Autors com Cressida Heyes (2003) i Miquel Missé (2012) han assenyalat la proximitat entre les modificacions corporals a què poden sotmetre's les persones trans i d'altres pràctiques esteses entre la resta de la població, com cirurgies estètiques, dietes i tatuatges, i han remarcat que en un context d'objectualització creixent dels cossos, no resulta sorprenent que creixi el desig de modificar el propi cos per acostar-lo als models omnipresents de perfecció corporal. En una línia similar, Riki Anne Wilchins (2006) descriu els esforços que es realitzen per adaptar el cos a la norma genèrica i estètica en termes de distàncies —que poden créixer i esdevenir alienants— entre la pròpia percepció del cos i els significats que se li atorguen quan s'incorpora la mirada aliena. Seguint Wilchins, podríem afirmar que, en no operar-se, l'Albert acurta la distància amb el propi cos, en prioritza l'experiència —“Jo estic orgullós del meu cos i de com el regeix el meu cap. De com l'entén” (66)— i s'allunya del menyspreu que porta implícit el concepte del “cos equivocat”.<sup>316</sup> Per això també es pot afirmar que la decisió de l'Albert representa un acte polític de cura de si mateix, en el sentit que li dona Sara Ahmed a propòsit d'una cèlebre sentència d'Audre Lorde: “Caring for myself is not self-indulgence, it is self-preservation, and that is an act of political warfare” (1988: 132). Per a Ahmed, en el context d'un sistema que constitueix xarxes de suport per protegir només un determinat tipus d'identitats —com les blanques, les heterosexuales, i les cissexuals— la cura del propi cos pot ser un acte d'oposició política i de lluita: “For those who have to insist they matter to matter:/ selfcare is warfare” (2014).<sup>317</sup>

---

<sup>315</sup> Missé subratlla que els discursos mèdics tenen un gran pes en l'autopercepció de les persones trans i insisteix a conceptualitzar els trànsits de gènere com una elecció, una estratègia possible entre d'altres maneres de gestionar el propi malestar amb el gènere (2017, 2018). Si bé *Limbo* no aprofundeix en aquesta qüestió, sí que presenta, de manera molt clara, la decisió de l'Albert com una elecció conscient. Per això considero que el canvi de rumb final de l'Albert no seria, com afirma Fanlo, una “true scenic anagnorisis” (2020a: 164), és a dir, un retrobament del protagonista amb la pròpia *essència* identitària. Com assenyalava Helene Keyssar, l'anagnòrisi o “recognition scene” (1984: xiii) promou una visió conservadora i essencialista del subjecte, en la qual el protagonista reconeix el propi jo vertader i ocult fins llavors: una visió que sens dubte s'allunyaria d'una peça que insisteix a qüestionar la visió ontològica de les identitats genèriques.

<sup>316</sup> La qüestió de la pressió estètica s'aborda en moltes obres que incorporen una perspectiva feminista, com *Fes-me una perduda*, *Barbes de balena*, *No es país para negras*, *La mujer más fea del mundo* (2018) de Bàrbara Mestanza i Ana Rujas i *Bellesa, hermosa. Un cabaret deformat* (2016) de la Cia. Fàc-Of, entre d'altres. Pel que fa a la cirurgia estètica, s'hi concentra *Esthetic Paradise* (2004) de Victoria Szpunberg, obra que imagina un angoixant centre estètic on les dones que hi treballen viuen obsessionades per les millores físiques com a única via de redempció social. La peça planteja una reflexió sobre la pèrdua d'identitat que comporten les modificacions corporals, a través de les figures de les dones que s'hi operen, les quals perden la memòria i el rostre —que, molt simbòlicament, ja només es mostra embenat.

<sup>317</sup> Aquesta visió de la cura de si com a acte resistent s'allunyaria del dogma liberal de l'estima a si mateix que, com apunta Teo Pardo (2018), situa la responsabilitat del benestar corporal en els individus al temps

Si la tria de l'Albert constitueix una obertura vers l'assumpció de la pròpia corporalitat com a vàlida i desitjable, també comporta l'abandó del motiu del trànsit com a recorregut funcional, lineal i delimitat en el temps —subordinat a l'únic horitzó de la CRS. Al final de *Limbo*, i en especial al rap que canta Clara Peya, es dibuixa una altra concepció del trànsit, menys progressiva i més quotidiana: la del vaivé entre les estratègies de supervivència desplegadas en un entorn que reafirma de manera contínua una norma social excloent i la validació íntima en espais apartats del judici aliè, on es pot descansar de l'exigència contínua de binarisme: “y ya no veo ni hombre ni cuerpo, sino solo la persona” (68).<sup>318</sup> Aquesta concepció més matisada del trànsit com un anar i venir entre la pròpia percepció del jo i la norma social substitueix el triomfal “tornar a néixer” (64) que ven el relat hegemònic de la transsexualitat per una comprensió de la complexitat de la relació que estableixen els subjectes discriminats pel sistema de gèneres amb les estructures socials cisheteropatriarcal. En aquest sentit, *Limbo* recorda els plantejaments d'autors com Sandy Stone (2006) i Jamison Green (2006), que recullen el dilema entre el desig que poden sentir les persones trans de *passar* com a homes i dones cissexuals, i la voluntat de reivindicar-se, que implica una necessària visibilització de la pròpia identitat trans. Tant Green com Stone defensen que la invisibilitat absoluta resulta problemàtica, ja que reafirma la creença mèdica que totes les persones trans desitgen viure desvinculades de la pròpia condició i, en conseqüència, que no existeix una necessitat de legitimar espais socials per a identitats que escapin del binari home-dona —espais que sí que existeixen en diverses cultures no occidentals (Galofre 2016).<sup>319</sup> Les diferències entre les imatges que obren i clouen *Limbo*, amb l'Albert cantant dret sobre la banquetta del piano, sintetitzen el canvi de perspectiva del protagonista sobre la qüestió: si a l'inici compareix sol, vestit amb un jersei i una camisa i diu voler ocultar a tot preu el propi cos de les mirades externes, al final només duu una samarreta interior, apareix rodejat per les dues ballarines i afirma voler reconèixer la pròpia corporalitat no normativa envers la mirada externa: “I, de sobte, t'adones (...) Que has perdut aquella por de mostrar-te tal

---

que obvia l'existència d'uns models corporals hegemònics irreal i excloents. Sarah Gorman (2020) se serveix de la lectura que fa Ahmed de Lorde per analitzar *performances* britàniques contemporànies com a actes de *self-care*, i proposa una distinció similar a la de Pardo.

<sup>318</sup> El rap es basa en part en un text de Miquel Missé que apareix reproduït al fulletó de l'obra: “M'he dibuixat un mapa/ per quan surti de casa/ poder tornar/ ja que tots els senyals que em trobo/ em conviden a marxar.// M'he construït una disfressa/ que faci que m'assembla a un home/ però al cap de poques hores/ ja vull tornar a ser una persona” (Missé 2017a).

<sup>319</sup> Per a Green, “We are supposed to pretend we never spent 15, 20, 30, 40 or more years in female bodies, pretend that the vestigial female parts some of us never lose were never there. In short, in order to be a good—or successful— transsexual person, one is not supposed to be a transsexual person at all” (2006: 501).

com ets./ D'ensenyar el teu cos davant dels altres, tal com ets" (69). Es tracta d'un tancament que recorda molt les paraules de Jamison Green: "What good is safety if the price is shame and fear of discovery? So, go ahead: Look!" (2006: 507).

El to esperançador d'aquesta clausura apareix com una tria marcada si el comparem amb una gran majoria de personatges trans que, sobretot en l'àmbit audiovisual, són representats de manera tràgica i com a víctimes de la pròpia condició —un fenomen que, com assenyala Teo Pardo, "ha pasado con los personajes de lesbianas hasta hace poco y anteriormente con las mujeres en el cine" (2015). *Limbo* és una obra conscient d'aquesta problemàtica que no només visibilitza una subjectivitat trans, sinó que afirma des d'un cos que escapa a la norma genèrica, la possibilitat d'una *vida vivible* en el sentit que li dona Butler (2001), és a dir, com una vida reconeguda com a possible per la norma social. Per això resulta tan crucial que l'obertura final de l'Albert sembli ser rebuda amb una actitud favorable per part de la persona que el protagonista coneix a la terrassa on pren el cafè: perquè materialitza la possibilitat d'una mirada externa que no sigui de censura i desaprovació, com ho han estat la mirada social, mèdica i familiar, i perquè afirma la possibilitat de la inclusió del cos dissident de l'Albert en una comunitat de desig.<sup>320</sup> El final de l'obra anuncia l'inici d'una vida possible que és la que, de fet, viuen moltes persones trans que no apareixen representades a l'imaginari mediàtic i artístic hegemònic.<sup>321</sup> Així doncs, *Limbo* parteix d'una intenció visibilitzadora, però també d'un reconeixement que el mer protagonisme d'identitats minoritzades al camp teatral, si no s'acompanya d'una perspectiva crítica, pot vehicular els mateixos discursos que les han relegat a papers secundaris i estereotipats.

---

<sup>320</sup> Per a Teo Pardo, "las comunidades de deseo son importantes, sentir que alguien nos desea nos hace sentir que nuestro cuerpo, que ha sido tradicionalmente vaciado de valor, como un cuerpo que vale menos es de alguna forma repositivo" (2018). En la mateixa línia, Missé (2017b) recalca la importància que ha tingut per a ell la mirada de les persones amb qui ha mantingut relacions sexuals, que li ha fet sentir que el seu cos era desitjable.

<sup>321</sup> Com apunta Fanlo, la situació espacial de l'escena és significativa del canvi de perspectiva que s'ha produït, ja que "s'allunya dels espais claustrofòbics i transicionals (aeroports, lavabos, sales d'espera) i ens situa a la terrassa d'un cafè, espai obert, alliberador" (2020b: 17). Ara bé, Fanlo, servint-se de Dolan (2005), identifica aquesta escena com una visió utòpica. Des del meu punt de vista, el moviment vers la utopia més clar de la peça és la demanda explícita de canvi que fa l'Albert quan explica les raons per les quals ha decidit no operar-se: "Per què he de canviar jo per quadrar en aquest món binari? Per què no pot canviar el món? Que canviï, collons, que canviï" (66). L'escena final, en canvi, és una possibilitat real, si bé complexa i no sempre probable en un món binari, que viuen moltes persones trans i no binàries a la vida quotidiana.

#### 7.2.4. Desconstruint el binarisme de gènere

La crítica de Limbo a la patologització i a la medicalització de les identitats trans se sustenta i amplia amb les diverses estratègies de desnaturalització del binarisme de gènere que proliferen al llarg de l'obra. Aquestes estratègies suggereixen que el fet trans és simptomàtic d'una normativa sexo-genèrica que afecta el conjunt de la població, contribueixen a evitar l'alterització del protagonista i permeten que l'obra ultrapassi un mer missatge de tolerància envers la diferència per esdevenir una proposta transformadora. Motius com les joguines o els perfums —que assenyalen fins a quin punt el gènere i la cultura capitalista de consum es retroalimenten— fan evident que la normativa genèrica que tant ha impactat l'experiència de l'Albert també influeix en el conjunt de la població.<sup>322</sup> L'ús per part de l'Albert del terme “heteropatriarcat” (60), que implica el funcionament interrelacionat de les diverses opressions que es deriven del sistema sexo-genèric (Rubin 1984), també reforça aquest missatge.<sup>323</sup> Aquest i d'altres elements fan incís en el caràcter cisnormatiu de la divisió binària, és a dir, en el “mecanismo instituido de vigilancia y sanción a personas que muestran variaciones de género que les alejan de las identidades dominantes, pero [que] además funciona como canon prescriptivo y regulatorio para todas las identidades de género” (Martínez-Guzmán 2017: 83). L'al·lusió més transparent a la cisnormativitat la trobem a les lletres del tema “Never stay in between”: “Be a girl,/ (...) Or be a man,/ (...) Choose between A or B,/ And everything will be fine/ Between you and me. (...) But never choose to stay in between” (58). Durant el solo de piano, Peya i Monells s'acosten a l'instrument i s'hi recolzen, girant-se de cara al públic somrients i adoptant un posat d'hostesses hipersexualitzades. Doncs bé: resulta significatiu que, a l'enregistrament sobre el qual he treballat, el públic rebí aquest moment amb riures, com si, en el marc d'una narrativa crítica amb el binarisme de gènere, la desnaturalització dels mecanismes genèrics hagués fet efecte i la feminitat estereotipada s'hagués revelat com a absurda i risible.<sup>324</sup>

---

<sup>322</sup> L'aeroport, a més, proporciona un escenari propici a evidenciar el funcionament de la norma genèrica, que segons Halberstam (1998) s'intensifica en aquest context dominat pel trànsit. A aquest propòsit, Fanlo escriu: “Albert's transitional body is trapped in a transitional space, but the elements that try to put an order in this space can only offer a heteronormative, and therefore binary, approach. Therefore, Albert is rejected as a subject whose body can't be read by social normative conventions” (2020a: 157).

<sup>323</sup> Galofre usa el terme “heteropatriarcat” a l'article “Passar, que complicat” (2014) i Missé parla del “sistema heteropatriarcal” a *Transsexualitats...* (2012: 66).

<sup>324</sup> Segons Martínez-Guzmán, “En contraposición con la noción de transfobia, que con frecuencia se asocia con una aversión individual hacia personas trans\*, la idea cisnormatividad enfatiza el carácter sistémico, culturalmente arraigado e ideológico de las diversas prácticas (institucionales, políticas, simbólicas) que

Entreteixides amb la proliferació d'imatgeria binària, l'obra conté diverses al·lusions a la indefinició entesa com a espai-temps d'espera i no pertinença negativament connotat, com són el no-lloc de l'aeroport o l'escena en què l'Albert canta suspès en l'aire —potser com els àngels, que no tenen sexe. No és fins al final, al rap que canta Clara Peya, que la indefinició es planteja com un “limbo” (68) incòmode però habitable, un estatus en què, per fer ús dels mots de Jack Halberstam, veiem com l'Albert “combine[s] a profound sense of dislocation with a brave attempt to make do with the status of unbelonging” (1998: 169). Així mateix, abans de la clausura apareixen algunes instàncies que desplacen la centralitat del binari masculí-femení i *queeritzen* la narració: el primer i el segon Control són personatges de nom masculí interpretats per instàncies femenines —Clara Peya en el primer cas i una veu en off femenina en el segon—, i Albert s'enamora de dos “algú” (53, 69) dels quals no s'indica mai el gènere —una estratègia, per altra banda, que pot servir per desvincular la identitat de gènere de l'orientació sexual. A més a més, al passatge dels records d'infància l'Albert evoca amb tendresa dues imatges d'una identitat transgènere que es presenta com a tal, amb les quals s'identificava i que per tant funcionen com a referents. La primera és el gat de les veïnes, a qui aquestes creien femella, anomenaven “Dafne” i sotmetien a tota mena de pentinats i vestits femenins, fins que van adonar-se que es tractava d'un mascle; llavors, van cessar tots els tractes feminitzadors i van canviar-li el nom. Amb humor, el protagonista explica que sempre hauria volgut tenir un gat com aquell: “Amb el Bigotitos ens miràvem i ens enteníem” (44). El segon es pot entendre com un exemple del mecanisme de *disidentification*, el terme que José Esteban Muñoz (1999) usa per referir-se a la reapropiació apoderadora de referents culturals per part de minories racialitzades i *queer*: “sé que hi havia una part de mi que sempre somiava que els Reis, de petits, havien nascut nenes... Somiava que el rei ros em digués a cau d'orella: jo, de nen, vaig ser nena” (45).

Un altre aspecte fonamental de la desnaturalització del gènere que opera la peça és la noció de masculinitat que desplega, començant per l'assumpció que la masculinitat de l'Albert és vàlida i legítima, al marge de les modificacions a què pugui portar el propi cos. Com ha assenyalat Halberstam (1998), la masculinitat s'ha associat de forma sistemàtica i unívoca a allò mascle i s'han considerat falses totes les masculinitats que es produeixen fora del cos masculí. Per a Halberstam,

---

generan discriminación y desigualdad con respecto a las personas trans\*” (2017: 86). Una obra com *Raphaëlle*, per exemple, fa més incís en la transfòbia, a través de dues escenes d'assetjament al metro.

[e]xiste una férrea resistencia de la cultura hegemónica a aceptar la masculinidad (blanca) en términos de performance. Así, históricamente se ha concebido la feminidad como una representación (como una mascarada), sin embargo se ha negado u obviado la posibilidad de que la masculinidad se pudiera representar (identificándola como una identidad no performativa o antiperformativa) (Halberstam 2003, dins Romero Bachiller, García Dauder, Bargeiras Martínez 2005: 18).<sup>325</sup>

Com no podia ser d'altra manera, aquesta concepció es plasma en una tradició, la del teatre occidental, que ha erigit com a períodes daurats la Grècia clàssica i l'Anglaterra elisabetiana, dues èpoques durant les quals les dones han estat excloses de la interpretació. Autores com Alisa Solomon i Sue-Ellen Case han assenyalat l'estreta vinculació dels orígens dels teatre, tal com el coneixem avui, amb la "female impersonation" (Solomon 1997: 2) que, per a Case, en última instància condueix a la creença que els cossos masculins representen millor la feminitat que el propis cossos femenins.<sup>326</sup> Aquesta perspectiva de la tradició teatral occidental no fan sinó confirmar el que adverteix Butler (1993): que el *drag* —i per extensió altres estratègies escèniques per emular el gènere contrari— no pot ser considerat subversiu de forma inherent. I alhora, recorda que el pes de la tradició teatral occidental pot conferir a la representació de personatges femenins per part d'actors implicacions diferents, i fins i tot oposades, a les de la representació de personatges masculins per part d'actrius.

A *Limbo*, un elenc format per quatre intèrprets escenifica una masculinitat encarnada en cossos femenins —i en especial en el cos de Mariona Castillo, en tant que home trans, d'Ariadna Peya, com a encarnació de la part masculina de l'Albert, i de Clara Peya, que desplega una actitud masculina molt dominant quan interpreta el primer Control. Si bé, en el context actual, la insistència en l'encarnació de postures i gestualitats masculines

---

<sup>325</sup> Diversos autors han suggerit que l'actitud proteccionista envers la masculinitat —acompanyada d'una denigració sistemàtica de tot el que es considera femení— es vincula de manera directa amb la conservació d'una posició hegemònica per part dels homes. Per a Halberstam, "The continued refusal in Western society to admit ambiguously gendered bodies into functional social relations (...) is, I will claim, sustained by a conservative and protectionist attitude by men in general toward masculinity" (1998: 15). En la mateixa línia, Serano assenyalava que "the media tends to not notice —or to outright ignore— trans men because they are unable to sensationalize them the way they do trans women without bringing masculinity itself into question" (2013: 231). Missé (2017b) és del parer que la llibertat d'expressió genèrica és molt més limitada del que el gruix de la població percep, com demostra que l'adopció de trets físics masculins estigui subjecta a moltes més restriccions que la inversa —els augments de pit són molt més accessibles que les mastectomies i és possible proveir-se de feromones a qualsevol farmàcia, però no de testosterona.

<sup>326</sup> Per a l'autora, l'absència de cossos femenins als escenaris elisabetians —que provindria de la concepció eclesiàstica de les dones com a éssers més sexuals que els homes— desplaça la representació de la sexualitat femenina al domini de la paraula i condueix a la concepció que la interpretació de papers femenins per part de nois joves demana un major artifici en l'actuació i, en conseqüència, resulta més estilitzada, més estètica i més central a l'essència de la pràctica teatral (vegeu Case 1988: 19-27).

per part de les actrius no suposa un gest subversiu en si mateix, sí que s'oposa de manera implícita a la creença que els cossos femenins no poden ser productors de sentit i, sobretot, creadors d'un discurs artístic que vagi més enllà de l'autoreferencialitat —una idea força més insidiosa que sovint ha estat implícita en la recepció d'obres d'autoria femenina.<sup>327</sup> Al mateix temps, l'actuació del conjunt d'actrius implica una concepció de la identitat trans masculina no com a fenomen genèric diferenciat, sinó com a expressió de gènere que es pot entendre en continuïtat amb altres formes de masculinitat femenina. L'estratègia allunya el relat de la transsexualitat que “assign[s] gender deviance only to transsexual bodies and gender normativity to all other bodies”, per recordar-nos que “many bodies are gender strange to some degree or another” (Halberstam 1998: 153). L'encarnació de diverses masculinitats femenines també suposa una validació implícita d'una expressió genèrica que ha estat rebutjada tant des de posicions heterosexistes com des de les files del feminisme (Halberstam 1998), i apunta a les lluites comunes que poden unir els homes trans amb altres subjectes discriminats pel sistema sexo-genèric, com les dones cissexuals, les lesbianes i les dones molt masculines, com les lesbianes *butch*.<sup>328</sup>

No menys important, les converses que la Berta manté amb l'Albert sobre “quina masculinitat voldràs... interpretar... o, com dius tu, performar” (56) vehiculen la noció de tria respecte a la pròpia masculinitat. Es tracta d'una idea molt desestabilitzadora respecte

---

<sup>327</sup> En els últims anys la dansa ha aportat força exemples de reflexió entorn del gènere a través, entre d'altres, de l'encarnació de masculinitat en cossos femenins, en molts casos per part de companyies i artistes foranes, com *Hope hunt and the ascension into lazarus* (2018), en la qual Oona Doherty imita els homes joves dels barris pobres d'Irlanda del Nord, *Macho dancer* (2020), una peça on la ballarina Eisa Jocson imita els ballarins de clubs filipins, o l'obra *The Womanhouse* (2018) d'Andreas Constantinou, en què quatre ballarines encarnen una masculinitat agressiva per qüestionar-la —aquesta peça es va programar en el marc del cicle TRANSaccions, dedicat a l'exploració de la fluïdesa genèrica del cos. D'entre les ballarines catalanes, Sol Picó ha ballat junt amb set ballarins homes a *Dancing with frogs* (2017), un comentari sobre la masculinitat.

<sup>328</sup> *Limbo* es pot entendre, tal com fa Fanlo (2020a, 2020b), en relació a un conjunt d'obres creixent que ha abordat les identitats trans. Al marge de si aquest augment és conseqüència directa o no de l'actual onada de visibilitat trans (Missé 2018), cal preguntar-se si l'atenció a un únic tipus d'identitat genèrica dissident és una marca feaent, o no, d'una obertura del camp teatral català a discursos genèrics més progressistes, ja que d'altres identitats com les masculinitats femenines hi continuen essent gairebé del tot absents. El fenomen no és endèmic: en el context de l'estat espanyol, les masculinitats femenines —i en particular les *butches*, les lesbianes d'expressió masculina— han tingut una baixa o nul·la representació en l'imaginari cultural, ja que suposen un trastorn respecte a la divisió binària i visibilitzen una sexualitat dissident, per la qual cosa “are less tolerated than feminine lesbians, who at least fit into what is expected from a proper «woman»” (Trujillo 2014: 39). Si, com he apuntat al capítol 6, les lesbianes han ocupat un espai residual a la representació teatral contemporània, per a les dones masculines resulta potser encara més difícil accedir a l'escena: que Les Impuxibles optessin per Mariona Castillo, una actriu que diu tenir una corporalitat “molt princeseta” (Anònim 2015a) en la pròpia expressió de gènere per encarnar Albert —un personatge de qui és plausible imaginar una expressió de gènere masculina abans del trànsit de gènere—, no fa sinó confirmar aquesta tendència. Un altre exemple seria l'obra *Be my baby* (2018), d'Oriol Vila i la cia. Nico & Sunset, on apareix un personatge trans o no binari que de vegades mostra una expressió de gènere masculina i s'autodenomina Carlos: Bàrbara Mestanza, una actriu que no té una expressió de gènere particularment masculina, interpreta el paper.



al relat hegemònic ja que, tal com apunta Teo Pardo (2018), en última instància pot plantejar-se no només per als homes trans, sinó també per als cissexuals. La qüestió prové de l'article "Passar, que complicat" de Pol Galofre, en què l'activista enumera els canvis percebuts en les reaccions dels altres envers ell des que *passa* com a home. Galofre hi argumenta la decisió conscient de performar "el ser marica" per tal de no ser llegit com a "home blanc, jove, heterosexual i de classe mitja" en espais de socialització masculina on percep un alt grau de masclisme, i conclou amb una crida a l'acció: "Si nosaltres mateixos [els nois trans] no ens baixem d'aquests privilegis adquirits, com esperem que ho faci un noi cis a qui li ve tot donat?" (2014). A *Limbo*, la Berta pressuposa que l'Albert no busca reproduir una masculinitat hegemònica —"Suposo que no deus voler haver de performar un típic home cis, un mascle que se sap mascle... perquè justament el teu cap fuig d'aquest tipus d'etiquetes castradores"— i es pregunta quines altres formes de masculinitat voldrà adoptar —"nena marimacho", "marica", "musculoca" (60).<sup>329</sup> Per tant, l'obra recull la noció de la tria, però ho fa sense al·ludir de manera clara a la motivació feminista que recorre el text de Galofre, qui al capdavant planteja com adoptar una posició feminista operativa des d'un cos sovint llegit, no com a subjecte del feminisme, sinó com a subjecte dominant. En aquest plantejament, Galofre segueix diversos autors (Halberstam 1998, Heyes 2003, Martínez 2005) que han reflexionat sobre com l'encarnació de la masculinitat per part d'homes trans pot contribuir a perpetuar les jerarquies genèriques existents —"To express masculinity (no matter what one's birth sex) is often to despise femininity, just as to express femininity is often to implicate oneself in one's own oppression" (Heyes 2003: 1112)— o bé, seguint premisses feministes i *queer*, desenvolupar models alternatius i menys nocius de masculinitat. En no desenvolupar aquest aspecte, *Limbo* perd una oportunitat clara d'aprofundir en les implicacions de gènere que té el *passing* per a un home trans, més enllà de la qüestió de la CRS.<sup>330</sup>

---

<sup>329</sup> L'al·lusió a la masculinitat hegemònica com a etiqueta castradora resulta semànticament obscura, ja que ocupar el rol del subjecte hegemònic per excel·lència difícilment pot ser castrador per al mateix subjecte.

<sup>330</sup> Trobem personatges masculins que s'allunyen de la masculinitat hegemònica a obres com *La bellesa*, *Una gossa en un descampat*, i *Només sexe*, entre d'altres, i un nombre més alt d'exponents contemporanis de la masculinitat tradicional en obres com *Aurora de Gollada*, *La noia de la làmpada* i *Només una vegada*, entre moltes d'altres. Han tematitzat la masculinitat hegemònica, entre d'altres, *L'home-res* (2002) d'Anaïs Schaaf, un muntatge que combina actors de carn i ossos amb un titella i que, inspirant-se en la pel·lícula *The Incredible Shrinking Man* (1957), proposa una reflexió —poc polititzadora, això sí— sobre la distància entre l'auto-percepció masculina i la importància i poder reals dels homes; *Lola* (2003) i *Machos* (2005) i de Marta Galán, en les quals el *performer* Santiago Maravilla s'exerceix a representar un personatge híbrid, Lola, i, en companyia de Vicens Mayans, la masculinitat hegemònica, respectivament; *Rebota rebota y en tu cara explota* (2017), d'Agnès Mateus i Quim Tarrida, que conté una hilarant escena en què Mateus, disfressada amb un barret-gland, actua com un penis amb veu pròpia; *Dos machos verdes fritos* (2012), de David Verdaguer i Oscar Machancoses, espectacle musical que explota el despit més reaccionari dels dos

### 7.2.5. *Limbo com a cas d'aliança transfeminista*

L'any 1997, a l'editorial del número “Transgendering Edition” de la revista *Journal of Gender Studies*, Stephen Whittle es pregunta sobre les possibles justificacions que han pogut designar-lo, en tant que home trans, com a primer candidat masculí vàlid per editar la revista. Whittle elabora una llista d'hipòtesis que suggereixen, per una banda, que la identitat trans és llegida des d'una òptica binària i, per l'altra, que “Trans has problematised all the categories and all the words of sex, gender and sexualities” (2006: 200).<sup>331</sup> En el marc d'aquesta tesi, instàncies autorials com les de Missé, Galofre, Pérez i Araúzo problematitzen la divisió binària de l'autoria i plantegen una sèrie de preguntes que són també les del transfeminisme: sobre la multiplicitat del subjecte feminista, sobre l'abast del projecte feminista més enllà de la categoria *dona* i sobre la possibilitat d'ampliar la reflexió sobre la divisió social binària, sense per tant obliterar la desigualtat estructural vigent entre gèneres.

A imatge de Whittle, jo podria assajar possibles respostes al perquè de la inclusió d'aquestes autories en el marc de la meua tesi. Per començar, si considerem com a potencials subjectes del feminisme totes aquelles persones discriminades pel sistema de gèneres, caldria valorar no només l'autoria femenina sinó també altres identitats encara més minoritzades en el camp teatral català, com les LGBTIQ+, que han començat a emergir de manera més patent en els darrers anys. En aquest sentit, el caràcter no binari de les identitats trans problematitza el criteri de selecció autorial basat en la diferència genèrica, i planteja la necessitat d'un marc de comprensió de l'autoria teatral que no reproduïxi el caràcter excloent de la divisió binària. El fet que Missé, Galofre, Pérez i Araúzo es reivindicuin com a persones trans de manera pública faria encara més pertinent aquesta inclusió. També es pot argumentar que, des de trajectòries diferents, les dones i els homes trans coneixen en primera persona les opressions que viuen les persones llegides com a dones, ja sigui pel gènere assignat al néixer o pel gènere escollit; o bé que, pel fet de pertànyer a una minoria de gènere, les persones trans poden ser més perceptives

---

protagonistes respecte al gènere contrari; i *Kingdom* (2018) d'Agrupación Señor Serrano, que vincula masculinitat hegemònica i capitalisme a través de la història de la importació dels plàtans a Occident.

<sup>331</sup> Algunes de les hipòtesis de Whittle són: “I am a woman really and an acceptable performance of masculinity by a woman, because I acknowledge it as performance, by being out about my trans status (...) or I am a woman really and my oppression as a woman lies in my childhood experiences as a girl (...) or I am a man really but the acceptable face of manhood because of my childhood experiences —herein others thought I was female and therefore oppressed me as such (...) or I am a man really but my position as male is undoubtedly contested (...) or I am a man really but my feminist credentials are pretty good” (2006: 200-201).

que les persones cissexuals a determinades discriminacions generades pel sistema sexo-genèric —com la divisió naturalitzada entre gèneres, la invisibilització que viuen les dones masculines, el sexisme que vehiculen els tractaments psiquiàtrics a les persones trans, el masclisme present en cercles masculins i la transmisogínia que pateixen les dones trans. A més a més, tres d'aquestes quatre figures autorials posseeixen una trajectòria activista vinculada al transfeminisme: Araúzo com a membre de la Guerrilla Travolaka i com a activista per les persones i identitats trans i pels drets de les treballadores sexuals, i Missé i Galofre com a membres de grups com la Guerrilla Travolaka, organitzadors de la campanya Stop Trans Pathologization 2012, fundadors de Cultura Trans i del Trans-Art Cabaret i autors de diversos volums, articles, xerrades i formacions sobre identitats trans, entre els quals el volum editat a quatre mans *Políticas trans. Una antología de textos desde los estudios trans norteamericanos* (2015). Pel que fa a la llista de Whittle, refuta el biaix binarista de cadascuna de les hipòtesis enumerades, però conclou que “though I have contested them they all have some potential validity to me” (2006: 201), per donar a entendre que, des del seu punt de vista, el més significatiu és el fet mateix d’haver estat proposat com a editor, un gest que vincula a la possibilitat d’una aliança entre trans i feministes. En el context d’aquesta tesi, em permeto reproduir l’argumentació de Whittle per afirmar la conveniència, que es pot argumentar des d’angles ben diversos, de considerar aquestes i altres identitats minoritzades en l’anàlisi de l’impacte dels feminismes al teatre català, així com la necessària continuïtat d’una interrogació —que he desenvolupat tot al llarg d’aquest estudi— sobre què entenem per autoria teatral.

Per descomptat, la reflexió que proposa Whittle també permet interrogar l’elecció, per part d’una companyia femenina i feminista, de les identitats trans com a temàtica per a un muntatge teatral. En diverses crítiques i notes de premsa s’explica que la idea original del muntatge —de Míriam Eскурriola i Clara Peya i Ariadna Peya— va sorgir a partir de la trobada casual de Clara Peya amb un home trans a qui havia conegut com a dona.<sup>332</sup> Des del meu punt de vista, un dels aspectes més significatius de la narració de Peya — que s’ha d’entendre en el context anterior a l’actual onada de visibilitat trans (Missé

---

<sup>332</sup> Clara Peya ho explica així a l’entrevista que li va fer Isaias Fanlo: “Jo tenia una amiga amb qui vam estar uns quants anys sense veure’ns. Quan ens vam retrobar en un bar, vaig anar a saludar-la cridant-la pel seu nom antic, i ell em va respondre: «Ja no sóc la Maria, ara sóc el Miquel». Se’m van obrir, en aquell instant, tantes preguntes! Preguntes per a les quals ni jo ni ningú del meu entorn tenia respostes. No hi havia referents: per a tothom era un tema estrany i llunyà. En primer lloc, em vaig enfadar amb mi mateixa per la reacció d’estupefacció que vaig tenir. Més tard, em vaig plantejar que calia enfrontar-se a aquesta desinformació absoluta, perquè la ignorància porta a la por i al rebuig (la xenofòbia és, precisament, això: la por a una altra cultura)” (Peya 2018).

2018)— és el reconeixement explícit del propi desconcert i incomprensió respecte a l'experiència trans, que també emergeix en declaracions d'altres membres de l'equip, com Escurriola i Castillo (Teatralnet 2015). La manifestació de la pròpia ignorància és un gest d'honestedat que s'allunya d'una tolerància políticament correcta però alteritzadora del fet trans, que seria acceptat perquè entès com una identitat *altra*.<sup>333</sup> A propòsit de la dificultat i el risc que implica l'encontre amb la diferència —ineludible, tanmateix, si s'aspira a l'articulació d'un mínim sentit de comunitat des del feminisme—, Aston i Harris (2006b) recorren a les conclusions de Sara Ahmed al volum *Strange Encounters* (2000). Ahmed emfatitza dues premisses necessàries perquè un encontre no reproduïx, en la col·lectivitat que pot resultar-ne, la perspectiva del subjecte hegemònic: per una banda, el reconeixement “of the *absence* of knowledge that would allow one to control the encounter or predict its outcomes” (2006b: 13), una assumpció que implica “a risk that the sense of ‘self’ (...) might have to move, might *be* moved” (2006b: 12). Per l'altra, “the ‘painstaking labour’ of getting closer to each other, working for each other and speaking to (not for) others” (2006b: 12), per trobar aquells punts en comú que permetin bastir una aliança.

En la narració que fan del procés de creació de *Limbo*, Les Impuxibles afirmen partir d'un desconeixement inicial i extreure, del treball de lectura i d'intercanvi amb persones de la comunitat trans (Anònim 2017a), noves perspectives sobre la pròpia identitat.<sup>334</sup> Aquesta aproximació també es reflecteix en una direcció i una interpretació molt enfocades a trobar els punts en comú entre l'experiència afectiva de les intèrprets i la de l'Albert (Anònim 2015a), en una comprensió de l'experiència del personatge que en subratllaria les similituds amb altres casos d'isolament, por al rebuig i malestar respecte al gènere o la corporalitat. El risc d'aquest tipus d'abordatge de l'alteritat rauria a estendre

---

<sup>333</sup> A propòsit del gran rebuig mediàtic i social que va generar l'autobús de l'organització ultracatólica Hazte Oír amb el lema “Los niños tienen pene. Las niñas tienen vulva”, Missé (2018) argumenta que si s'ha produït un augment desmesurat d'actituds de tolerància envers les identitats trans és perquè el relat més popular sobre la transsexualitat pressuposa unes identitats de gènere naturals i innates, i per tant no constitueix cap amenaça al *statu quo* vigent.

<sup>334</sup> Segons Clara Peya, al procés de creació de *Limbo* també hi va participar Gràcia Camps, “que coneix bé el tema des del feminisme” (2018). A propòsit de la creació de *Limbo* i *Crotch* —un espectacle de dansa sobre les identitats trans—, Escurriola comenta: “Tractant aquestes qüestions, sovint se'ns fonien els ploms, i ens adonàvem que la mirada heteropatriarcal pesa molt, que tots tenim la necessitat d'etiquetar i encabir. Va ser un procés d'anar rasant, d'anar-se traient aquest pes de sobre. Jo mateixa feia biografia i m'adonava que de petita tampoc encaixava. Ens han *matxacat* molt, des de sempre, per invisibilitzar-nos. Avui dia tinc un posicionament i una mirada molt més rics gràcies a aquella experiència” (2019). Per altra banda, el moment del rap, que es troba a mig camí entre el marc de la ficció i la presentació directa de les intèrprets —ja que Clara Peya no hi interpreta cap personatge—, sembla sintetitzar els aprenentatges adquirits per la pianista al llarg del procés de creació. No en va Peya s'adreça en segona persona a l'Albert, el personatge de ficció creat arran de l'encontre amb l'amic trans.

l'assimilació fins a l'extrem d'esborrar la diferència: una conseqüència que podria explicar l'elecció d'una dona cissexual, Mariona Castillo, per a la interpretació del protagonista trans, potser un dels aspectes més problemàtics de *Limbo* en termes de representativitat. Si bé, com he argumentat, la interpretació de Castillo i del conjunt de les intèrprets fa incís en l'aspecte performàtic de la masculinitat i en la proximitat entre les identitats trans i d'altres identitats genèriques dissidents, l'obra perd l'oportunitat de visibilitzar la realitat física d'un cos biològicament femení sotmès als canvis que provoca la testosterona, així com la d'estendre el component d'autorepresentació de l'autoria textual de Missé i Galofre al terreny de la interpretació. Aquesta qüestió s'ha d'entendre en relació a la molt baixa representació artística de les identitats trans en el camp artístic i en especial en l'audiovisual (Elidrissi 2018), que sovint reproduïx una mateixa visió tràgica, lineal i vinculada a la intervenció mèdica de les vides trans i que ha privilegiat la interpretació majoritària de personatges trans per part de persones cissexuals.<sup>335</sup>

Sigui com sigui, el procés de creació descrit fa patent que Missé, Galofre i Les Impuxibles —col·laboradores incloses— s'erigeixen, pels rols que hi ocupen, com a instàncies autorials que cal tenir en compte en paral·lel a la que representa Rosich. En aquest sentit, el muntatge es pot entendre com una aliança de caràcter transfeminista entre un dramaturg interessat per personatges LGBTIQ+, una companyia femenina jove que quan crea *Limbo* encara prova d'obrir-se camí en l'àmbit escènic, i dos activistes que han defensat, al carrer però també a la perifèria del camp teatral català, una visió transformadora de les identitats genèriques. El resultat immediat de l'aliança és un espectacle guiat per la doble voluntat de visibilitzar una temàtica molt desconeguda per a la majoria de l'audiència i d'elevar-se com a referent possible per a persones de la comunitat trans. En conseqüència, el muntatge se centra en una trama vivencial

---

<sup>335</sup> A la taula rodona “Les dissidències de gènere al teatre”, celebrada al Teatre La Gleba (02/07/2020), van quedar recollides opinions diverses sobre la interpretació de les persones trans al teatre i altres discursos artístics: Delfina Martínez va preguntar-se per què moltes persones cissexuals creen entorn de la identitat trans en comptes de donar l'oportunitat d'actuar a persones trans, David Priego va afirmar que existeixen les persones trans amb formació teatral, però que s'ellegeixen rostres coneguts i sempre es busquen figures que venguin i que siguin amables; Miquel Missé va instar a diferenciar la qüestió de la desocupació de la comunitat trans i la qüestió de la representació, i va afirmar que limitar la legitimitat de crear discursos sobre allò trans a l'autoria trans implicaria que, inversament, les persones trans no poden crear sobre allò cissexual; i Gràcia Camps va afirmar que, fins que no es normalitzi que intèrprets trans interpretin personatges cissexuals, s'han de reservar els personatges trans per a les persones trans, perquè tinguin l'espai d'aprendre i equivocar-se (Pardo, Teixidó, Priego, Shock, Martínez i Rosich 2020). Un debat similar va tenir lloc a la taula rodona “De la màscara al focus: teatre LGBTI i queer”, dins del Festival QLit (16/11/2019), en què, entre d'altres opinions, Eloi Martín va afirmar que seria desitjable crear personatges respecte als quals aquest aspecte no fos rellevant (Isart, Martín, Rosich, Puig Taulé 2019). Per a una reflexió més extensa sobre la qüestió, vegeu també Serano (2016).

complementada amb imatgeria senzilla, identificable fins i tot per a un públic poc familiaritzat amb la temàtica, i se serveix de la dansa i la música per traslladar determinats conceptes sense passar per un discurs lingüístic —una marca d'accessibilitat que Clara Peya (2018) reivindica.<sup>336</sup> L'aliança també posa les bases perquè es promocionin dues autories minoritzades en el camp teatral català, ja que per una banda es cedeix l'espai discursiu de l'escenari a l'experiència i l'autoria trans —que ocupa un lloc ínfim a l'escena catalana, a despit d'un cert augment d'espectacles *sobre* les identitats trans— i, per l'altra, a partir de *Limbo*, Les Impuxibles comencen a obtenir un major reconeixement.<sup>337</sup>

Obeint a la intenció visibilitzadora, l'obra incorpora un grau significatiu de didactisme, que compensa amb una forta càrrega emocional per generar empatia envers el protagonista. Que la narrativa se centri en un únic personatge va en detriment d'eventuals al·lusions a xarxes de suport, activistes o no, i per tant d'un major predomini d'enunciats polítics explícits, però també privilegia el caràcter vivencial de la decisió de l'Albert, la qual cosa facilita que persones de la comunitat trans no familiaritzades o en dissens amb el transfeminisme puguin sentir-se identificades amb el protagonista. En aquest sentit, no sembla agosarat afirmar que l'obra s'alinea amb la convicció que ha guiat l'activisme de Pol Galofre i Miquel Missé: que, més enllà de les diferents posicions i experiències entorn de la identitat trans, la cultura pot tenir un paper fonamental en l'eixamplament i la transformació dels imaginaris vigents, ja que

ampliando el imaginario colectivo sobre la cuestión trans, también ampliamos los mapas mentales que las personas trans trazan para dibujar sus trayectorias vitales (...) cuantos más cuerpos sean posibles, habitables y deseables, menor será la necesidad radical de modificarlos que sienten muchas personas (Galofre i Missé 2015: 27).

---

<sup>336</sup> A part del símil entre els trànsits de gènere i els viatges, que ja he esmentat, la imatge dels lavabos és designada per Halberstam com “a standard feature of the butch narrative” (1998: 22); la problemàtica dels documents d'identitat és probablement una de les més conegudes per al gran públic, el caràcter heterosexista de les joguines és un tema present en els debats sobre qüestions de gènere dels últims anys, i el moment en què a l'Albert li ve la regla podria inspirar-se en la pel·lícula *Boys don't cry*, sobre el jove trans Brandon Teena —amb una interpretació de Hilary Swank premiada amb un Oscar.

<sup>337</sup> Més enllà de les autories trans, l'única persona creadora no binària que estigui en actiu al circuit professional, segons que n'he tingut constància, és David/Vidda Priego, que ha portat a diversos escenaris els *stand-up* de creació pròpia *Monólogos poligoneros* (2015) i *Monólogos poligoneros vol. II* (2018). Per altra banda, segons Gràcia Camps, *Limbo* va tenir un recorregut llarg perquè la comunitat trans va donar-li molt d'impuls com a públic, a partir d'aquí va ser programada al Festival de Tàrraga i la companyia va començar a ser sol·licitada en circuits més professionals que fins llavors, quan era contractada per “les tècniques d'igualtat” (Pardo, Teixidó, Priego, Shock, Martínez i Rosich 2020).

## 7.2.6. Recepció de l'obra

Com he assenyalat, *Limbo* s'estrena l'any 2015, i es representa a Barcelona al llarg de tres temporades diferents: al Teatre Gaudí en dues ocasions (05/02-01/03/2015, 04-28/02/2016) i a la Sala Beckett (30/03-09/04/2017). També forma part de la programació de la Fira de Tàrrrega (10-11/09/2016), i efectua una gira pel territori català i espanyol. És, doncs, una obra que s'estrena poc abans de l'inici de l'onada feminista actual, així com de l'actual moment de visibilitat trans (Missé 2018), i que adquireix una posició més central al camp teatral català a mesura que creix la sensibilitat i l'interès institucional envers aquestes temàtiques.<sup>338</sup> Que es programi a la Sala Beckett en el marc del cicle “La revolució dels gèneres. La construcció d'estereotips en la ficció”, comissariat per Laia Grau, sembla confirmar el valor feminista i interseccional de la proposta.<sup>339</sup>

A més, *Limbo* té una àmplia acollida crítica, en termes generals positiva o molt positiva —amb excepcions com una ressenya anònima de *Time Out* (Anònim 2017b). Les crítiques solen encomiar-ne l'esforç visibilitzador —en alguns casos remarcant la diferència respecte al cas més visible de les dones trans (Osan 2015, Anònim 2015b, Gascón 2016, Fernández 2015)—, així com el caràcter interdisciplinari i en particular el rol de la dansa i la música, que “consiguen envolver al público para producir una reflexión que no radica sólo en lo intelectual sino que consigue el entendimiento a través de la sensación corporal” (Platero 2015). Més d'una crítica remarca també la forta càrrega

---

<sup>338</sup> Des de l'estrena de *Limbo* s'ha representat un nombre significatiu de muntatges escènics entorn d'aquesta temàtica: *Crotch* (2016) de Catalina Carrasco i la cia. Baal, *La fragilitat dels verbs transitius* (2016) de la Cia. Roberto G. Alonso, amb textos de Marc Rosich, Helena Tornero i Carlos Be, *La pell escrita* (2017) de Manel Bonany —escrita tanmateix 17 anys abans de l'estrena—, *Transbord* (2018) de Sebastià Portell, *Jo, dona. A Lili Elbe* (2019) de Marta Carrasco, *Trans (més enllà)* (2019) de Didier Ruiz i *Tránsitos* (2020) de Mariana Percovich i David Teixidó, entre d'altres. Per a una anàlisi de *Limbo* en relació a d'altres obres sobre les identitats trans, vegeu Fanlo (2020a).

<sup>339</sup> El cicle es proposa ser un “context obert de reflexió i debat que posi en evidència els esquemes i models culturals d'un món eminentment masculí i patriarcal”, segons recull la pàgina web (<https://www.salabeckett.cat/intercanvi/la-revolucio-dels-generes/>, consultat per darrera vegada el 10/09/2020). A més de *Limbo*, en el marc del cicle es van programar *Eva i Adela als afores* (2017) de Mercè Sarriàs, una faula distòpica protagonitzada per dues rodmons, i *Crotch* (2016), de Catalina Carrasco i la cia. Baal, una peça de dansa entorn de les identitats trans que va comptar amb la participació de diversos membres de l'associació trans\* Generem! de Barcelona —Mar Llop, Patricia Vianor, Tim A. Vidaller, Damián Diaz—, i on també va participar Míriam Escurriola en qualitat d'assistent de dramaturgia. El cicle també va comptar amb activitats com la conferència *Repensar les identitats des de l'experiència trans*, de Miquel Missé, i el taller *Introducció a la Performance Drag King* impartit per la cooperativa Fil a l'agulla. Tot i que desvinculat de *Limbo*, val la pena fer menció del laboratori DebuT\*, que s'inicia a la Sala Beckett en paral·lel al cicle comissariat per Grau: una iniciativa pionera liderada per Ian Bermúdez i Ian de la Rosa que proporciona un espai per a persones trans, *queer* i no binàries que desitgin explorar el gènere a través de la interpretació i trencar els estereotips que solen acompanyar aquestes identitats en la representació artística. El projecte s'ha renovat cada temporada fins a l'actualitat.

emocional de la peça, capaç d'“emocionar l'espectador i ahora remoure'l” (Pallarès 2015). Tot i que algunes ressenyes consignen només que *Limbo* aborda la qüestió trans (Figueras Martínez 2015, Muñoz 2016), la majoria assenyala que posa un mirall davant del públic perquè es qüestionï la pròpia identitat (Pallarès 2015, Platero 2015, Osan 2015, Porta Abad 2015, Canet 2015, Maestre 2015). No obstant això, alguns escrits reforcen conceptes del discurs hegemònic sobre la transsexualitat, com el del cos equivocat (Morales 2017, Sora 2015, Porta Abad 2015) o el caràcter homogeni dels trànsits de gènere —per exemple, Imma Fernández compara l'obra amb la pel·lícula *The Danish Girl*, que, com assenyala Missé (2017b), recull la història d'una persona disposada a arribar fins a la mort a canvi d'una CRS exitosa. Són lectures, aquestes últimes, que mostren l'abast i els límits d'una proposta com *Limbo* —pedagògica però basada sobretot en el potencial afectiu—, i que resulten, per damunt de tot, simptomàtiques del desconeixement existent de les identitats trans.<sup>340</sup>

En aquest sentit, no resulta sorprenent que les ressenyes de més calat siguin les que incorporen una perspectiva feminista interseccional: des de la columna feminista de *La Directa*, Sònia Moll narra l'impacte que li va provocar l'obra, una “connexió sobtada amb el teu propi exili del cos” (2018: 65): “Albert-Berta es tanca al lavabo i ets tu mateixa totes les vegades que t'hi vas tancar perquè no et veiés ningú, perquè no et miressin el cos, perquè no te'l jutgessin, perquè no te'l condemnessin”. Com Heyes o Wilchins, Moll vincula l'exili corporal de les persones trans al de “tots els cossos no normatius, no ajustats, no submisos, no sotmesos. També els cossos adolorits que es deixen la pell per emmotllar-se al que s'espera d'ells” (2018: 66). Quant a l'especialista en la matèria Lucas R. Platero, publica a la revista feminista *Píkara* una de les poques ressenyes que van més enllà del valor de la visibilització per assenyalar que, davant d'“[u]n tema llo de ideas erròneas”, l'obra “huye de los estereotipos y las ideas manidas”, de manera que “[n]os ayuda a pensar en cómo interiorizamos acríticamente ciertas normas que nos aprisionan (...) demandas a menudo imposibles de alcanzar” (2015). La crítica de Platero és un exemple de l'atenció que genera l'obra en la comunitat LGBTIQ+ i recorda la

---

<sup>340</sup> També resulta molt revelador, en aquest sentit, el comentari de Clara Peya a propòsit de les primeres reaccions que va generar el procés de creació: “des del principi ens vam trobar amb un munt de sospites. Per exemple, no et pots imaginar la quantitat de gent que, quan vam començar a gestar *Limbo*, em va preguntar si volia transitar. Em veien com la més «masculina» de tot l'equip, i la pregunta els venia al cap de manera immediata. Jo, que defenso sempre la meua feminitat no normativa, me'n feia creus. Tinc la sensació que com que sóc dona però performo d'una manera que socialment està determinada com masculina, molta gent no ho acaba d'entendre: no poden atrapar-me com a dona, no em poden cosificar, i sorgeixen les preguntes” (2018).



importància d'un aspecte de la recepció que la gran majoria de ressenyes no recullen: la rebuda de *Limbo* en el si de la comunitat trans i, de manera més àmplia, per part de totes aquelles persones trans i no binàries que s'enfronten a plantejaments similars als de l'Albert. A aquest propòsit, vull mencionar la intervenció del creador Eloi Martín a la taula rodona “De la màscara al focus: teatre LGBTI”, en el marc del segon festival QLit, en què Martín explica que veure *Limbo* el “va impactar molt” i “va ser molt necessari” (Isart, Martín, Rosich i Puig Taulé 2019), una experiència determinant en el propi procés de configuració identitària, en el qual, després d'un temps de concebre's com a lesbiana —perquè no es plantejava que pogués ser cap altra cosa, segons explica—, va començar a identificar-se amb una identitat trans fluïda.

### 7.2.7. Conclusions

*Limbo* és una peça que se serveix del motiu del trànsit per posar en qüestió la visió canònica de les transicions de gènere com a viatge entre els dos sexes, i clou amb una concepció més matisada, però també més revulsiva, d'aquest tipus de processos, que rebutja la idea d'un moviment lineal i irreversible entre dos pols oposats per evidenciar el caràcter construït de les diferències genèriques. Situada en l'espai metafòric d'un aeroport, l'obra permet una atenció privilegiada a l'experiència subjectiva del protagonista, a través, entre d'altres estratègies, d'un desdoblament, que he analitzat al capítol 5. La humanització del personatge, a més, hi és acompanyada per una narrativa que beu dels pensaments feminista i *queer* per posar en evidència la continuïtat existent entre les normes genèriques que regeixen el conjunt de la societat i el malestar de l'Albert.

En efecte, *Limbo* constitueix un cas d'impacte d'un activisme polític de caire feminista, el transfeminisme, en la creació d'un muntatge teatral, a través de la participació i l'escriptura dels activistes Miquel Missé i Pol Galofre. Sorgida de la idea original de Clara i Ariadna Peya, així com de la col·laboradora habitual de la companyia Míriam Escurriola, *Limbo* s'erigeix com una obra feminista, en tant que cessió de l'espai discursiu de l'escenari —no així de l'espai interpretatiu, ja que no s'hi opta per un intèrpret trans— a un col·lectiu que hi ha estat molt invisibilitzat. Tanmateix, l'obra s'ha d'entendre sobretot com una aliança, establerta entre dos activistes trans i una companyia femenina que viu uns aprenentatges que atenyen no només les identitats trans, sinó també les pròpies. Aquesta aliança, a la qual s'hi afegeix Marc Rosich en el treball de dramaturgia, configura una autoria múltiple, que he proposat com a obertura respecte als

criteris de selecció autorial que regeixen el conjunt de la tesi —una excepció que fa encara més sentit si es té en compte la narrativa anti-identitària de la peça. Com he argumentat, el caràcter transfeminista de *Limbo* no es limita a l'autoria, sinó que es fa present en escena en la desconstrucció del binarisme, tant a través de diversos motius argumentals i simbòlics, com de tot el treball coreogràfic i interpretatiu. En definitiva, l'obra incorpora una visió *queer* i feminista transversal en el tractament d'una identitat, la trans, molt castigada per la norma genèrica, que posa en qüestió una comprensió simplista del subjecte del feminisme i duu a preguntar-se, en paraules de Lucas Platero: “¿Qué implica no ser una mujer y ser (trans)feminista hoy?” (2019).

## 8. CONCLUSIONS

On a mild night in October of 2019, I recalled and discussed personal experiences of sexual harassment with two dear friends while having a beer. We had just seen *Así bailan las putas* – a show that links the experiences of rape, harassment and slut-shaming lived by contemporary women to the historical repression of female corporeal freedom through depicting episodes such as the killing and dismembering of many Catalan and Andorran women accused of witchcraft. As an immersive show, *Así bailan las putas* brings together audience and performers Julia Bertran and Ana Chinchilla in a shared space while requiring the participation of the public through several passages of cathartic dance and twerk. In one scene, Bertran and Chinchilla evoke personal experiences of slut-shaming while painting insulting words on some of the surrounding audience members' forearms and raising them for display, as if to imprint on them the extent to which body policing marks women and limits their freedom. After the show, my friends and I elaborated on how this and other passages of the play had remarkably left us with the feeling that however aware of such issues we may already have been, it still made sense to consider how deeply political our experiences were and how the experience of identifying with women sharing these experiences on the stage could be an empowering one.

As Jill Dolan noted in *The Feminist Spectator as a Critic*, critical views on theatre and spectatorship cannot but be intertwined: indeed, it was often in the venues or after visiting them that I started to reflect on how feminist thought has shaped a significant number of shows performed during the last years on Catalan stages. The more plays I attended and reflected on, the truer Kim Solga's conception of 'doing' feminisms rang. Specifically, during this research, I confirmed not only that feminisms have had a wide and significant imprint on Catalan contemporary theatre but also that contemporary creators and performers have produced new feminist meanings and experiences on Catalan stages. As I suggest at the start of this dissertation through a citation of the short play *Lisístrata* by Lali Álvarez, these meanings concern women's role in society as well as the very making of theatre itself. It is also in this sense that I assert that despite its many inequalities, contemporary Catalan theatre has been and continues to be a site of feminist creativity in which even spectators – and, more to the point, those few members of the audience who also act as critics – might contribute to and make a step towards change.

This research has aimed at understanding the significance and main characteristics of feminisms' impact on Catalan contemporary theatre in conjunction with how this impact has taken form within plays. It should be concluded from the second part of this dissertation, 'Motius feministes al teatre català contemporani', as well as from the annex, 'Catàleg d'obres citades', that, over the last two decades, feminisms' influence on Catalan stages has been significant in terms of both the number of plays and their critical value. Feminisms have emerged in the theatre in an intrinsic relation to female authorship – which I understand in a broad sense, as I consider mixed authorship, I plead for a broad conception of textual authorship and propose an opening for trans as non-binary authorship. As I have shown through the main three case studies, the expression of feminisms cannot be dissociated from the subordinate, albeit changing, role that women – as well as other minoritised identities – occupy both in the social sphere and in the theatre field. Theatrical feminisms have thus been, across all their manifestations, comments or exercises of opposition to this reality which, nonetheless, have often gone beyond mere denunciation to foster new meanings of how gender operates, concerning what it is like to be a woman – or a man or a trans person – and the possible or symbolic roads through which one could escape or change current oppressive realities.

The impression of feminist activism and thought has also been diverse because of the diversity of feminist trends witnessed on Catalan scenes – from the radical, anti-capitalist and subversive postporn actions of Diana Pornoterrorista to the lighter sketches of commercial plays such as *Elles #cosasdechicas* by Mireia Casado and *La Melancòmica* that are sustained by an egalitarian conception of feminism. Feminist meanings are also heterogeneous due to the multiplicity of strategies displayed: *Aurora de Gollada* by Beth Escudé tackles sexist violence through a deconstruction of patriarchal discourse, whereas *Rebota rebota y en tu cara explota* by Agnès Mateus and Quim Tarrida addresses it through the question of empathy; young companies such as El Martell and José y sus hermanas have included a feminist and LGBTIQ+ perspective in the exploration of subjects such as education, historical memory and heteroromantic love; and authors as Àngels Aymar and Eva Hibernia have prioritised female leading roles as well as female perspectives and experiences. The influence of feminisms has also been transversal in that they have impacted a wide range of theatrical languages and different layers of the theatrical field – whether institutional, commercial or alternative. However, this influence has tended to be much more consistent at the periphery of the field – namely, on alternative stages, beyond professional stages and in precarious productions – than at

institutional and commercial venues. This tendency has resulted from both a widespread postfeminist climate and the prevalence of male directors in leading theatrical institutions, as well as the low quota of works featuring female authorship. As anglophone authors such as Aston and Harris (2006b) and Reinelt (2006) have noted, and as I too have perceived in my fieldwork, the adherence to feminisms that female practitioners render explicit, whether in public statements or their plays, needs to be understood in relation to the social perception of feminisms. This consideration has been essential in order to relate feminist meanings not only to explicit protestations but also to more nuanced ones. All of this variety of materialisations, as I have attempted to show, forms the ensemble of what we should understand as plays manifesting the influence of feminisms.

Furthermore, this research has borne the first comprehensive, complex and critically reasoned witness to the rise of feminist conscience within the Catalan theatrical world during the last four years. The considerable number of plays dating from 2016 onwards collected in the annex constitute a reliable indicator of this phenomenon, together with some small but significant changes in the field, such as the designation of Carme Portaceli as the next and first female director of the Teatre Nacional de Catalunya. I have not read this paradigm shift as a progressive change towards a less unequal and more inclusive Catalan industry because, as anglophone authors have observed, feminist periods have been followed in the past by periods of conservative backlash and “feminism fatigue” (Aston 2010: 583). Furthermore, although some sectors of the field have shown an earnest endeavour to correct exclusionary bias, others have not or have only “purplewashed” their productions without truly addressing their exclusionary nature. As I write these lines, no guarantee exists that the current concern over gender, race and sexuality matters will last, especially considering the social and sanitary crisis caused by the outbreak of COVID-19, which has pushed an already precarious industry to a critical point and which, like previous economic crises, could result into reversals in terms of women’s attained status and rights.

The answer to my second research question has lain in investigating feminist motives recurrently appearing in significant ensembles of plays. These elements stand as indivisible units and possess autonomous meanings that are conceptually related to feminist thought. The three analysed motives – *desdoblaments* (splittings), *genealogies* (genealogies) and *trànsits* (transitions) – link to different feminist ideas and, in a broad sense, three feminist currents: equality feminism, difference feminism and transfeminism – the latter is a Spanish activist movement that can be equated to Third-Wave

international feminisms. Feminist motives have proven to be an optimal frame to address the presence of feminisms in Catalan theatre during the last two decades because they move away from totalising classifications. Hence, they have allowed me to faithfully render the articulated relationship between feminist thought and practice and contemporary Catalan theatre. Materialisations of these motives range from explicitly political to more nuanced ones, encompassing a wide variety of subjects through highly diverse theatrical languages. In the second part of this thesis, I used feminist motives as a centre from which to draw different constellations through analysing multiple plays, footnotes and in-depth explorations of the production context of the three main plays. In other words, feminist motives have allowed me to structure a large comparative exercise in which I have shown the conceptual interrelation among multiple plays, combining brief comments on specific aspects of certain shows with in-depth analysis that stand as case studies. Feminist *topoi* have thus been crucial in the application of a close hermeneutics through which I have considered the feminist mechanisms of the three main plays commented. In this sense, the three main case studies stand as evidence of the crucial influence that feminist thought and activism have had on the composition of these plays. Furthermore, they represent the need for a profound and nuanced analysis of the complex relationships between gender and its theatrical depiction, authorial configurations and forms of representation onstage, feminist currents and types of leading characters, social climate and degrees of politicisation – in short, between the real and the performed, the street and the theatre and the politic and the aesthetic.

To answer these two research questions, I turned towards the anglophone tradition of feminist theatre studies in a gesture that follows María José Ragué Arias' lead in the early reception of anglophone authors such as Case, Dolan and Gayle during the 1990s. As I have shown, anglophone feminist theatre studies have proven the importance of incorporating gender in analyses of theatre performances. Furthermore, they have grown into a rich and fruitful theoretical field over the past four decades. Incorporating some of their main contributions has provided me with an optimal theoretical frame through which to assess the extent to which Catalan theatre studies have lacked a gender perspective and overlooked critical features such as female authorship, exclusionary dynamics and feminist theatrical meanings. Moreover, placing this research within theatre studies has enabled shifting from a classic critical paradigm of analysis on dramatic forms – often published or performed at leading institutions and male-authored – to an understanding of Catalan theatre that stands close to the dynamics of the field. Specifically, this new

understanding considers a vast ensemble of what has been represented and takes the particularities and the differences between the productions, as well as the causes thereof, into account. María José Ragué Arias' academic contributions have been crucial in legitimating this theoretical enterprise: her pioneering remarks on the growth of female theatrical authorship, the treatment of female characters in female-authored plays and feminist theatrical initiatives have provided me with a preliminary frame with which to understand the local context.

In conceiving theatre as a scenic discourse produced within a theatrical field and in taking gender, as well as other identity categories, into consideration, I highlighted a phenomenon whose importance and duration had not previously been taken into account: feminisms' influence on Catalan contemporary theatre. Furthermore, since feminisms have often appeared in the peripheries of the field and materialised in heterogeneous subjects, forms and theatrical languages, it was crucial to consider a wide segment of the field. Moreover, it was essential to approach it without preconceptions concerning what feminist theatre is, what theatrical languages best suit it or what kind of venues or authors should play a prominent part in it. This conviction first stemmed from my explorative approaches to the field and was later validated by the non-prescriptive trend of contemporary anglophone feminist theatre studies. Throughout the research process, my critical views have thus reflected the feminisms that Catalan practitioners have brought into practice – have 'done', to use Solga's (2016a) term. This approach represented a critical point for me to render visible a phenomenon that had yet remained unperceived as such by most academic critics.

As chapters 5, 6 and 7 show, however, a significant number of contemporary plays has received the impact of feminisms in ways that are relevant both to women and gender's representation and to the making of theatre itself. Indeed, these productions have asked again, whether explicitly or not, essential questions such as who is talking, from where, about what subjects and in which manner, who and what is missing from the stage and to whom the message is mainly aimed. If theatre is an *agora* where we, as a society, can come together and reflect in a way that is inextricable from aesthetic experience – be it fun, sad, beautiful, engaging, reflecting, empowering, uncomfortable, pedagogic or otherwise – these plays have done much to reflect on the *agora* itself. *Una gossa en un descampat* by Clàudia Cedó has made a plea for theatre to provide more representations of culturally invisible experiences such as prenatal death while erecting itself as a programmatic model. *La bellesa* by Marta Galán and Casc Antic's neighbours has asked

about the possibility of a more ethical and caring idea of beauty while underlining the scenic presence of female bodies that are antithetical to beauty standards. *Cabaret diabòlic* by Beth Escudé has subtly linked the vindication of a pioneer female playwright, Roswitha von Gandersheim, to an analysis of heteropatriarchal practices used to banish public women's voices and thus to a defence of contemporary playwrights such as herself. *Màtria* by Carla Rovira has suggested the need for broadening the conception of the subject to include women's experiences as well as for an acute awareness of the fact that every time a voice is given a central space, it might be obscuring others' stories. Finally, plays such as *No es país para negras* by Silvia Albert Sopale, *Prime time* by Nuria Casado and *Limbo* by Les Impuxibles, Marc Rosich, Miquel Missé and Pol Galofre have drawn attention to identities that have been either sporadic or virtually non-existent on Catalan stages and have thus suggested to the audience members that they reflect on their exclusionary nature. In short, these plays have elaborated not only on the *agora* of theatre as a reflection of society, its flaws and limits, but also on how it could become richer, more challenging and inclusive and how those aspects of human experience that have been made invisible could be seen within it. Therefore, as a phenomenon, but also because of their essential contributions concerning identity, history, gender, philosophy, politics and theatrical language itself, this corpus of plays should be considered as a vital part of Catalan contemporary theatre.

Further studies could enlarge the list of feminist motives with new *topoi*. Rewritings have been used in plays such as *La Bernarda és calva* by Les Metadones, *Santa nit. Una història de Nadal* by Cristina Genebat and *L'amansi(pa)ment de les fúries* by Carla Rovira, among many others, to take stances on the theatrical canon. Furthermore, collectives have conveyed a sense of community and shared experiences in female-led or female-only plays such as *Les suplicants* by Helena Tornero and Q-Ars Teatre or *El Chinabum* by AURA al Pou, as well as in plays produced by some female companies and organisations that have established feminist dynamics. Aspects such as sexuality, class and race could be the subjects of more focused future studies, and an expanded view on scenic arts should definitely consider those female practitioners who have been 'doing' feminisms, especially during postfeminist periods, and have not been yet studied enough, such as the clown Pepa Plana, the puppeteer Mariona Masgrau and the dancers Sol Picó and Marta Carrasco. Analysing important scenic roles such as direction, acting, lighting and scenery and programming as areas of feminist practice could be prioritised in further works. Beyond the professional stages, some social theatre groups, such as ImpactaT



Intervencions Teatrals and Nus Cooperativa, have focused on gender, sexuality and identity issues through forum and community theatre dynamics that would be also worth considering.

Furthermore, I am persuaded that the theoretical and methodological perspectives that I have applied in this thesis could be relevant to broader investigations into women and gender in Catalan contemporary theatre. Further research on female leading roles could be undertaken. Plays ranging from *Rodeo* and *Libración* by Lluïsa Cunillé to *Informe per a un policia volador* and *Eva i Adela* by Mercè Sarrias or *Llibert* by Gemma Brió have enlarged Catalan's theatre capacity to think complex, diverse and innovative female characters. Hence, they deserve wider critical attention. This study could also include a comparative analysis on works by Albert Mestres, Pau Miró, Sergi Belbel and Carles Batlle among other male authors who have consecrated their attention to female characters – and consider, perhaps, how male practitioners have assimilated or not feminist stances. In the more experimental field of performative and postdramatic theatre, practitioners such as Lali Álvarez, Mariona Naudin, Alba Valldaura, Las Huecas Collective and Agnès Mateus have developed political reflections not only on gender but also on immigration, climate change, Barcelona's gentrification and police brutality that appear to be at the forefront of contemporary Catalan's political theatre. Furthermore, as Mercè Ibarz (2020b) and Núria Santamaria (2018) suggest in relation to modern pioneers such as Monserdà or Montoriol and authors that were active during the Spanish Transition, Catalan female playwrights who have been neglected by traditional criticism offer a comprehensive field to investigate. Undoubtedly, future research on contemporary classics, which could go from the 19<sup>th</sup> century to some neglected productions of the 1980s and 1990s, would benefit from taking gender into account as did, for instance, the work of the late Francesca Bartrina (1997) on *La Infanticida* by Caterina Albert. Furthermore, it would also allow for a concise assessment of their brief contemporary productions and reception.

On a final note, I believe that several unpublished plays studied in this thesis would provide excellent material for publication in theatre collections hosted by publishing houses such as Arola and Comanegra, whether as individual volumes or an anthology of Catalan feminist theatres with a critical introduction. Additionally, as feminist theatre studies have not yet been translated into Catalan or Spanish, the translation of classics such as *Feminism and Theatre* by Sue-Ellen Case or the edition of an anthology of critical texts would be a worthy enterprise, as it would widen these works' reception among

Catalan and Spanish audiences and hopefully foster future studies on the relationships between women, feminisms and Catalan theatre.

This thesis brought to light the significant influence that feminisms have had on Catalan contemporary theatre during the last few decades – an important phenomenon that has been almost completely ignored by academic criticism. The literature review emphasised the importance of including gender and other identity categories in critical perspectives concerning any aspect of Catalan contemporary theatre to prevent both biased readings and a loss of hermeneutical richness. Drawing from anglophone theories, as well as from the work of María José Ragué Arias, this study's analytical frame fostered a conception of Catalan contemporary theatre that does not obscure its exclusionary dynamics and allows for a productive reading of the influence of gender, female authorship and feminism on the creation of plays. Finally, through the study of three feminist motives and the comparative analysis of a wide range of plays, this study demonstrated that feminism's impact has not been a shallow, minor or fashionable aspect of Catalan theatre. On the contrary, albeit often silenced and marginalised, feminisms have been an essential aspect of it – an unmistakable creative force of the Catalan theatre staged over the last 20 years. I write these final lines in the hope that this thesis' contributions will be among the first of an extensive, open, and growing theatrical and critical debate concerning this enthralling subject.

## 9. BIBLIOGRAFIA

### 9.1. Bibliografia i fonts d'informació primàries

En aquest apartat catalogo totes les obres que han estat objecte d'anàlisi en el decurs de la meua investigació, se'n citin passatges al text o no. No hi incloc, així doncs, aquelles obres de les quals faig menció sense proveir-ne un comentari extens. Les obres que comento al llarg de la tesi i que no catalogo han estat treballades directament a partir de l'assistència a una funció de la peça. Sempre que existeix un text publicat, l'he privilegiat com a font de les citacions, per facilitar eventuais treballs posteriors.

\* \* \*

Albert Sopale, Silvia (2014). *No es país para negras* [enregistrament de vídeo inèdit]. Arxiu Cia. No es país para negras/Karel Mena.

\_\_\_\_\_ (2018). No es país para negras. Dins Concha Fernández Soto (Ed.), *Sillas en la frontera. Mujer, teatro y migraciones* (pp. 88-107). Almería: Editorial Universidad de Almería.

Alsina, Laia (2019). *Martí* [text inèdit]. Arxiu personal de Laia Alsina.

Álvarez, Lali (2018). *Lisístrata* [text inèdit]. Arxiu personal de Lali Álvarez.

Aran, Marta (2017). *La noia de la làmpada*. Barcelona: Edicions Sala Flyhard.

Arco, Miguel del (2017). *Juicio a una zorra*. Madrid: Ediciones Antígona.

Aymar, Àngels (2007a) *La Indiana*. Dins Àngels Aymar i Albert Mestres, *La Indiana/ Temps real* (pp. 23-82). Barcelona: Proa.

\_\_\_\_\_ (2007b). *La Indiana* [enregistrament de vídeo inèdit]. Arxiu del Teatre Tantarantana.

\_\_\_\_\_ (2009) *Trueta*. Dins Àngels Aymar i Mercè Sarrias, *Trueta/ Informe per a un policia volador* (pp. 15-84). Barcelona: Proa.

Barbal, Maria (2001). *L'helicòpter*. Barcelona: Edicions 62.

Barbal, Maria i Vila Folch, Joaquim (1991). *Pedra de tartera*. Barcelona: Edicions 62.

Batlle, Carles (2007). *Trànsits*. Tarragona: Arola Editors.

Bel, Júlia (2006). *Trece rosas* [enregistrament de vídeo inèdit]. Arxiu personal de Júlia Bel.

- Belbel, Sergi, Clemente, Cristina i Carrillo, Eulàlia (2019). *Dolors* [enregistrament de vídeo inèdit]. Arxiu del Teatre Lliure.
- Bellorín, Cecilia (1996). *Cosas de negros or Black is Beautiful* [text inèdit]. Arxiu personal de Cecilia Bellorín.
- Bernat, Roger, Araúzo, Verónica i Riera, Margalida (2007a). *Das paradies experiment. Primera parte*. Compte YouTube de Verónika Araúzo.
- \_\_\_\_ (2007b). *Das paradies experiment. Segunda parte*. Compte YouTube de Verónika Araúzo.
- Bertran, Júlia, Chinchilla, Ana, Vilanova, Jan i Roca, Pau (2019). *Así bailan las putas* [enregistrament de vídeo inèdit]. Arxiu personal de Júlia Bertran.
- Brió, Gemma (2013). *Llibert* [enregistrament de vídeo inèdit]. Arxiu personal de Gemma Brió.
- \_\_\_\_ (2018). *Llibert*. Barcelona: Comanegra/Diputació de Barcelona/Institut del Teatre.
- Bruch, Araceli i Julià, Lluïsa (Eds.) (2019). *Cartografies del desig III. Sis espectacles de teatre de cambra*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya.
- Buchaca, Marta (2018). *Només una vegada*. Pròleg de Marta Mariñas López. Tarragona: Arola Editors.
- Casado Gual, Núria (2016). *Prime time* [enregistrament de vídeo inèdit]. Arxiu personal de Núria Casado Gual.
- \_\_\_\_ (2017). *Prime time*. Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida.
- Castrillo, Cristina (2010). *La veu secreta dels ocells* [enregistrament de vídeo inèdit]. Arxiu personal de Lucila Teste.
- Cedó, Clàudia (2015). *Et planto* [text inèdit]. Arxiu personal de Clàudia Cedó.
- \_\_\_\_ (2018a). *Una gossa en un descampat*. Barcelona: Biblioteca Sala Beckett/REMA 12.
- \_\_\_\_ (2018c). *Una gossa en un descampat* [enregistrament de vídeo inèdit]. Arxiu Sala Beckett.
- Ciscar, Ángeles, Franch, David, González Zoilo, Lidia i Sales, Martí (Cia. Amaranto) (2007) *Four movements for survival* [enregistrament de vídeo inèdit]. Arxiu del Teatre Lliure.
- Clemente, Cristina (2017). *Ventura*. Dins Cristina Clemente, *Ventura/ Volem anar al Tibidabo* (pp. 17-86). Barcelona: Institut del Teatre/ Diputació de Barcelona/ Comanegra.
- \_\_\_\_ (2019). *Andrea pixelada*. Barcelona: Sala Beckett/ REMA12.

- Cunillé, Lluïsa (2008). *Deu peces*. Barcelona: Edicions 62.
- D.D.A.A. (2015). *Et vindré a tapar* [enregistrament de vídeo inèdit]. Arxiu de la cia. Espai en construcció.
- Díez Quintanilla, Lara (2019). *Les oblidades* [text inèdit]. Arxiu personal de Lara Díez.
- Domingo, Carmen (2015a). *Només són dones* [enregistrament de vídeo inèdit]. Arxiu del Teatre Nacional de Catalunya.
- \_\_\_\_\_ (2015b). *Yo maté a mi hija* [text inèdit]. Arxiu personal de Carmen Domingo.
- \_\_\_\_\_ (2018). *Solo son mujeres/ Només són dones*. Madrid: Fundación SGAE.
- Donoso, Maria, Giménez, Xavier, Inés, Núria (2019). *Fem (la llista de Lourdes)* [enregistrament de vídeo inèdit]. Arxiu personal de Xavier Giménez.
- Duncan Villalobos, Denise (2012). *Está linda la mar* [enregistrament de vídeo inèdit]. Arxiu personal de Denise Duncan.
- \_\_\_\_\_ (2018a). *Negrata de merda*. Manacor: Mon de Llibres.
- \_\_\_\_\_ (2018b). *Una dona en el mirall* [enregistrament de vídeo inèdit]. Arxiu personal de Denise Duncan.
- \_\_\_\_\_ (2019). *Banzo, el aliento de las ancestras*. Dins Carolina África, Denise Duncan, Mar Gómez Glez, Nieves Rodríguez Rodríguez, Carmen Soler, Victoria Szpunberg, *VII Laboratorio de Escritura Teatral: El cuaderno de Pitágoras/ Banzo, el aliento de las ancestras/ Tetas/ Cráneo rojo sobre fondo sueño/ Naranja y rojo/ Tu hija* (pp. 131-254). Madrid: Fundación SGAE/Teatroautor.
- Escudé i Gallés, Beth (1995). *El destí de les violetes* [suplement de la revista]. Barcelona: Escena.
- \_\_\_\_\_ (1997). *El color del gos quan fuig*. Dins David Plana, Beth Escudé, Ignasi Garcia, *Nous autors catalans. Mala sang /El color del gos quan fuig/ A trenc d'Alba* (pp. 69-90). Barcelona: Focus.
- \_\_\_\_\_ (2001). *Hrotsvitha on the beach*. Dins Asun Bernárdez Rodal (Ed.), *El humor y la risa* (pp. 131-151). Madrid: Fundación Autor.
- \_\_\_\_\_ (2003a). *Cabaret diabòlic* [enregistrament de vídeo inèdit]. Arxiu personal de Beth Escudé i Gallés.
- \_\_\_\_\_ (2003b). *Cabaret diabólico* [enregistrament de vídeo inèdit]. Arxiu personal de Beth Escudé i Gallés.
- \_\_\_\_\_ (2004). *Cabaret diabólico*. Dins Lola Proaño-Gómez i Alicia del Campo (Eds.), *Travesías de paz y Campos de batalla* (pp. 235-256). Cádiz: Fundación Municipal de Cultura de Cádiz, Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz.

- \_\_\_\_\_ (2006a). *Aurora de Gollada*. Dins Beth Escudé i Gallès, Esteve Soler, *Aurora de Gollada/ Jo sóc un altre!* (pp. 21-82). Barcelona: Proa.
- \_\_\_\_\_ (2006b). *Aurora de Gollada* [enregistrament de vídeo inèdit]. Arxiu del Teatre Nacional de Catalunya.
- \_\_\_\_\_ (2006c). *Boris I, el Rei d'Andorra* [text inèdit]. Arxiu personal de Beth Escudé.
- \_\_\_\_\_ (2007). *Fadouma*. Dins A.A.D.D., *Dramatúrgies breus per a intèrprets ideals: deu autors escriuen per als seus intèrprets* (pp. 28-34). Barcelona: AADPC.
- \_\_\_\_\_ (2008). *Cabaret diabòlic*. Dins Beth Escudé i Gallès i Àngel Burgas, *Cabaret diabòlic/ Una peça de Jenny Hollan* (pp. 11-50). Berga: Edicions de l'Albí.
- Feixas, Daniela (2005). *Només sexe*. València: Eliseu Climent.
- \_\_\_\_\_ (2017). *Simone* [text inèdit]. Arxiu de la Cia. Q-Ars Teatre/ Anna Güell.
- Fernández Cubas, Cristina, Oriol, Jordi i Feixas, Daniela (2018). *Ausències* [enregistrament de vídeo inèdit]. Arxiu de la companyia Q-Ars Teatre.
- Franc, Isabel (2019). *De generacions* [text inèdit]. Arxiu personal d'Isabel Franc.
- Freijo Justo, Laura (2010). *El rap de Lady M* [enregistrament de vídeo inèdit]. Arxiu del Projecte Vaca/Teresa Urroz.
- \_\_\_\_\_ (2015). *El rap de Lady M*. Tarragona: Arola.
- Galán Sala, Marta (2005a). *Lola/2003*. Dins Óscar Cornago, *Éticas del cuerpo: Juan Domínguez, Marta Galán, Fernando Renjifo* (pp. 213-226). Madrid: Fundamentos.
- \_\_\_\_\_ (2005b). *Machos/2005*. Dins Óscar Cornago, *Éticas del cuerpo: Juan Domínguez, Marta Galán, Fernando Renjifo* (pp. 227-244). Madrid: Fundamentos.
- \_\_\_\_\_ (2009). *La Corporació/2009 : superproduccions postdramàtiques d'un sol ús*. Barcelona: Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació, Nau Ivanow, Escándalo Films.
- \_\_\_\_\_ (2019). *Accions de resistència* [Col·lecció Teatro Autor Exprés, Edició Promocional/ No venal]. Pròleg d'Adriana Nicolau. Madrid: Fundació SGAE.
- Galán, Marta, Martínez, Marc (2015a). *Conillet* [text inèdit]. Web personal de Marta Galán.
- \_\_\_\_\_ (2015b). *Conillet* [enregistrament de vídeo inèdit]. Arxiu Teatre Lliure.
- Galán, Marta i veïnes del Casc Antic (2018) *La bellesa* [enregistrament de vídeo inèdit]. Arxiu de l'Antic Teatre.
- Galán, Marta, Vergonyós, Marta, Sindillar i veïnes i veïns del Casc Antic (2018) *Rebomboris* [enregistrament de vídeo inèdit]. Arxiu de l'Antic Teatre.

- Genebat, Cristina (2014). *Santa nit, una història de Nadal* [enregistrament de vídeo inèdit]. Arxiu de Bitò Produccions.
- Ghulam, Nadia i Rotger, Agnès (2010). *El secret del meu turbant*. Barcelona: Columna.
- Ghulam, Nadia, Fernández Giua, Carles i Szwarczer, Eugenio (2014). *Nadia* [enregistrament de vídeo inèdit]. Arxiu Teatre Nacional de Catalunya.
- \_\_\_\_ (2018). *Nadia*. Dins Nadia Ghulam, Claudia V. Poblete Hlaczik, Raphaëlle Pérez, Carles Fernández Giua i Eugenio Szwarczer, *Nadia, Claudia, Raphaëlle* (pp. 9-46). València: La Caja Books.
- Gómez, Sònia (2004). *Mi madre y yo* [enregistrament de vídeo inèdit]. Arxiu personal de Sònia Gómez.
- \_\_\_\_ (2006). *Las Vicente matan a los hombres* [enregistrament de vídeo inèdit]. Arxiu personal de Sònia Gómez.
- Gorina, Alícia (2014). *Watching Peeping Tom* [enregistrament de vídeo inèdit]. Arxiu del Teatre Lliure.
- Gorina, Alícia i Arribas, Albert (2019). *In Wonderland* [text inèdit]. Arxiu personal d'Alícia Gorina.
- Gràcia, Helena (2017). *Khâlid. L'heroi cosmològic* [text inèdit]. Arxiu personal d'Helena Gràcia.
- Hibernia, Eva (1998) *El arponero herido por el tiempo*. Dins Antonio Morcillo López/Eva Hibernia/ Itziar Pascual, *Marqués de Bradomín 1997: concurso de textos teatrales para jóvenes autores. Los carniceros/ El arponero herido por el tiempo/ Las voces de Penélope* (pp. 61-100). Madrid: Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales/ Instituto de la Juventud.
- \_\_\_\_ (2006a). *Fuso negro*. Madrid: Fundación Autor.
- \_\_\_\_ (2006b). *Fuso negro* [enregistrament de vídeo inèdit]. Arxiu personal d'Eva Hibernia.
- \_\_\_\_ (2008a). *Una mujer en transparencia*. Dins Pau Miró i Eva Hibernia, *Singapur/ Una mujer en transparencia* (pp. 109-150). Barcelona: Proa.
- \_\_\_\_ (2008b). *Una mujer en transparencia* [enregistrament de vídeo inèdit]. Arxiu Teatre Nacional de Catalunya.
- \_\_\_\_ (2009a). *La América de Edward Hopper*. Dins Pau Miró i Eva Hibernia, *Lleons/ La América de Edward Hopper* (pp. 107-181). Barcelona: Proa.
- \_\_\_\_ (2009b). *La América de Edward Hopper* [enregistrament de vídeo inèdit]. Arxiu Teatre Nacional de Catalunya.

- \_\_\_\_\_ (2017). *He contado las manchas del leopardo hasta llegar a la luna* [enregistrament de vídeo inèdit]. Arxiu personal de Karel Mena.
- \_\_\_\_\_ (2018). *Carolina, he contado las manchas del leopardo hasta llegar a la luna*. Dins Concha Fernández Soto (Ed.), *Sillas en la frontera. Mujer, teatro y migraciones* (pp. 261-276). Almería: Editorial Universidad de Almería.
- \_\_\_\_\_ (2019). *Carolina o la doma de un leopardo* [enregistrament de vídeo inèdit]. Arxiu personal d'Eva Hibernia.
- Jiménez-Cascón, Alejandra (2015). *Blanca desvelada* [enregistrament de vídeo inèdit]. Arxiu de la Cia. Aleteo.
- Julià, Lluïsa (Ed.) (1999). *Memòria de l'aigua. Onze escriptors i el seu món*. Barcelona: Proa.
- Levi, Simona i Grandmougin, Dominique (2000). *Femina ex-machina* [enregistrament de vídeo inèdit]. Arxiu personal de Simona Levi.
- Llongueras Altimis, Angelina (2006). *Phoolan som totes. En memòria de Phoolan Devi*. Barcelona: AADPC.
- Loscós, Raquel (2015). *Vagas y maleantas* [enregistrament de vídeo inèdit]. Arxiu personal de Rocío Manzano.
- Loscós, Raquel i Sánchez, Salvador S. (2017). *Ven a Fraguel Rock* [text inèdit]. Arxiu personal de Raquel Loscos.
- Marçal, Maria-Mercè (Ed.) (1998). *Cartografies del desig. Quinze escriptors i el seu món*. Barcelona: Proa.
- Martorell, Tecla (2017). *Memòria de les oblidades*. Tarragona: Impremta Virgili.
- Metadones, Les (1996) *Medea Mix* [enregistrament de vídeo inèdit]. Arxiu personal de Magda Puyo, en dipòsit al CDMAE.
- Molins, Maria i Granados, Bàrbara (2017) *CabaretA* [enregistrament de vídeo inèdit]. Arxiu Teatre Lliure.
- Montellà, Assumpta i Ley, Pablo (2008). *La Maternitat d'Elna* [enregistrament de vídeo inèdit]. Arxiu personal de Pablo Ley.
- Muntaner, Mónica (2012). *Mâe (identitat, cos, herència)* [enregistrament de vídeo inèdit]. Arxiu de l'Antic Teatre.
- Naudin, Marionna (2016). *VIP (Homenaje a Severiano Naudin)* [enregistrament de vídeo inèdit]. Arxiu de l'Antic Teatre.
- Naudin, Marionna i Almirall, Mònica (2017). *Una família balla* [enregistrament de vídeo inèdit]. Arxiu de l'Antic Teatre.



- Navas, Verónica (2017). *Hasta agotar existencias. Ensayando para que la muerte de mi madre no me pille desprevenida* [enregistrament de vídeo inèdit]. Arxiu de l'Antic Teatre.
- Pérez, Raphaëlle, Fernández Giua, Carles i Szwarcer, Eugenio (2018). *Raphaëlle*. Dins Nadia Ghulam, Claudia V. Poblete Hlaczik, Raphaëlle Pérez, Carles Fernández Giua i Eugenio Szwarcer, *Nadia, Claudia, Raphaëlle* (pp. 91-140). València: La Caja Books.
- Perk, Maisa Sally-Anna (2019). *Palabra de negra. El monólogo* [enregistrament de vídeo inèdit]. Arxiu personal de Maisa Sally-Anna Perk.
- Ribó, Paula (2016). *Cinco tonos del color azul* [enregistrament de vídeo inèdit]. Arxiu personal de Paula Ribó.
- Ricart, Anna Maria (2013). *Flors carnívores* [text inèdit]. Arxiu personal d'Anna Maria Ricart.
- \_\_\_\_\_ (2017). *Barbes de balena* [enregistrament de vídeo inèdit]. Arxiu personal de Mònica Bofill.
- \_\_\_\_\_ (2019). *Barbes de balena* [text inèdit]. Arxiu personal d'Anna Maria Ricart.
- Rigola, Àlex (2011). *The End* [enregistrament de vídeo inèdit]. Arxiu del Teatre Lliure.
- Roig, Montserrat (1992). *Reivindicació de la senyora Clito Mestres, seguit d'El mateix paisatge*. Barcelona: Edicions 62.
- Rosich, Marc (2020). *Limbo*. Dins Marc Rosich, *Teatre trans i altres textos no normatius* (pp. 31-73). Barcelona: Editorial Comanegra/ Institut del Teatre.
- Rosich, Marc, Missé, Miquel, Galofre, Pol i Les Impuxibles (2016). *Limbo* [enregistrament de vídeo inèdit]. Arxiu de la companyia Les Impuxibles.
- Rovira, Carla (2018a). *Màtria* [text inèdit]. Arxiu personal de Carla Rovira.
- \_\_\_\_\_ (2018b). *Màtria* [enregistrament de vídeo inèdit, versió castellana]. Arxiu personal de Carla Rovira.
- \_\_\_\_\_ (2019). *L'amansi(pa)ment de les fúries* [text inèdit]. Arxiu personal de Carla Rovira.
- Saló, Gisela (2015). *Ara* [enregistrament de vídeo inèdit]. Arxiu personal de Gisela Saló.
- Samper, Marília (2007). *Menú del dia* [enregistrament de vídeo]. Compte YouTube de la Sala Trono.
- \_\_\_\_\_ (2010). *F3DRA. Pleasure and pain* [enregistrament de vídeo inèdit]. Arxiu de la companyia Q-Ars Teatre.
- Sarrias, Mercè (1995). *Al tren* [text inèdit]. Arxiu del CDMAE.

- \_\_\_\_\_ (2007). *A les set em llevo*. Dins A.A.D.D., *Dramatúrgies breus per a intèrprets ideals: deu autors escriuen per als seus intèrprets* (pp. 80-84). Barcelona: AADPC.
- \_\_\_\_\_ (2012). *Quebec-Barcelona*. Tarragona: Arola.
- \_\_\_\_\_ (2017a). *Fes-me una perduda* [text inèdit]. Arxiu personal de Mercè Sarrias.
- \_\_\_\_\_ (2017b). *Fes-me una perduda* [enregistrament de vídeo inèdit]. Arxiu del Teatre Eòlia.
- Schaaff, Anaïs (2000). *L'home-res* [manuscrit]. Biblioteca del MAE.
- Subirós, Carlota (2008) *Rodoreda, retrat imaginari* [enregistrament de vídeo inèdit]. Arxiu personal de Carlota Subirós.
- Szpunberg, Victoria (2004a). *Esthetic paradise*. Dins Andreu Carandell, Victoria Szpunberg, *A-dicció/ Esthetic paradise* (pp. 87-133). Barcelona: Sala Beckett/REMA12.
- \_\_\_\_\_ (2004b). *Esthetic paradise* [enregistrament de vídeo inèdit]. Arxiu personal de Victoria Szpunberg.
- \_\_\_\_\_ (2007). *La màquina de parlar*. Dins Albert Mestres, Victoria Szpunberg, *Odola/ La màquina de parlar* (pp. 29-74). Barcelona: Sala Beckett/REMA12.
- \_\_\_\_\_ (2008). *El meu avi no va anar a Cuba (els meus pares sí)* [enregistrament de vídeo inèdit]. Arxiu personal de Victoria Szpunberg.
- \_\_\_\_\_ (2010). *La marca preferida de las hermanas Clausman* [enregistrament de vídeo inèdit]. Arxiu personal de Victoria Szpunberg.
- \_\_\_\_\_ (2019a). *Victoria Szpunberg. 2004-2018*. Tarragona: Arola Editors.
- \_\_\_\_\_ (2019b). *Amor mundi*. Barcelona: Sala Beckett/REMA12.
- Teatre Lliure [@teatrelliure]. (20 de març de 2020). Torna el #TeatreAlFil! Avui "FRANKENSTEIN" a partir de la novel·la de Mary Shelley amb dramatúrgia i direcció de @laclaudiacedo [Tuit]. Twitter. <https://twitter.com/teatrelliure/status/1241041650467647488>.
- Terra, Marcela (2011). *Simone* [enregistrament de vídeo inèdit]. Arxiu de l'Escenari Brossa.
- \_\_\_\_\_ (2014a). *La Espera*. Dins Marcela Terra, *La Espera/ Simone/ Entre las olas* (pp. 17-42). Tarragona: Arola.
- \_\_\_\_\_ (2014b). *Simone*. Dins Marcela Terra, *La Espera. Simone. Entre las olas* (pp. 43-88). Tarragona: Arola.

- Tomàs, Raquel (2010). *Asno y mujer, espectáculo bodegón*. Traducció de Raquel Tomàs [L'home estampa, un espectacle bodegó] [text inèdit]. Catalandrama.
- Tomic, Semolina i Societat Doctor Alonso (2016) *Anarchy* [enregistrament de vídeo inèdit]. Arxiu de l'Antic Teatre.
- Tornero, Helena (2013). *No parlis amb estranys: fragments de memòria*. Tarragona: Arola.
- Torres, Carla (2018). *Estat decepció*. Edicions Sala Flyhard.
- Turunen, Saara (2010) *Puputyttö (La chica conejita)* [enregistrament de vídeo inèdit]. Arxiu personal d'Àlicia Gorina.
- \_\_\_\_\_ (2015). *Broken Heart Story*, traducció de Luisa Gutiérrez Ruiz. Dins Saara Turunen, Mika Myllyaho, Otso Kautto, Juha Jokela i Antti Mikkola, *Pasión contenida en el silencio. Antología de teatro contemporáneo finlandés. Broken Heart Story/ Caos/ ¡Es niña!/ Fundamentalista/ Los juegos de reina* (pp. 15-72). Madrid: Instituto Iberoamericano de Finlandia.
- \_\_\_\_\_ (2016). *Broken Heart Story* [enregistrament de vídeo inèdit]. Arxiu personal de Saara Turunen.
- Valldaura, Alba (2012). *Iaia, memòria històrica* [enregistrament de vídeo inèdit]. Arxiu personal d'Alba Valldaura.
- Valldaura, Alba i Borderia, Susana (2013). *Cabaret modernista* [enregistrament de vídeo inèdit]. Arxiu personal d'Alba Valldaura.
- Veronese, Daniel (2007). *Un hombre que se ahoga* [enregistrament de vídeo inèdit]. Arxiu del Teatre Lliure.
- Vila Kremer, Laura, Loscos, Raquel, Ramírez, Víctor i R., Cristina (2019). *Que no salga de aquí. Una historia intersexy* [enregistrament de vídeo inèdit]. Arxiu personal de Laura Vila Kremer.
- Vilar, Ruth (2013). *La tràgica mort de la barbuda*. Dins Núria Navarro i Teixidó i Ruth Vilar, *L'Abanderat, el bibliobús del front/ La tràgica mort de la barbuda* (pp. 47-99). Barcelona: REMA12.

## 9.2. Bibliografia i fonts d'informació secundàries

He basat la Bibliografia i les fonts d'informació secundàries en la sisena edició de les Normes APA (American Psychological Association), amb algunes llicències que busquen alleugerir la presentació de les referències. També he optat per consignar el nom propi d'autores i autors, perquè se'n reconegui el gènere.

\* \* \*

- A.A.D.D. (1982). *Catalogo n. 2: romanzi: le madri di tutte noi*. Milà/Parma: Libreria delle Donne/Biblioteca delle Donne.
- A.A.D.D. (1988a). Feminist Diversions [Número temàtic]. *Theatre Journal*, 40(2).
- A.A.D.D. (1988b). [Número temàtic]. *The Drama Review*, 32(1).
- A.A.D.D. (1989). Women in the Theatre [Número temàtic]. *Modern Drama*, 32(1).
- A.A.D.D. (2003). Teatre: la generació del 'Baby boom' [Número temàtic]. *Transversal. Revista de cultura contemporània*, 21.
- A.A.D.D. (2005). *I Simposi internacional sobre teatre català contemporani: de la transició a l'actualitat: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 1, 2 i 3 de juny de 2005*. Barcelona: Diputació de Barcelona/ Institut del Teatre.
- A.A.D.D. (2007). Catalan Theatre 1975-2006: Politics, Identity and Performance [Número temàtic]. *Contemporary Theatre Review*, 3(17), 273-462.
- A.A.D.D. (2008). Feminism and Theatre, Redux [Número temàtic]. *Theatre Journal*, 60(3).
- A.A.D.D. (2010). El teatro catalán en los inicios del siglo XXI [Número temàtic]. *Pygmalión*, 1, 1-198.
- A.A.D.D. (2012). Manifiesto para la insurrección transfeminista. *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, 7, 280. Recuperat de <https://www.museoreinasofia.es/publicaciones/desacuerdos#numero-7>.
- A.A.D.D. (2018). Feminisms Now [Número temàtic]. *Contemporary Theatre Review*, 28(3).
- Adelman, Janet (1992). *Suffocating Mothers: Fantasies of Maternal Origin in Shakespeare's Plays, Hamlet to the Tempest*. London: Routledge.
- Agra Romero, María Xosé (2012). Con armas, como armas: la violencia de las mujeres. *Isegoría. Revista de Filosofía Moral y Política*, 46, 49-74.

- Ahmed, Sara (2000). *Strange Encounters: Embodied Others in Post-Coloniality*. New York: Routledge.
- \_\_\_\_\_ (2014, 25 d'agost). Selfcare as Warfare [Post del blog *feministkilljoys*]. Recuperat de <https://feministkilljoys.com/2014/08/25/selfcare-as-warfare/>.
- Ajenjo Cosp, Marc i García Román, Joan (2011). El tiempo productivo, reproductivo y de ocio en las parejas de doble ingreso. *Papers. Revista de Sociologia*, 96(3), 985-1006.
- Anderson, Lisa M. (2008). *Black Feminism in Contemporary Drama*. Urbana: University of Illinois Press.
- Anònim (2015a, 22 de febrer). Limbo: un espectáculo de teatro musical y danza con una fuerza multidisciplinar que atrapa [Vídeo]. *Broadway Barcelona*. Recuperat de <https://www.broadwaybarcelona.com/limbo-teatre-gaudi/>.
- Anònim (2015b, 23 de febrer). El “Limbo” del género llevado a escena [Vídeo]. *GAYLES.TV*. Recuperat de <https://gayles.tv/cultura/el-limbo-del-genero-llevado-a-escena/>.
- Anònim (2017a, 28 de maig). LES IMPUXIBLES busquen en ‘Limbo’ els infinits gèneres [Post del blog *Barcelona Districte Cultural*]. Recuperat de <https://www.barcelona.cat/districtecultural/ca/not%C3%ADcies/les-impuxibles-busquen-en-%E2%80%98limbo%E2%80%99-els-infinits-g%C3%A8neres>.
- Anònim (2017b, 24 de novembre). Limbo. *Time Out*. Recuperat de <https://www.timeout.es/barcelona/es/teatro/limbo>.
- Applewhite, Ashton (2016). *This Chair Rocks: A Manifesto Against Ageism*. New York: Networked Books.
- Araluce, Itziar (1994). El feminisme i el teatre de la dona en el Festival de Sitges (1967-1991). Dins María José Ragué Arias (Coord.), *Dona i teatre: ara i aquí* (pp. 131-142). Barcelona: Institut Català de la Dona.
- Arbonès, Jordi (1973). *Teatre català de postguerra*. Barcelona: Pòrtic.
- Armstrong, Ann Elizabeth i Juhl, Kathleen (Eds.) (2007). *Radical Acts. Theatre and Feminist Pedagogies of Change*. San Francisco: Aunt Lute Books.
- Arranz Lozano, Fátima (2004). La mujeres y la universidad española: estructuras de dominación y disposiciones feminizadas en el profesorado universitario. *Política y Sociedad*, 41(2), 223-242.
- Arrizón, Alicia (2006). *Queering Mestizaje: Transculturation and Performance*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

- Aston, Elaine (1995). *An Introduction to Feminism and Theatre*. London: Routledge.
- \_\_\_\_ (2008). Foreword. Dins Sue-Ellen Case, *Feminism and Theatre* (pp. ix-xxiii). Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- \_\_\_\_ (2010). Feeling the Loss of Feminism: Sarah Kane's "Blasted" and an Experiential Genealogy of Contemporary Women's Playwriting. *Theatre Journal*, 62(4), 575-591.
- \_\_\_\_ (2020). *Restaging Feminisms*. Basingstoke: Palgrave.
- Aston, Elaine i Case, Sue-Ellen (2007). *Staging International Feminisms*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Aston, Elaine i Harris, Geraldine (Eds.) (2006a). *Feminist Futures? Theatre, Performance, Theory*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- \_\_\_\_ (2006b). Feminist Futures and the Possibilities of 'We'? Dins Elaine Aston i Geraldine Harris (Eds.), *Feminist Futures? Theatre, Performance, Theory* (pp. 1-16). Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- \_\_\_\_ (2013). *A Good Night Out for the Girls: Popular Feminisms in Contemporary Theatre and Performance*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Augé, Marc (1992). *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Éditions du Seuil.
- Austin, Gayle (1990). *Feminist Theories for Dramatic Criticism*. Michigan: University of Michigan Press.
- Aznar Soler, Manuel (2005). El somni d'anar nord enllà o les immigrants magribines en el teatre català actual. Dins A.A.D.D., *I Simposi internacional sobre teatre català contemporani: de la transició a l'actualitat: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 1, 2 i 3 de juny de 2005* (pp. 129-176). Barcelona: Diputació de Barcelona/ Institut del Teatre.
- Bailey McDaniel, L. (2007). Staging Motherhood: British Women Playwrights , 1956 to the Present [Ressenya]. *Modern Drama*, 50(4), 642-644.
- Ballart, Pere (1994). *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona: Sirmio-Quaderns Crema.
- Ballespí i Villagrasa, Mercè (2014). *De la bellesa a la convulsió escènica: Marta Carrasco, Sol Picó i Angélica Liddell. Vint anys creant*. (Tesi doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra). Recuperat de <https://www.tdx.cat/handle/10803/283356>.

- Ballespí, Mercè i Troguet, Margarida (2013). La dona en la programació i la gestió teatral. Dins Jordi Lladó i Jordi Vilaró (Eds.), *Dona i teatre al segle XXI. IV Jornades de debat sobre el repertori teatral català* (pp. 89-96) Lleida: Punctum.
- Barceló, Júlia (2018). Dones de teatre. *Godot*, 7, 6.
- Barnes, Liberty Walther (2014). *Conceiving Masculinity: Male Infertility, Medicine, and Identity*. Philadelphia: Temple University Press.
- Barrachina, Anna i Cedó, Clàudia (2019, 28 de setembre). Anna Barrachina i Clàudia Cedó. *Una gossa en un descampat* [Programa de ràdio]. Rosa Badia (directora), Tot és comèdia. Barcelona: SER Catalunya. Recuperat de [https://cadenaser.com/emisora/2019/09/30/sercat/1569834356\\_687935.html](https://cadenaser.com/emisora/2019/09/30/sercat/1569834356_687935.html).
- Barrera Jofré, María Consuelo (2016). *La mujer como personaje teatral: reflejo y evolución de la figura femenina en las dramaturgas catalanas (1975-2011)*. (Tesi doctoral, Universitat de Barcelona, Barcelona). Recuperat de <https://www.tdx.cat/handle/10803/147256>.
- Barrios, Olga (Ed.) (2010). *La mujer en las artes visuales y escénicas. Transgresión, pluralidad y compromiso social*. Madrid: Fundamentos.
- Bartolí, Gemma (2019, 18 de juny). Ser dramaturga era i és. *La Lectora*. Recuperat de <https://lalectora.cat/2019/06/18/ser-dramaturga-era-i-es/>.
- Bartrina, Francesca (1997). Teatre de dona al tombant del segle: *La infanticida* de Caterina Albert. *Lectora*, 3, 39-48.
- Bartrina, Francesca i Espasa, Eva (2010). *Dones de teatre*. Vic: Servei de Publicacions de la Universitat de Vic.
- \_\_\_\_\_ (2013). Dones de teatre catalanes del XX: desafiaments de gènere als escenaris de la primera meitat de segle. Dins Jordi Lladó i Jordi Vilaró (Eds.), *Dona i teatre al segle XXI. IV Jornades de debat sobre el repertori teatral català* (pp. 43-60). Lleida: Punctum.
- Bassas, Assumpta (2008). El impacto del feminismo en las prácticas artísticas de la década de los setenta en Cataluña. Algunas reflexiones a raíz de mi investigación sobre las trayectorias de varias artistas en las llamadas “prácticas artísticas del Conceptual en Cataluña”: Eugènia Balcells, Fina Miralles, Àngels Ribé i Eulàlia. Dins Juan Vicente Aliaga (Coord.), *A Voz e a palabra: coloquio sobre A batalla dos xéneros* (pp. 219-237). Vigo: Xunta de Galicia, DL.
- \_\_\_\_\_ (2013). Feminismo y arte en Cataluña en las décadas de los sesenta y setenta. Escenas abiertas y esferas de reflexión. Dins Juan Vicente Aliaga, Patricia

- Mayayo (Eds.), *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010* (pp. 211-236). Madrid: This Side Up.
- Bassnett, Susan (Ed.) (1989). *Magdalena: International Women's Experimental Theatre*. Oxford: Berg.
- Batlle, Carles (2001). El drama relatiu. Dins Carles Batlle, *Suite*. Barcelona: Proa.
- \_\_\_\_\_ (2011). La «reconquesta del real» en l'escriptura dramàtica contemporània. *Pausa*, 33. Recuperat de <https://www.revistapausa.cat/la-reconquesta-del-real-en-lescriptura-dramatica-contemporania/>.
- Baudrillard, Jean (1976). *L'échange symbolique et la mort*. Paris: Gallimard.
- Baulenas, Lluís-Anton (1989). Teatre de dones, per a dones? *Entreacte*, 5, 24-25.
- Barjola, Nerea (2018). *Microfísica sexista del poder: el caso Alcàsser y la construcción del terror sexual*. Barcelona: Virus Editorial.
- Bazzini, Doris G., McIntosh, William D., Smith, Stephen M., Cook, Sabrina i Harris, Caleigh (1997). The Aging Woman in Popular Film: Underrepresented, Unattractive, Unfriendly, and Unintelligent. *Sex Roles*, 36(7/8), 531-543.
- Beard, Mary (2017). *La veu i el poder de les dones. Dues conferències*. Traducció d'Anna Llisterri. Barcelona: Arcàdia.
- Beauvoir, Simone de (1986 [1949]). *Le Deuxième Sexe I. Les Faits et les Mythes*. Paris: Gallimard.
- Bela-Lobedde, Desirée (2018). *Ser mujer negra en España*. Barcelona: Plan B.
- Belsey, Catherine (1985). Constructing the Subject: Deconstructing the Text. Dins Judith Newton and Deborah Rosenfelt (Eds.), *Feminist Criticism and Social Change: Sex, Class and Race in Literature and Culture* (pp. 45-64). New York: Methuen.
- Bennett, Susan (2005). Theatre/Tourism. *Theatre Journal*, 57(3), 407–28.
- \_\_\_\_\_ (2010). The Making of Theatre History. Dins Charlotte M. Canning i Thomas Postlewait (Eds.), *Representing the Past: Essays in Performance Historiography* (pp. 63–83). Iowa City: University of Iowa Press.
- Berger, Anne-Emmanuelle (2014). *The Queer Turn in Feminism: Identities, Sexualities and the Theatre of Gender*. New York: Fordham University Press.
- Berger, Cara Gabriele (2014) *Performing Écriture Féminine: strategies for a feminist politics of the postdramatic* (Tesi doctoral, University of Glasgow, Glasgow). Recuperat de <http://theses.gla.ac.uk/5362/>.



- Bertran, Júlia (2014). Mapa de Companyies 1 [Programa de Televisió]. Toni Puntí (Director), Ànima. Recuperat de <https://www.youtube.com/watch?v=isP26DyFvJw>.
- \_\_\_\_\_ (2014). Mapa de Companyies 2 [Programa de Televisió]. Toni Puntí (Director), Ànima. Recuperat de <https://www.youtube.com/watch?v=TH22RrGUu-8&t=1s>.
- Betsko, Kathleen i Koenig, Rachel (Eds.) (1987). *Interviews with Contemporary Women Playwrights*. New York: Beech Tree Books.
- Blanco, Leticia (2018, 22 de juny). El penúltimo tabú de la maternidad. *El Mundo*. Recuperat de <https://www.elmundo.es/cataluna/2018/06/22/5b2d1aaaca4741347b8b4592.html>
- Blay, Irene i Zorrilla, Jordi (2019, 24 de febrer). *Sense batec*. [Programa de Televisió]. Carles Solà (Director), Trenta Minuts. Barcelona: TV3. Recuperat de <https://www.ccma.cat/tv3/alacarta/30-minuts/sense-batec/video/5824594/>.
- Bollen, Jonathan, Kiernander, Adrian i Parr, Bruce (2008). *Men at Play: Masculinities in Australian Theatre Since the 1950s*. Amsterdam: Rodopi.
- Bonet, Paula (2018b, 24 de gener). Cuerpo de embarazada sin embrión: historia de dos abortos. *eldiario.es*. Recuperat de [https://www.eldiario.es/nidos/Cuerpo-embarazada-embrión-historia-abortos\\_0\\_732827460.html](https://www.eldiario.es/nidos/Cuerpo-embarazada-embrión-historia-abortos_0_732827460.html).
- \_\_\_\_\_ [paulabonet] (2018a, 15 de gener). Imagen 1: Autorretrato en ascensor con embrión con corazón parado. Imagen 2: La gran Louise Bourgeois. Se habla poco de enfermedades como la endometriosis (y del poco presupuesto destinado a investigarla), del hecho de parir y rechazar al hijo, de [Fotografía d'Instagram]. Recuperat de <https://www.instagram.com/p/Bd-7-JPnFUm/>.
- Bonet, Paula, Cedó, Clàudia, Jar, Núria i Claret, Jaume (2019, 5 d'octubre). *Morir abans de néixer* [Vídeo]. Recuperat de <https://www.salabeckett.cat/activitat-resta/morir-abans-de-neixer/>.
- Bordes, Jordi (2016, 19 de febrer). Una peça amb molt de matís, moments reveladors i instants que vénen ganes de compartir l'entusiasme. *Recomana*. Recuperat de <https://recomana.cat/obres/limbo/critica/una-peca-amb-molt-de-matis-moments-reveladors-i-instants-que-venen-ganes-de-compartir-lentusiasme>.
- \_\_\_\_\_ (2018, 26 de juny). El pati del darrere. *El Punt Avui*. Recuperat de <https://www.elpuntavui.cat/cultura/article/1420208-el-pati-del-darrere.html>.
- Borja, Margarita (1999). *Almas y jardines*. *Lectora*, 5-6, 141-161.

- Borràs Castanyer, Laura (2004). Una reescritura de la culpa femenina: el *Cabaret diabòlic* de Beth Escudé e Isabelle Bres. Dins Lola Proaño-Gómez i Alicia del Campo (Eds.), *Traviesas de paz y Campos de batalla* (pp. 77-96). Cádiz: Fundación Municipal de Cultura de Cádiz, Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz.
- \_\_\_\_\_ (2005). Repensar la història des de l'humor. Una proposta escènica de dones: el *Cabaret diabòlic* de Beth Escudé i Isabell Bres. *Dossiers feministes*, 8, 23-46.
- Bottin, Béatrice (2015). Humor, ironía y cinismo para representar lo irrepresentable en *La Trilogía Cínica* de Marta Galán. Dins Béatrice Bottin i Bénédicte de Buron Brun (Eds.), *El humor y la ironía como armas de combate. Literatura y medios de comunicación en España (1960-2014)* (pp. 241-255). Sevilla: Renacimiento.
- \_\_\_\_\_ (2016). TRANSlab, el teatro laboratorio de Marta Galán. Dins Béatrice Bottin (Coord.), *Nuevos asedios al teatro contemporáneo: Creación, experimentación y difusión del teatro en los siglos XX y XXI (España-Francia-América)* (pp. 95-110). Madrid: Fundamentos.
- Bourdieu, Pierre (1992). *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil.
- Braidotti, Rosi (1991). *Patterns of Dissonance*. New York: Routledge.
- \_\_\_\_\_ (1994). *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. New York: Columbia University Press.
- \_\_\_\_\_ (2006) *Transpositions: On Nomadic Ethics*. Cambridge: Polity.
- \_\_\_\_\_ (2013). *The Posthuman*. Cambridge: Polity.
- Brasó i Rius, Anna (2013). Encara som a temps de no fer tard. Dins Jordi Lladó i Jordi Vilaró (Eds.), *Dona i teatre al segle XXI. IV Jornades de debat sobre el repertori teatral català* (pp. 155-160). Lleida: Punctum.
- Bratton, Jacky (1994). Working in the Margin: Women in Theatre History. *New Theatre Quarterly*, 10(38), 122-131.
- Breilh, Jaime (1991). *La triple carga; trabajo, práctica doméstica y procreación. Deterioro prematuro de la mujer en el neoliberalismo*. Quito: Centro de Estudios y Asesoría en Salud.
- Broch, Àlex, Cornudella, Joan i Foguet, Francesc (2018). *Teatre català avui, 2000-2017: 4t Encontre d'Escriptors i Crítics a les Garrigues: El Cogul, 2017*. Juneda: Fonoll.
- Brooks Bouson, J. (2016). *Shame and the Aging Woman. Confronting and Resisting Ageism in Contemporary Women's Writings*. Cham: Palgrave Macmillan.

- Brown, Janet (1979). *Feminist Drama: Definition and Critical Analysis*. Metuchen: Scarecrow Press.
- Brown, Jayna (2008). *Babylon Girls: Black Women Performers and the Shaping of the Modern*. Durham: Duke University Press.
- Browne, Victoria (2016). Feminist Philosophy and Prenatal Death: Relationality and the Ethics of Intimacy. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 41(2), 385-407.
- Bruch, Araceli (1998). El risc de conjugar. Dins Maria-Mercè Marçal (Ed.), *Cartografies del desig. Quinze escriptors i el seu món* (pp. 11-19). Barcelona: Proa.
- \_\_\_\_\_ (1999). Signes de corall. Dins Lluïsa Julià (Ed.), *Memòria de l'aigua. Onze escriptors i el seu món* (pp. 13-24). Barcelona: Proa.
- Bruch, Araceli i Planella, Pere (2010). D'independents a professionals, amb pèrdues? Moderat per Núria Santamaria. Dins Francesc Foguet i Núria Santamaria (Eds.), *La revolució teatral dels setanta: II Jornades de debat sobre el repertori teatral català* (pp. 123-142). Lleida/Barcelona: Punctum/ GELLC.
- Buffery, Helena (2009). *Les altres catalanes: Language, Gender, and Otherness on the Contemporary Catalan Stage*. *Catalan Review: International Journal of Catalan Culture*, 23, 263-280.
- \_\_\_\_\_ (2011). En un país llamado México: compromiso local y recepción transnacional en la obra de Maruxa Vilalta. Dins Manuel Aznar Soler i José Ramón López García (Eds.), *El exilio republicano de 1939 y la segunda generación* (370-379). Sevilla: Renacimiento.
- \_\_\_\_\_ (2015). Maruxa Vilalta: Memoria de un olvido. Dins Juan Pablo Heras González, José Paulino Ayuso (Eds.), *El exilio teatral republicano de 1939 en México* (pp. 402-425). Sevilla: Renacimiento.
- Buffery, Helena (2016). ¿Una voz en el desierto? Espacio, identidad y posmemoria en la obra finisecular de Maruxa Vilalta. Dins Eugenia Houvenaghel i Florian Serlet (Eds.), *Escritoras españolas en el exilio mexicano: estrategias para la construcción de una identidad femenina* (pp. 79-95). Ginebra: Droz.
- \_\_\_\_\_ (2017). Bodies of Evidence, Resistance and Protest: Embodying the Spanish Civil War on the Contemporary Spanish Stage. *Bulletin of Hispanic Studies*, 94(8), 863-882.
- Butler, Judith (1988). Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory. *Theatre Journal*, 40(4), 519-531.

- \_\_\_\_\_ (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.
- \_\_\_\_\_ (1993). *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*. New York: Routledge.
- Campbell, Alyson i Farrier, Stephen (Eds.) (2016). *Queer Dramaturgies: International Perspectives on Where Performance Leads Queer*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Cañameres, Núria (2018, 6 de juliol). Llum en la foscor. *Anoia Diari*. Recuperat de <https://anoiadiari.cat/4-1/llum-foscor/>.
- Canet, Carme (2015, 11 de febrer). Art en escena: Cal atrevir-se a crear [Actualització d'estat del Facebook Companyia de teatre i cultures]. Recuperat de <https://zh-cn.facebook.com/MarionaCastilloOficial/posts/857242651006426/>.
- Canning, Charlotte (1996). *Feminist Theaters in the U.S.A.: Staging Women's Experience*. New York: Routledge.
- Carnevali, Davide (2012). *El meu avi no va anar a Cuba (els meus pares sí)*, de Victoria Szpunberg, *Pausa*, 34. Recuperat de <http://www.revistapausa.cat/el-meu-avi-no-va-anar-a-cuba-els-meus-pares-si-de-victoria-szpunberg/>.
- Casado Vegas, Alicia (2019). ¿Mostrar o normalizar? Algunas reflexiones sobre el teatro español de tema lésbico. Dins Isabel Marcillas i Biel Sansano (Eds.), *Dramatúrgies contemporànies per a la igualtat: autories, escenificacions, recepcions. Una visió comparatista* (pp. 179-198). València: Universitat de València.
- Case, Sue-Ellen (1998). *Feminism and Theatre*. New York: Routledge.
- \_\_\_\_\_ (Ed.) (1990). *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- \_\_\_\_\_ (2002). The Emperor's New Clothes: The Naked Body and Theories of Performance. *SubStance*, 31 (2-3), 186–200.
- \_\_\_\_\_ (2008 [1988]). *Feminism and Theatre*. Prefaci d'Elaine Aston. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- \_\_\_\_\_ (2009). *Feminist and Queer Performance: Critical Strategies*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Case, Sue-Ellen i Reinelt, Janelle (Eds.) (1991). *The Performance of Power: Theatrical Discourse and Politics*. Iowa City: University of Iowa Press.

- Cassidy, Paul Richard, Cassidy, Jillian, Olza, Ibone, Martín Ancel, Ana, Jort, Sara, Sánchez, Diana, (...) Martínez Serrano, Paloma (2018). *Informe Umamanita: Encuesta sobre la Calidad de la Atención Sanitaria en Casos de Muerte Intrauterina*. Recuperat de <https://www.umamanita.es/informe-umamanita-estudio-atencion-sanitaria-muerte-intrauterina/>.
- Catanese, Brandi Wilkins (2011), *The Problem of the Color[blind]: Racial Transgression and the Politics of Black Performance*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Cavallé, Joan (2003). Els nous autors i el teixit territorial, *Transversal*, 21, 38-40.
- Cedó, Clàudia (2018b, 26 de juny). Entrevista a Clàudia Cedó. Entrevista per Flora Saura. [Programa de Televisió]. Anna Pérez Pagès (Directora), Àrtic. Barcelona: Betevé. Recuperat de <https://beteve.cat/artic/entrevista-a-claudia-cedo-artic/>.
- Cedó, Clàudia i Belbel, Sergi (2018). Clàudia Cedó (autora) i Sergi Belbel (director) ens parlen d'Una gossa en un descampat. Entrevista per Raquel Barrera Sutorra i Oriol Puig Taulé [Vídeo]. Recuperat de <https://www.salabeckett.cat/espectacle/una-gossa-en-un-descampat/>.
- Charon, Rita (2008). *Narrative Medicine: Honoring the Stories of Illness*. Oxford: Oxford University Press.
- Chedgzoy, Kate (1995). *Shakespeare's Queer Children: Sexual Politics and Contemporary Culture*. Manchester: Manchester University Press.
- Chinoy, Helen Krich i Jenkins, Linda Walsh (Eds.) (1981). *Women in American Theatre*. New York: Theatre Communications Group.
- Cixous, Hélène (1975). Le rire de la méduse. *L'Arc*, 61, 39-54.
- \_\_\_\_\_ (1977, 28 d'abril). Aller à la mer. *Le Monde*, 19.
- \_\_\_\_\_ (1980). The Laugh of Medusa. Dins Elaine Marks i Isabelle de Courtivron (Eds.), *New French Feminisms: An Anthology* (pp. 245-264). Harvester: Brighton.
- Codina i Olivé, Josep A. (2002). L'aventura teatral de Maria Aurèlia Capmany. Dins Montserrat Palau i Raül-David Martínez Gili (Eds.), *Maria Aurèlia Capmany: l'afirmació en la paraula* (pp. 247-278). Valls: Cossetània.
- Collell Cornelles, Marina, Missé Sánchez, Miquel i Otero Vidal, Montserrat (2011). Feminismes en trànsit i TransFeminismes: una intersecció de desitjos. Dins A.A.D.D., *seXualitats TRANSGRESSORES* (pp. 81-93). Barcelona: Xarxa Feminista.
- Collin, Françoise (1986). Un héritage sans testament. *Les Cahiers du Grif*, 34, 81-92.

- \_\_\_\_\_ (1993). Histoire et mémoire ou la marque et la trace. *Recherches féministes*, 6(1), 13-23.
- Coll-Planas, Gerard (2010). *La voluntad y el deseo. La construcción social del género y de la sexualidad. El caso de lesbianas, gays y trans*. Barcelona: Egales.
- Colomer, Imma (2006). Projecte Vaca (Comisión de Paridad Escénica). Dins Lola Proaño (Ed.), *Espacios de representación* (pp. 151-162). Cádiz: Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz/ Sociedad General de Autores y Editores.
- Corcuera, Laura (s.d.). La ruta de la *performance*. *Píkara*. Recuperat de <http://lab.pikaramagazine.com/portada/la-ruta-de-la-performance/>.
- Cornago, Óscar (2006). Teatro postdramático: Las resistencias de la representación. Dins José Antonio Sánchez (Ed.), *Artes de la escena y de la acción en España 1978-2002* (pp. 165-179). Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- \_\_\_\_\_ (2008). *Éticas del cuerpo: Juan Domínguez, Marta Galán, Fernando Renjifo*. Madrid: Fundamentos.
- Corrons, Fabrice (2019). Écran, sexualité, genre et scène. Intermédialité et activisme féministe/queer dans les théâtres catalan et galicien contemporains. *Degrés. Revue de synthèse à orientation sémiologique*, 177-178-179, 1-38.
- Crenshaw, Kimberle (1991). Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color. *Stanford Law Review*, 43(6), 1241-1299.
- Cristóbal, Anna (2018). Resistència feminista a l'acadèmia: l'escenari en què aterra l'únic grau d'Estudis de Gènere de l'estat espanyol. *El diari de l'educació*. Recuperat de <http://diarieducacio.cat/resistencia-feminista-a-lacademia-lescenari-en-que-aterra-lunic-grau-destudis-de-genere-de-lestat-espanyol/>.
- Cuadrada, Coral (2009). Introducció. Dins Coral Cuadrada (Coord.), *Memòries de dones* (pp. 11-23). Tarragona: Arola.
- Cuadrado, Nuria (2003, 8 de juny). Sitges (Barcelona). La sesión del viernes defraudó las expectativas creadas en Sitges, *El Mundo Catalunya*, 8.
- Curet, Francesc (1967). *Història del teatre català*. Barcelona: Aedos.
- Davis, Geoffrey V. i Fuchs, Anne (Eds.) (2006). *Staging New Britain: Aspects of Black and South Asian British Theatre Practice*. Oxford: Peter Lang.
- Davis, Jill (Ed.) (1987). *Lesbian Plays*, vol. 1. London: Methuen.
- \_\_\_\_\_ (Ed.) (1989). *Lesbian Plays*, vol. 2. London: Methuen.

- Delgado, Maria (2017). *"Otro" teatro español: supresión e inscripci3n en la escena espa1ola de los siglos xx y xxi* (2017). Madrid/ Frankfurt am Main: Iberoamericana/ Vervuert.
- Diamond, Elin (1988). Brechtian Theory/Feminist Theory: toward a Gestic Feminist Criticism. *The Drama Review*, 32(1), 82-94.
- \_\_\_\_\_ (1989). Mimesis, Mimicry and the "True-Real". *Modern Drama*, 32(1), 58-72.
- \_\_\_\_\_ (1997). *Unmaking Mimesis*. New York: Routledge.
- \_\_\_\_\_ (Ed.) (1996). *Performance and Cultural Politics*. New York: Routledge.
- Diamond, Elin, Varney, Denise i Amich, Candice (Eds.) (2017). *Performance, Feminism and Affect in Neoliberal Times*. London: Palgrave Macmillan.
- Dolan, Jill (1988). *The Feminist Spectator as Critic*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- \_\_\_\_\_ (1993). Geographies of Learning: Theatre Studies, Performance, and the "Performative". *Theatre Journal*, 45(4), 417-441.
- \_\_\_\_\_ (2005-). *The Feminist Spectator* [Blog]. Recuperat de <http://feministspectator.princeton.edu>.
- \_\_\_\_\_ (2005). *Utopia in Performance. Finding Hope at the Theater*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- \_\_\_\_\_ (2012 [1988]). *The Feminist Spectator as Critic*. Introducci3n de Jill Dolan. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Donath, Orna (2017). *Regretting Motherhood: A Study*. Berkeley: North Atlantic Books.
- Dusinberre, Juliet (1975). *Shakespeare and the Nature of Women*. London: Macmillan.
- Ega1a, Luc1a (2017). Postporno. Dins R. Lucas Platero, Mar1a Ros3n, Esther Ortega (Eds.), *Barbarismos queer y otras esdrújulas* (pp. 364-373). Barcelona: Editorial Bellaterra.
- Elidrissi, Fátima (2018, 7 de setembre). Las personas y las historias trans, excluidas del mundo audiovisual. *Píkara*. Recuperat de <https://www.pikaramagazine.com/2018/09/trans-audiovisual/>.
- Elwes, Catherine (1985). *Floating Femininity: A Look at Performance Art by Women*. Dins Sarah Kent i Jacqueline Morreau (Eds.), *Women's Images of Men* (pp.164-93). London: Writers and Readers Publishing.
- Escud3, Beth (1998). Se busca dramaturga (la dramaturgia femenina contemporánea en Catalu1a). Dins Laura Borràs (Ed.), *Reescribir la escena. I Encuentro de mujeres de Iberoam3rica en las Artes Esc3nicas* (pp. 75-92). Madrid: Fundaci3n Autor.

- Escudé, Beth, Gras, Rosa-Victòria, López, Carol, Llauradó, Anna, Mitjans, Montserrat i Bruch, Araceli (2000). Les autores: hi ha una especificitat femenina? *Assaig de teatre*, 24, 55-72.
- Escurriola, Míriam (2019, 21 d'agost). Míriam Escurriola, contra la invisibilització. Entrevista per Xavi Pardo. *Entreacte*. Recuperat de <http://entreacte.cat/entrades/personatges/miriam-escurriola-contra-la-invisibilitzacio/>.
- Even-Zohar, Itamar (1979). Polysystem Theory. *Poetics Today*, 1(1/2), 287-310.
- Fàbregas, Xavier (1969). *Teatre català d'agitació política*. Barcelona: Edicions 62.
- \_\_\_\_\_ (1978). *Història del teatre català*. Barcelona: Millà.
- Falcón, Lidia (1998). El teatro feminista en España. Una reflexió a propòsit de *Dones i Catalunya*. *Assaig de teatre*, 10-11, 197-201.
- Falcón, Lidia, Riera, Carme, Pessarrodona, Marta, Simó, Isabel-Clara, Ragué Arias, María José i Híjar, Marisa (1998). *Dones i Catalunya*. *Assaig de teatre*, 10-11, 153-196.
- Fanlo, Isaias (2020a). *Staging a Queer Nation: Landscapes of Desire in Contemporary Catalan Drama* (Tesi doctoral, University of Chicago, Chicago). Recuperat de <https://search.proquest.com/docview/2424362878/C41C8E9823894F04PQ/1?accountid=15299>.
- \_\_\_\_\_ (2020b). Supervivència i utopia en el teatre queer i trans. Dins Marc Rosich, *Teatre trans i altres textos no normatius* (pp. 9-30). Barcelona: Comanegra.
- Farfan, Penny i Ferris, Lesley (2013). *Contemporary Women Playwrights into the Twenty-First Century*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Federici, Silvia (2009 [1998]). *Caliban and the Witch. Women, the Body and Primitive Accumulation*. Brooklyn: Autonomedia.
- \_\_\_\_\_ (2012). *Revolution at Point Zero: Housework, Reproduction, and Feminist Struggle*. Oakland/ Brooklyn/ London: PM Press/ Common Notions, Autonomedia/ Turnaround.
- Feldman, Sally (2008, 5 de setembre). Speak up. *New Humanist*. Recuperat de <https://newhumanist.org.uk/articles/1858/speak-up>.
- Feldman, Sharon (2005). Els paisatges del teatre català contemporani: de Benet i Jornet a Cunillé. Dins *I Simposi internacional sobre teatre català contemporani: de la transició a l'actualitat: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona*, 1, 2 i 3



- de juny de 2005* (pp. 55-70). Barcelona: Diputació de Barcelona/ Institut del Teatre.
- \_\_\_\_\_ (2007). Els paisatges europeus de Carles Batlle. Dins Carles Batlle, *Trànsits* (pp. 135-141). Tarragona: Arola Editors.
- \_\_\_\_\_ (2011). *A l'ull de l'huracà: teatre català contemporani*. Barcelona: L'Avenç.
- Féral, Josette (1982). Écriture et déplacement: la femme au théâtre. *The French Review*, 56(2), 281-292.
- Fernández Soto, Concha (Ed.) (2018). *Sillas en la frontera. Mujer, teatro y migraciones*. El Ejido: Universidad de Almería.
- Fernández, Imma (2016, 19 de febrer). Lúcido tránsito de un yo transexual. *El Periódico*. Recuperat de <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20160219/limbo-cautiva-teatre-gaudi-4909903>.
- \_\_\_\_\_ (2018, 20 de juliol). 'Una gossa en un descampat', el latido más conmovedor. *El Periódico*. Recuperat de <https://www.elperiodico.com/es/onbarcelona/mirar/20180720/teatro-critica-una-gossa-en-un-descampat-claudia-cedo-beckett-6952041>.
- Fernández, Josefina (2003). Los cuerpos del feminismo. Dins Diana Maffía (Ed.), *Sexualidades migrantes. Género y transgénero* (pp. 138-154). Buenos Aires: Feminaria.
- Fernández, Josep-Anton (2006). Thou Shalt Not Covet Thy Roots: Immigration and the Body in Novels by Roig, Barbal, and Jaén. *Romance Quarterly*, 53(3), 223-235.
- \_\_\_\_\_ (2018). Impossible Sutures: Loss, Mourning, and the Uses of Catalonia's Immigrant Past in TV3's *La Mari*. Dins Xabier Payá and Laura Sáez (Eds.), *National Identities at the Crossroads. Literature, Stage and Visual Media in the Iberian Peninsula* (pp. 132-155). London: Francis Boutle Publishers.
- Fernández, Sandra i Araneta, Aitzole (2013). Genealogías trans (feministas). Dins Miriam Solá, Elena Urko (Eds.), *Transfeminismos. Epistemes, fricciones y flujos* (pp. 45-58). Tafalla: Txalaparta.
- Ferré, Teresa (2018, 4 de juliol). Camí de llum per a un personatge immortal. *Nació digital*. Recuperat de <https://www.naciodigital.cat/noticia/158604/cami/llum/personatge/immortal>.
- Ferris, Lesley (1990). *Acting Women: Images of Women in Theatre*. Basingstoke: Macmillan.

- Fetterley, Judith (1978). *The Resisting Reader: a Feminist Approach to American Fiction*. Bloomington: Indiana University Press.
- Figueras Martínez, Martí (2015, 22 de febrer). Crítica de Limbo. *Masteatro*. Recuperat de <https://www.masteatro.com/critica-de-limbo/>.
- Fischer-Lichte, Erika i Arjomand, Minou i Mosse, Ramona (Eds.) (2014). *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*. Traducció de Minou Arjomand. London: Routledge.
- Fisher, James (Ed.) (2008). *"We Will Be Citizens": New Essays on Gay and Lesbian Theatre*. Jefferson, NC: McFarland.
- Fliotsos, Anne i Vierow, Wendy (Eds.) (2013). *International Women Stage Directors*. Urbana: University of Illinois Press.
- Floek, Wilfried, Fritz, Herbert i García Martínez, Ana (Eds.) (2008). *Dramaturgias femeninas en el teatro español contemporáneo: entre pasado y presente*. Hildesheim: Georg Olms Verlag.
- Foguet i Boreu, Francesc (2002). *Margarida Xirgu. Una vocació indomable*. Barcelona: Pòrtic.
- \_\_\_\_\_ (2005). La dramaturgia catalana: reserva integral zoològica? *Quaderns Divulgatius*, 27, 31-39.
- \_\_\_\_\_ (2008). Metamorfosi cap a la transparència. Dins Pau Miró, Eva Hibernia, *Singapur/ Una mujer en transparencia* (pp. 111-114). Barcelona: Proa.
- \_\_\_\_\_ (2010). *Margarida Xirgu, cartografia d'un mite. De Badalona a Punta Ballena*. Badalona: Museu de Badalona.
- \_\_\_\_\_ (2009, 15 de gener). Alenada vinyesiana, *El País*, 5.
- \_\_\_\_\_ (2011). Sergi Belbel. Dins Jordi Lladó (Ed.), *Teatre català* (pp. 1-24). Barcelona: FUOC.
- \_\_\_\_\_ (2013). La literatura dramàtica catalana del segle XXI, una aproximació crítica. Dins Montserrat Bacardí Tomàs, Francesc Foguet i Boreu i Enric Gallén Miret (Eds.), *La literatura catalana contemporània: intertextos, influències i relacions* (pp. 121-132). Barcelona: Societat Catalana de Llengua i Literatura, filial de l'Institut d'Estudis Catalans/ Universitat Autònoma de Barcelona.
- \_\_\_\_\_ (2017). Maria Aurèlia Capmany i el teatre dels anys seixanta. *L'Espill*, 54-55, 159-172.
- \_\_\_\_\_ (2018, 16 de juliol). Plorar la mort d'un fill. *El Temps*. Recuperat de <https://www.elperis.cat/article/4639/plorar-la-mort-dun-fill>.

- \_\_\_\_\_ (2019). La dramaturgia política de Maria Aurèlia Capmany (1959-1968). Dins Isabel Marcillas i Biel Sansano (Eds.), *Dramatúrgies contemporànies per a la igualtat: autories, escenificacions, recepcions. Una visió comparatista* (pp. 225-246). València: Universitat de València.
- Foguet, Francesc i Martorell, Pep (2006). Presentació. Canvi de paradigma. Dins Francesc Foguet i Pep Martorell (Eds.), *L'escena del futur. Memòria de les arts escèniques als Països Catalans (1975-2005)* (pp. 9-22). Vilanova i la Geltrú: El Cep i la nansa.
- Foguet, Francesc i Saumell, Eva (2019). La Xirgu, avui, seria feminista. *Entreacte*, 207, 26-29.
- Fondevila, Santiago (2004, 19 de maig). El mundo en una cocina, *La Vanguardia*, 40.
- \_\_\_\_\_ (2016, 25 de novembre). L'home sense veu. *Time Out*. Recuperat de <https://www.timeout.cat/barcelona/ca/teatre/lhome-sense-veu>.
- \_\_\_\_\_ (2018, 15 de juliol). Confesso que he patit. *Ara*. Recuperat de [https://www.ara.cat/cultura/Confesso-Que-he-patit\\_0\\_2052394783.html](https://www.ara.cat/cultura/Confesso-Que-he-patit_0_2052394783.html).
- Fons Sastre, Martí B. i Villar Martínez, Maite (2019). Actuació, memòria i testimoniatge: estratègies escèniques al servei de la conscienciació social. Dins Isabel Marcillas i Biel Sansano (Eds.), *Dramatúrgies contemporànies per a la igualtat: autories, escenificacions, recepcions. Una visió comparatista* (pp. 269-295). València: Universitat de València.
- Fonseca, Tony (2007). The Doppelgänger. Dins Sunand Tryambak Joshi (Ed.), *Icons of Horror and the Supernatural. An Encyclopedia of Our Worst Nightmares* (pp. 187-213). Westport, Connecticut: Greenwood Press.
- Forte, Jeanie (1988). Women's Performance Art: Feminism and Postmodernism. *Theatre Journal*, 40(2), 217-235.
- \_\_\_\_\_ (1989). Realism, Narrative, and the Feminist Playwright – A Problem of Reception. *Modern Drama*, 32(1), 115-127.
- Fox, Manuela (2012). Las Trece Rosas: de la historia a la ficción. Dins Patrizia Botta (Coord.), *Rumbos del hispanismo en el umbral del cincuentenario de la AIH* (pp. 270-280). Roma: Bagatto Libri.
- French, Sarah (2017). *Staging Queer Feminisms: Sexuality and Gender in Australian Performance, 2005-2015*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Fuster, Jaume (1967). *Breu història del teatre català*. Barcelona: Bruguera.

- Gabancho, Patrícia (2014). *Les Dones del 1714*. Barcelona: Columna/ Ajuntament de Barcelona.
- Gallardo, Laurent (2012). El teatre de Victoria Szpunberg: una microfísica del poder. Sobre L'aparador, La màquina de parlar i Boys don't cry. *Pausa*, 34. Recuperat de <https://www.revistapausa.cat/el-teatre-de-victoria-szpunberg-una-microfisica-del-poder-sobre-laparador-la-maquina-de-parlar-i-boys-dont-cry/>.
- Gallén Miret, Enric (2006). Balance y situación de la literatura dramática catalana actual. *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 729, 18-20.
- \_\_\_\_\_ (2016). Dramatúrgia catalana actual: un balanç provisional. Dins Carles Batlle, Enric Gallén i Mònica Güell (Eds.), *Drama contemporani: renaixença o extinció?: actes del col·loqui internacional a la Universit  Paris-Sorbonne (12-14 d'octubre del 2015) = Drame contemporain : renaissance ou extinction? : actes du colloque international de l'Universit  Paris-Sorbonne (12-14 octobre 2015)* (pp. 159-174). Lleida/Barcelona/París: Punctum/Institut del Teatre/Universitat Pompeu Fabra/Universit  Paris-Sorbonne.
- Galofre, Pol (2014, 29 de maig). Passar, qu  complicat [sic]. *Píkara*. Recuperat de <https://www.pikaramagazine.com/2014/05/passar-que-complicat/>.
- \_\_\_\_\_ (2016, 10 de febrer). Resistiendo a la extinció de lo trans. *Píkara*, Recuperat de <https://www.pikaramagazine.com/2016/02/resistiendo-a-la-extincion-de-lo-trans/>.
- Galofre, Pol i Missé, Miquel (2015). Introducción. Dins Pol Galofre i Miquel Missé (Eds.), *Políticas trans. Una antología de textos desde los estudios trans norteamericanos* (pp. 19-29). Madrid: Egales.
- Garbayo Maeztu, Maite (2016). *Cuerpos que aparecen. Performance y feminismos en el tardofranquismo*. Bilbao: Consonni.
- García-Manso, Luisa (2013). *Género, identidad y drama histórico escrito por mujeres en España (1975-2010)*. Oviedo: KRK.
- \_\_\_\_\_ (2017). Dramaturgas actuales y teatro escrito a pie de escena en España: *El meu avi no va a Cuba* [sic], de Victoria Szpunberg. *Feminismo/s*, 30, 93-110.
- Garnier, Emmanuelle (Ed.) (2007). *Transgression et folie dans les dramaturgies féminines hispaniques contemporaines*. Carni re-Morlanwelz: Lansman.
- Gascón, Miquel (2016, 14 de desembre). Limbo [Post de blog *Voltar i voltar per les arts escèniques*]. Recuperat de <https://voltarivoltar.com/2016/12/17/teatre-129-limbo->

[%F0%9F%90%8C%F0%9F%90%8C%F0%9F%90%8C%F0%9F%90%8C-casa-elizalde-14-12-2016/](#).

- Gázquez Pérez, Ricard (2011). *Escrituras performativas de autora en la escena catalana contemporánea. Nuevas dramaturgias no convencionales en la primera década del siglo XXI* (Tesi de Màster, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra). Recuperat de <https://ddd.uab.cat/record/78176>.
- \_\_\_\_\_ (2013). Presència i absència de creadores escèniques dins del sistema teatral contemporani a Catalunya. Dins Jordi Lladó i Jordi Vilaró (Eds.), *Dona i teatre al segle XXI. IV Jornades de debat sobre el repertori teatral català* (pp. 61-85). Lleida: Punctum.
- \_\_\_\_\_ (2015). *La escenificación del yo en los solos de las nuevas creadoras interdisciplinarias en España: 2000-2014*. (Tesi doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra). Recuperat de <https://www.tdx.cat/handle/10803/384527>.
- \_\_\_\_\_ (2018). Creadoras unipersonales: entre el teatro, la danza y la performance. *Don Galán*, 8. Recuperat de [https://www.teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum8/pagina.php?vol=8&doc=1\\_7&pag=3](https://www.teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum8/pagina.php?vol=8&doc=1_7&pag=3).
- Ghulam, Nadia, Fernández Giua, Carles i Swarcer, Eugenio (2014). Entrevista a Nadia i La Conquesta del Pol Sud [Vídeo]. Recuperat de <https://www.cccb.org/en/multimedia/videos/entrevista-a-nadia-i-la-conquesta-del-pol-sud/210265>.
- Gil, Silvia L. (2011). *Nuevos feminismos. Sentidos comunes en la dispersión: una historia de trayectorias y rupturas en el Estado español*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Gillespie, Patti P. (1978). Feminist Theatre: A Rhetorical Phenomenon. *The Quarterly Journal of Speech*, 64(3), 284-294.
- Ginart, Belén (2017, 30 de novembre). I al teatre, on són les dones? *Ara Play*. Recuperat de [https://play.ara.cat/escenes/al-teatre-son-dones\\_0\\_1916208366.html](https://play.ara.cat/escenes/al-teatre-son-dones_0_1916208366.html).
- Ginestà, Jaume, Franch, Gerard, Permanyer, Judit i Farriols, Carles (2019, 26 de març). Maternitat en 'stand-by' [Programa de Televisió]. Montserrat Armengou (Directora), Sense Ficció. Barcelona: TV3. Recuperat de <https://www.ccma.cat/tv3/alcarta/sense-ficcio/maternitat-en-stand-by/video/5834827/>.
- Godayol, Pilar (2020). *Feminismes i traducció (1965-1990)*. Lleida: Punctum.

- Goddard, Lynette (2007). *Staging Black Feminisms: Identity, Politics, Performance*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- \_\_\_\_\_ (2015). *Contemporary Black British Playwrights: Margins to Mainstream*. New York: Palgrave Macmillan.
- Gomila, Andreu (2017, 16 de març). Les dones de teatre es rebel·len? *Time Out*. Recuperat de <https://www.timeout.cat/barcelona/ca/blog/les-dones-de-teatre-es-rebellen-031617>.
- González Marín, Carmen (2005). Las mujeres y el mal. *Azafea: revista de Filosofía*, 7, 119-129.
- González Ruiz, Pilar, Martínez Ten, Carmen i Gutiérrez López, Purificación (Coords.) (2009). *El movimiento feminista en España en los años 70*. Madrid: Cátedra.
- González, Diana (2012). L'ètica d'una escriptura que ens recorda el futur. Sobre la poètica de la dramaturga argentina instal·lada a Barcelona Victòria Szpunberg. *Pausa*, 34. Recuperat de <http://www.revistapausa.cat/letica-duna-escriptura-que-ens-recorda-el-futur/>.
- Goodman, Lizbeth (1993). *Contemporary Feminist Theatres: To Each Her Own*. London: Routledge.
- Goodman, Lizbeth i Gay, Jane de (Eds.) (1998). *Routledge Reader in Gender and Performance*. London: Routledge.
- Gorman, Sarah (2011-). *Reading as a Woman* [Blog]. Recuperat de <https://readingasawoman.wordpress.com>.
- \_\_\_\_\_ (2013). feminist disavowal or return to immanence the problem of poststructuralism and the naked female form in Nic Green's *Trilogy* and Ursula Martinez' *My Stories, Your Emails*. *feminist review*, 105, 48-64.
- \_\_\_\_\_ (2014). 'Do we have a show for you? Yes, we have got a show for you!'. *Performance Research*, 19(2), 25-34.
- \_\_\_\_\_ (2020). *Women in Performance: Repurposing Failure*. London: Routledge.
- Göttner-Abendroth, Heide (1986). Nueve principios para una estética matriarcal. Dins Gisela Ecker (Ed.), *Estética feminista* (pp. 99-118). Barcelona: Icaria.
- Graña i Zapata, Isabel (2011). Els inicis teatrals de Maria Aurèlia Capmany: de l'ADB a l'EADAG. Dins Francesc Foguet, Núria Santamaria i Mercè Saumell (Eds.), *L'Agrupació Dramàtica de Barcelona: entre el mite i la realitat? III Jornades de debat sobre el repertori teatral català* (pp. 145-170). Lleida: Punctum.

- Green, Jamison (2006 [1999]). Look! No, Don't! The Visibility Dilemma for Transsexual Men. Dins Susan Stryker, Stephen Whittle (Eds.), *The Transgender Studies Reader* (pp. 499-508). London: Routledge.
- Grosz, Elisabeth A. (1994). *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*. Bloomington: Indiana University Press.
- Guil Bozal, Ana i Flecha García, Consuelo (2015). Universitarias en España: De los inicios a la actualidad. *Revista historia de la educación latinoamericana*, 17(24), 125-148.
- Halberstam, Judith [Jack] (1998). *Female Masculinity*. Durham/London: Duke University Press.
- Hammersley, Martyn i Atkinson, Paul (1994). *Etnografía. Métodos de investigación*. Barcelona: Paidós.
- Haraway, Donna (1985). A Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980s. *Socialist Review* 80, 15(2), 65-107.
- \_\_\_\_\_ (1988). Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. *Feminist Studies*, 14(3), 575-599.
- Harris, Geraldine (1999). *Staging Femininities. Performance and Performativity*. Manchester: Manchester University Press.
- \_\_\_\_\_ (2014). Post-postfeminism? Amelia Bullmore's *Di and Viv and Rose*, April de Angelis's *Jumpy* and Karin Young's *The Awkward Squad*. *Contemporary Theatre Review*, 24(2), 177-191.
- Hart, Lynda (Ed.) (1989a). *Making a Spectacle: Feminist Essays on Contemporary Women's Theatre*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- \_\_\_\_\_ (1989b). Introduction: Performing Feminism. Dins Lynda Hart (Ed.), *Making a Spectacle: Feminist Essays on Contemporary Women's Theatre* (pp. 1-21). Ann Arbor: University of Michigan Press.
- \_\_\_\_\_ (1994). *Fatal Women: Lesbian Sexuality and the Mark of Aggression*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- \_\_\_\_\_ (1996). Doing it Anyway: Lesbian Sado-Masochism and Performance. Dins Elin Diamond (Ed.), *Performance and Cultural Politics* (pp. 48-61). New York: Routledge.
- Hart, Lynda i Phelan, Peggy (1993). *Acting Out: Feminist Performances*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

- Hemmings, Clare (2011). *Why Stories Matter: The Political Grammar of Feminist Theory*. Durham: Duke University Press.
- Heyes, Cressida (2003). Feminist Solidarity after Queer Theory: The Case of Transgender. *Signs*, 28(4), 1093-1120.
- Hochschild, Arlie i Machung, Anne (1989). *The Second Shift: Working Parents and the Revolution at Home*. New York: Viking.
- Holledge, Julie i Tompkins, Joanne (2000). *Women's Intercultural Performance*. London: Routledge.
- Holstein, Martha B. (2015). *Women in Late Life: Critical Perspectives on Gender and Age*. Lanham: Rowman and Littlefield.
- hooks, bell (1997). Review: The Feminazi Mystique. *Transition*, 73, 156-162.
- Hormigón, Juan Antonio (Dir.) (1996-2000). *Autoras en la historia del teatro español: 1500-1994*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.
- \_\_\_\_\_ (Dir.) (2003-2005). *Directoras en la historia del teatro español: 1550-2002*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.
- Ibarz, Mercè (2004). Silenci, interrupcions, mites. Dins Maria-Mercè Marçal, *Sota el signe del drac. Proses 1985-1997*. A cura de Mercè Ibarz (pp. 7-18). Barcelona: Proa.
- \_\_\_\_\_ (Ed.) (2020a). *Pioneres modernes. Dotze autors de l'escena catalana 1876-1938*. Tarragona: Arola Editors.
- \_\_\_\_\_ (2020b). Dur desig de durar. Dins Mercè Ibarz (Ed.), *Pioneres modernes. Dotze autors de l'escena catalana 1876-1938* (pp. IX-XXVII). Tarragona: Arola Editors.
- Imaz, Virginia (1998). Género y humor. Dins Laura Borràs (Ed.), *Reescribir la escena* (pp. 165-174). Madrid: Fundación Autor.
- Iribarren, Teresa (2017). La traducció de narrativa a Catalunya (1975-2000): l'arquitectura de les col·leccions. Dins Ivan Garcia Sala i Diana Roig (Eds.), *Traducció, món editorial i literatura catalana. VI Simposi sobre traducció i recepció en la literatura catalana contemporània* (pp. 107-130). Lleida: Punctum.
- Irigaray, Luce (1987). *Sexes et parentés*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Isart, Rosa M., Martín, Eloi, Rosich, Marc i Puig Taulé, Oriol (2019, 16 de novembre). De la màscara al focus: teatre LGBTI [Vídeo]. Recuperat de <https://www.youtube.com/watch?v=rLjBsXuHAFw>.



- Itzin, Catherine (1980). *Stages in the Revolution: Political Theatre in Britain since 1968*. London: Methuen.
- Jardine, Lisa (1996). *Reading Shakespeare Historically*. London: Routledge.
- Jódar Peinado, Pilar (2017). El deseo de éxito y libertad: figuras femeninas marginadas por la cultura patriarcal en cuatro dramaturgas españolas del siglo XXI. Dins de José Romera Castillo (Ed.), *Teatro y marginalismo(s) por sexo, raza e ideología en los inicios del siglo XXI* (pp. 338-350). Madrid: Editorial Verbum.
- Jones, Amelia (1998). *Body Art/Performing the Subject*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Julià Capdevila, Lluïsa (2017). *Maria-Mercè Marçal. Una vida*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, Ajuntament de Barcelona.
- \_\_\_\_\_ (Ed.) (1999). *Memòria de l'aigua. Onze escriptors i el seu món*. Barcelona: Proa.
- Julio, Teresa (2013). Retrat en femení de l'escena catalana: dramaturgues i actrius fins al segle XX. Dins Jordi Lladó i Jordi Vilaró (Eds.), *Dona i teatre al segle XXI. IV Jornades de debat sobre el repertori teatral català* (pp. 29-41). Lleida: Punctum.
- Kaplan, Ann (1983). *Women and Film: Both Sides of the Camera*. London: Methuen.
- Kerbel, Lucy (2017). *All Change Please. A Practical Guide to Achieving Gender Equality in Theatre*.
- Kessler, Eva-Marie, Rakoczy, Katrin i Staudinger, Ursula M. (2004). The Portrayal of Older People in Prime Time Television series: The Match with Gerontological Evidence. *Ageing and Society*, 24, 531-552.
- Keyssar, Helene (1984). *Feminist Theatre. An Introduction to Plays of Contemporary British and American Women*. New York: Macmillan.
- \_\_\_\_\_ (Ed.) (1996). *Feminist Theatre and Theory*. London: Palgrave Macmillan.
- Koyama, Emi (2003). Transfeminist manifesto. Dins Rory Dicker and Alison Piepmeier (Eds.), *Catching a Wave: Reclaiming Feminism for the Twenty-First Century* (pp. 244-259). Boston: Northwestern University Press.
- Kroløkke, Charlotte i Sørensen, Anne Scott (2005). *Gender Communication. Theories & Analyses. From Silence to Performance*. London: Sage Publications.
- Kruks, Sonia (2001) *Retrieving Experience: Subjectivity and Recognition in Feminist Politics*. Ithaca: Cornell University Press.
- \_\_\_\_\_ (2014). Women's 'Lived Experience': Feminism and Phenomenology from Simone de Beauvoir to the Present. Dins Mary Evans, Clare Hemmings, Marsha

- Henry, Hazel Johnstone, Sumi Madhok, Ania Plomien, Sadie Wearing (Eds.), *The SAGE Handbook of Feminist Theory* (pp. 75-92). London: SAGE Publications.
- Lagarde de los Ríos, Marcela (1990). Identidad femenina, Agenda de las Mujeres, El Portal de las Mujeres Argentinas, Iberoamericanas y del Mercosur. Recuperat de [https://xenero.webs.uvigo.es/profesorado/purificacion\\_mayobre/identidad.pdf](https://xenero.webs.uvigo.es/profesorado/purificacion_mayobre/identidad.pdf).
- Lamb, Margaret (1974). Feminist Criticism. *The Drama Review*, 18(3), 46-50.
- Larson, Kajsa C. (2012). Julia Bel's *Las trece rosas*. A Place of Memory for the Spanish Civil War. *Ojancano: revista de literatura española*, 42, 41-63.
- Lauretis, Teresa de (1984). *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- Le Roy Ladurie, Emmanuel (1975). *Montaillou, village occitan de 1294 à 1324*. Paris: Gallimard.
- Leavitt, Dinah Luise (1980) *Feminist Theatre Groups*. Jefferson: McFarland.
- Lee, Candy (2016, 28 de desembre). Here's How The Sound Of Your Voice Can Hold You Back In Your Career. *Forbes*. Recuperat de <https://www.forbes.com/sites/break-the-future/2016/12/28/heres-how-the-sound-of-your-voice-can-hold-you-back-in-your-career/#598f534ca4c9>.
- Lehmann, Hans-Thies (2006 [1999]). *Postdramatic Theatre*. Traduït per Karen Jürs-Munby. London: Routledge.
- Ley, Pablo (2003, 8 de juny). El Projecte Iceberg deja un balance desolador tras el último estreno, *El País*, 42.
- Lima Caminha, Melissa (2016). *Payasas: Historias, Cuerpos y Formas de Representar la Comicidad desde una Perspectiva de Género*. (Tesi doctoral, Universitat de Barcelona, Barcelona). Recuperat de <https://www.tdx.cat/handle/10803/400011>.
- Lladó, Jordi i Vilaró, Jordi (Eds.) (2013). *Dona i teatre al segle XXI. IV Jornades de debat sobre el repertori teatral català*. Lleida: Punctum.
- Llopis, María (2015). *Maternidades Subversivas*. Tafalla: Txalaparta.
- Lorde, Audre (1988 [1997]). A Burst of Light: Living With Cancer. Dins *A Burst of Light: Essays*. Ithaca: Firebrand Books.
- Loscos, Raquel (2012, 11 de desembre). "Està [sic] linda la mar" de Denise Duncan guanya la Mostra de Teatre de Barcelona. *Núvol*. Recuperat de <https://www.nuvol.com/teatre-i-dansa/esta-linda-la-mar-de-denise-duncan-guanya-la-mostra-de-teatre-de-barcelona-4708>.

- Lowen, Linda (2019, 25 de març). Do Women With Lower Voice Pitch Achieve Greater Success? *ThoughtCo*. Recuperat de <https://www.thoughtco.com/women-lower-voice-pitch-authority-success-3533843>.
- Lozano Estivalis, María (2006). *La maternidad en escena. Mujeres, reproducción y representación cultural*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Luengo, Vicky i Rodríguez, Maria (2018, 28 de juny). A vegades sembla que una dona no pot ser protagonista si no és forta. Entrevista per Aída Pallarès. *Entreacte*. Recuperat de <http://entreacte.cat/entrades/personatges/entrevista/vicky-luengo-i-maria-rodriguez-a-vegades-sembla-que-una-dona-no-pot-ser-protagonista-si-no-es-forta/>.
- Luque, Gino (2012). La memoria es de un dolor muy agudo. *Pausa*, 34. Recuperat de <http://www.revistapausa.cat/410/>.
- \_\_\_\_\_ (2015). Una mirada al abismo desde el exilio: Crisis de la representación y dilemas éticos en *La fragilitat de la memòria*, de Victoria Szpunberg. Dins Núria Santamaria (Ed.), *De fronteres i arts escèniques* (pp. 169-182). Lleida: Punctum & GRAE.
- MacDonald, Claire (1998). Introduction to Part Six. Dins Lizbeth Goodman i Jane de Gay (Eds.), *The Routledge Reader in Gender and Performance* (pp. 189-194). London: Routledge.
- Madariaga, Iolanda G. (2009). Una mirada sobre la transgresión de géneros: Barcelona. Un teatro otro. *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral*, 328, 127-134.
- \_\_\_\_\_ (2003, 8 de juny). *La culpa fue del Cabaret*, *El Mundo Catalunya*, 8.
- \_\_\_\_\_ (2019). Dones a l'abordatge dels escenaris! *Entreacte*, 205, 5.
- Maestre, Ana (2015, 26 de gener). 'Limbo' o els reptes dels transgèneres al Teatre Gaudí. *Ara*. Recuperat de [https://www.ara.cat/cultura/Limbo\\_0\\_1292270944.html](https://www.ara.cat/cultura/Limbo_0_1292270944.html).
- Malpede, Karen (Ed.) (1983). *Women in Theatre: Compassion and Hope*. New York: Drama Book Publishers.
- Mangan, Michael (2002). *Staging Masculinities: History, Gender, Performance*. New York: Palgrave Macmillan.
- Marçal, Maria-Mercè (1998). Pròleg. Dins Maria-Mercè Marçal (Ed.), *Cartografies del desig. Quinze escriptors i el seu món* (pp. 5-9). Barcelona: Proa.
- \_\_\_\_\_ (1999). Pròleg. Dins Lluïsa Julià (Ed.), *Memòria de l'aigua. Onze escriptors i el seu món* (pp. 9-12). Barcelona: Proa.

- \_\_\_\_\_ (2004). *Sota el signe del drac. Proses 1985-1997*. A cura de Mercè Ibarz. Barcelona: Proa.
- Marchante Hueso, Ana [Diego AKA Genderhacker] (2015). *TRANSBUTCH. Luchas fronterizas de género entre el arte y la política* (Tesi doctoral, Universitat de Barcelona, Barcelona). Recuperat de <http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/97243>.
- Marcillas Piquer, Isabel (2013). Escritura de dona i teatre (breu): una aproximació. Dins Isabel Marcillas i Núria Santamaria (Eds.), *Teatre breu: procediments, formes i contextos* (pp. 327-347). València: Universitat de València.
- \_\_\_\_\_ (2015). Exilio y memoria de la dictadura argentina en la obra de Victoria Szpunberg. Dins Beatriz Aracil, José Luis Ferris y Mónica Ruiz (Eds.), *América Latina y Europa: espacios compartidos en el teatro contemporáneo* (pp. 251-262). Madrid: Visor Libros.
- \_\_\_\_\_ (2016). La dramaturgia de Patricia Pardo: una estética periférica. Dins Cristina Badosa i Domènec Bernardó (Eds.), *El teatre català a les perifèries* (pp. 109-118). Perpignan: Premses universitàries de Perpignan.
- \_\_\_\_\_ (2017). Sexo y género en el teatro de Patricia Pardo: *Cul Kombat*. Dins Romera Castillo, José (Ed.), *Teatro y marginalismo(s) por sexo, raza e ideología en los inicios del siglo XXI* (pp. 389-400). Madrid: Verbum.
- \_\_\_\_\_ (2018). Espais de memòria en la dramaturgia d'Helena Tornero. Dins Gabriel Sansano (Ed.), *Silenci, oblit i preservació de la memòria democràtica. Una aportació interdisciplinària* (pp. 161-177). Alacant: Universitat d'Alacant.
- Marcillas, Isabel i Sansano, Biel (2019). Pròleg. Dins Isabel Marcillas i Biel Sansano (Eds.), *Dramatúrgies contemporànies per a la igualtat: autories, escenificacions, recepcions: una visió comparatista* (pp. 11-14). València: Universitat de València.
- Marks, Elaine i Courtivron, Isabelle De (1981). *New French Feminisms: An Anthology*. Brighton: Harvester.
- Martel, Juan Carlos (2019). El sistema teatral català està falsament professionalitzat. Entrevista per Manuel Pérez Muñoz. *Entreacte*, 206, 36-41.
- Martin, Carol (Ed.) (1996). *A Sourcebook of Feminist Theatre and Performance: On and Beyond the Stage*. London: Routledge.
- Martínez, Moisès (2005). Mi cuerpo no es mío. Transexualidad masculina y presiones sociales de sexo. Dins Carmen Romero Bachiller, Silvia García Dauder, Carlos

- Bargueiras Martínez (Grupo de Trabajo Queer), *El eje del mal es heterosexual. Figuraciones, movimientos y prácticas feministas queer* (pp. 113-130). Madrid: Traficantes de Sueños.
- Martínez-Guzmán, Antar (2017). Cis. Dins R. Lucas Platero, María Rosón, Esther Ortega (Eds.), *Barbarismos queer y otras esdrújulas* (pp. 82-88). Barcelona: Editorial Bellaterra.
- Martos, Juan i Moreno Soldevila, Rosario (2005). Introducción. Dins Rosvita de Gandersheim, *Obras completas*. Edició de Juan Martos i Rosario Moreno Soldevila (pp. XIII-XLVI). Huelva: Servicio de Publicaciones Universidad de Huelva.
- Martucci, Chiara (2008). *Libreria delle donne di Milano. Un laboratorio di pratica politica*. Milà: Fondazione Badaracco, FrancoAngeli.
- Massip, Francesc (2007). El teatre a Barcelona. Segon semestre del 2006. *Estudis escènics*, 32, 207-219.
- \_\_\_\_\_ (2008). El teatre a Barcelona. Primer semestre del 2007. *Estudis escènics*, 33, 297-303.
- \_\_\_\_\_ (2013). El teatre català (i espanyol) Panorama del teatre català des de final del segle XX fins a l'actualitat. *Estudis Escènics*, 39-40, 207-266.
- Massip, Francesc i Palau, Montserrat (2002). *L'obra dramàtica de Mercè Rodoreda*. Barcelona: Proa.
- Matamala Elorz, Roberto (2005a). La anomalía como significación total. *Cabaret Diabólico* de Beth Escudé. *Documentos Lingüísticos y Literarios*, 28. Recuperat de <http://www.revistadll.cl/index.php/revistadll/article/view/268>.
- \_\_\_\_\_ (2005b). Estrategias desde las singularidades: "Cabaret diabólico" de Beth Escudé y "Suite" de Carles Batlle. Análisis, desde la enunciación y su paradigma, de dos textos dramáticos catalanes que se valen de la teoría de la recepción en la singularización de sus textos". Dins A.A.D.D. (2005). *I Simposi internacional sobre teatre català contemporani: de la transició a l'actualitat: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 1, 2 i 3 de juny de 2005* (pp. 521-532). Barcelona: Diputació de Barcelona/ Institut del Teatre.
- Mateos Casado, Cristina (2017). Binarismo. Dins R. Lucas Platero, María Rosón, Esther Ortega (Eds.), *Barbarismos queer y otras esdrújulas* (pp. 46-55). Barcelona: Editorial Bellaterra.

- Mbomío, Lucía (2018, 1 de març). Queremos hacer de nosotres, no de lo que somos para vosotres. *Píkara*. Recuperat de <https://www.pikaramagazine.com/2018/03/racismo-ficcion/>.
- McLuskie, Kathleen (1985). The Patriarchal Bard: Feminist Criticism and Shakespeare: *King Lear and Measure for Measure*. Dins Jonathan Dollimore and Alan Sinfield (Eds.). *Political Shakespeare: New Essays in Cultural Materialism* (pp.88-108). Manchester: Manchester University Press.
- Medeak (2013). Violencia y transfeminismo. Una mirada situada. Dins Miriam Solá, Elena Urko (Eds.), *Transfeminismos. Epistemes, fricciones y flujos* (pp. 73-80). Tafalla: Txalaparta.
- Merck, Mandy, Segal, Naomi i Wright, Elizabeth (Eds.) (1998). *Coming Out of Feminism?* Oxford: Blackwell Publishers.
- Merino, Patricia (2017). *Maternidad, Igualdad y Fraternidad. Las madres como sujeto político en las sociedades poslaborales*. Madrid: Clave Intelectual.
- Millán Vázquez de la Torre, M<sup>a</sup> Genoveva, Santos Pita, Manuela del Pilar i Pérez Naranjo, Leonor M<sup>a</sup> (2015). Análisis del mercado laboral femenino en España: evolución y factores socioeconómicos determinantes del empleo. *Papeles de población*, 21(84), 197-225.
- Millet, Kate (1970). *Sexual Politics*. Garden City, New York: Doubleday and Company.
- Missé, Miquel (2012). *Transsexualitats: altres mirades possibles*. Barcelona: Editorial UOC.
- \_\_\_\_\_ (2017a). M'he dibuixat un mapa (...). Dins Míriam Escurriola, Clara Peya, Ariadna Peya i Marc Rosich. Cia Les Impuxibles, *Limbo* [fulletó]. Barcelona: Sala Beckett.
- \_\_\_\_\_ (2017b, 30 de març). Repensar les identitats des de l'experiència trans [Vídeo]. Recuperat de <https://www.youtube.com/watch?v=xGpKVjiUF5w>.
- \_\_\_\_\_ (2018). *A la conquista del cuerpo equivocado*. Barcelona: Egales.
- Moi, Toril (1987). *French Feminist Thought: A Reader*. Oxford: Basil Blackwell.
- Moliné Xirgu, Clara (2017, 30 d'octubre). La maternitat (in)qüestionable. *Núvol*. Recuperat de <https://www.nuvol.com/critica/la-maternitat-inquestionable-a-la-sala-flyhard/>.
- Molinero, Carme (1998). Mujer, franquismo, fascismo. La clausura forzada en un "mundo pequeño". *Historia Social*, 30, 97-117.
- Moll, Sònia (2018 [2016]). Ni peatge ni frontera. Dins Sònia Moll, *Beneïda sigui la serp* (pp. 64-66). Barcelona: Godall Edicions.

- Monedero, Marta (2019). On són les autores?, *Serra d'Or*, 714, 56-60.
- Monks, Aoife (2006). Predicting the Past: Histories and Futures in the Work of Women Directors. Dins Elaine Aston i Geraldine Harris (Eds.), *Feminist Futures? Theatre, Performance, Theory* (pp. 88-104). Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Montellà i Carlos, Assumpta (2005). *La Maternitat d'Elna: bressol dels exiliats*. Barcelona: Ara Llibres.
- Montiel, Alejandro (2006). Humorismo(s) en la dramaturgia catalana última. Dins Beth Escudé i Gallès, Esteve Soler, *Aurora de Gollada/ Jo sóc un altre!* (pp. 9-16). Barcelona: Proa.
- Morales, Lucía (2017, 5 d'abril). LIMBO, impecable relato de un tránsito. *En Platea*. Recuperat de <http://enplatea.com/?p=11831>.
- Morganroth Gullette, Margaret (2018). Preface. Dins Núria Casado Gual, *Prime Time*. Traducció de Marta Miquel Baldellou i Brian Worsfold (pp. vii-xii). Lleida: Edicions i Publicacions de la Universitat de Lleida.
- Mulvey, Laura (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, 16(3), 6-18.
- Muñoz Cáliz, Berta (2011). *Fuentes y recursos para el estudio del teatro español I. Mapa de la documentación teatral en España*. Madrid: Centro de Documentación Teatral/ Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música.
- Muñoz, Jaume (2016, 24 de febrer). Limbo, m'he construït una disfressa que faci que m'assembli a un home. *Culturaca*. Recuperat de <http://www.culturaca.com/limbo-mhe-construït-una-disfressa-que-faci-que-massembli-un-home/>.
- Muñoz, José Esteban (1999). *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics (Cultural Studies of the Americas)*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Ndongo, Vicenta (2017, 28 de març). Vicenta N'dongo [sic]: “En los viajes, al igual que en los conflictos, los choques y los aprendizajes me vienen siempre con retraso”. *Wiriko. Artes y culturas africanas*. Recuperat de <https://www.wiriko.org/cine-audiovisuales/vicenta-ndongo/>.
- Nadal, Antoni (2005). La literatura dramàtica mallorquina escrita per dones en el segle XX. Dins Antoni Nadal, *Estudis sobre el teatre català del segle XX* (pp. 143-158). Barcelona/Palma: Publicacions de l'Abadia de Montserrat /Universitat de les Illes Balears.

- \_\_\_\_\_ (2013). La literatura dramàtica mallorquina escrita per dones en els segles XIX I XX. Les representacions fins al 1936. Dins Jordi Lladó i Jordi Vilaró (Eds.), *Dona i teatre al segle XXI. IV Jornades de debat sobre el repertori teatral català* (pp. 143-148). Lleida: Punctum.
- Nagy, László (1984). *A rossz hirü Báthoryak*. Budapest: Kossuth Könyvkiadó.
- Namaste, Viviane (2009). Undoing Theory: The “Transgender Question” and the Epistemic Violence of Anglo-American Feminist Theory. *Hypatia*, 24(3), 11-32.
- Nash, Mary (1982). Desde la invisibilidad a la presencia de la mujer en la historia: Corrientes historiográficas y marcos conceptuales de la nueva historia de la mujer. Dins Pilar Folguera (Coord.), *Nuevas perspectivas sobre la mujer: actas de las Primeras Jornadas de Investigación Interdisciplinaria*, Vol. 1 (pp. 18-37).
- \_\_\_\_\_ (2005). El moviment feminista durant la transició. Pelai Pagès i Blanch (Coord.), *La transició democràtica als Països Catalans: història i memòria* (pp. 355-365). València: Universitat de València.
- \_\_\_\_\_ (2012). Feminismos de la Transición: políticas identitarias, cultura política y disidencia cultural como resignificación de los valores de género. Dins Pilar Pérez-Fuentes Hernández (Coord.), *Entre dos orillas: las mujeres en la historia de España y América Latina* (pp. 355-380). Barcelona: Icaria.
- \_\_\_\_\_ (2013). Resistencias e identidades colectivas: el despertar feminista durante el tardofranquismo en Barcelona. Dins Mary Nash (Ed.), *Represión, resistencias, memoria: las mujeres bajo la dictadura franquista* (pp. 139-158). Granada: Comares.
- Natalle, Elizabeth J. (1985). *Feminist Theatre: A Study in Persuasion*. Metuchen: Scarecrow Press.
- Navarro, Elena (2019, 29 de novembre). “Hi ha ginecòlegs que han canviat els protocols en veure l’obra”. *Ara Balears*. Recuperat de [https://www.arabalears.cat/cultura/Hi-ginecologs-canviat-protocols-veure\\_0\\_2353564772.html](https://www.arabalears.cat/cultura/Hi-ginecologs-canviat-protocols-veure_0_2353564772.html).
- Navas Ramírez, Verónica (2020, 5 de febrer). Entrevista a Verónica Navas Ramírez: “En España recogemos la herencia del franquismo y la adecuación de los cuerpos”. Entrevista per Laura Gómez. *Voyeur Cultural*. Recuperat de <https://voyeurcultural.wordpress.com/2020/02/05/entrevista-a-veronica-navas-ramirez-en-espana-recogemos-la-herencia-del-franquismo-y-la-adecuacion-de-los-cuerpos/>.



- Nichols, Geraldine C. (2011). Precarious Generation: Women Writers and Reproduction in Catalonia. *Romance Notes*, 51(1), 35-47.
- Nicolau Jiménez, Adriana (2017). Aspectos de la maternidad actual en *El conejito del tambor de duracell* de Marta Galán. *Feminismo/s*, 30, 169-191.
- \_\_\_\_ (2018a, 13 de febrer). *Rebomboris* de Marta Galán y Marta Vergonyós: hablan las protagonistas del sistema de cuidados. Recuperat de [https://www.youtube.com/watch?v=nXozcSd1Co0&feature=emb\\_title](https://www.youtube.com/watch?v=nXozcSd1Co0&feature=emb_title).
- \_\_\_\_ (2018b, 10 de juliol). Gènere i universalitat: *Una gossa en un descampat* de Clàudia Cedó. *Nívol*. Recuperat de <https://www.nuvol.com/critica/genere-i-universalitat-una-gossa-en-un-descampat-de-claudia-cedo/>.
- \_\_\_\_ (2018c, 17 d'octubre). On són les dones a la temporada teatral? *Nívol*. Recuperat de <https://www.nuvol.com/teatre-i-dansa/on-son-les-dones-a-la-temporada-teatral-56242>.
- \_\_\_\_ (2019). Lluita ferotge. Pròleg. Dins Marta Galán, *Accions de resistència* (pp. 9-11). Madrid: Fundació SGAE (Edició Promocional).
- \_\_\_\_ (2020a). Escenes en femení: noves veus i tendències. *Revista de Catalunya*, 6, 219-227.
- \_\_\_\_ (2020b, 11 de novembre). María José Ragué Arias com a teatròloga feminista [Post del blog *LiCMES. Literatura Catalana, Món Editorial i Societat*]. Recuperat de <https://literaturacat.blogs.uoc.edu/?p=1125>.
- Nicolau, Adriana i Iribarren, Teresa (2020). The Staging of Ciudad Juárez's Femicides: Àlex Rigola and Angélica Liddell Speak for the Victims. *New Theatre Quarterly*, 36(2), 131-148.
- Nieva de la Paz, Pilar (2018). *Escritoras españolas contemporáneas - Identidad y vanguardia*. Berlin: Peter Lang.
- Nochlin, Linda (1994). Starting from Scratch: The Beginnings of Feminist Art History. Dins Norma Broude i Mary D. Garrard (Eds.), *The Power of Feminist Art. The American Movement of the 1970s, History and Impact* (pp. 130-137). London: Thames & Hudson.
- Noddings, Nel (1989). *Women and Evil*. Berkeley: University of California Press.
- Nogué, Àngels, Buchaca, Marta, Clemente, Cristina, Colomer, Imma, Julià, Gemma, Portacelli [sic], Carme i Rognoni, Glòria (2013). Taula rodona. Dins Jordi Lladó i Jordi Vilaró (Eds.), *Dona i teatre al segle XXI. IV Jornades de debat sobre el repertori teatral català* (pp. 97-114). Lleida: Punctum.

- Nopca, Jordi (2013, 27 d'abril). Una nova història de la literatura catalana. *Ara*. Recuperat de [https://www.ara.cat/suplements/llegim/nova-historia-literatura-catalana\\_0\\_908909192.html](https://www.ara.cat/suplements/llegim/nova-historia-literatura-catalana_0_908909192.html).
- O'Connor, Patricia W. (1988). *Dramaturgas españolas de hoy: una introducción*. Madrid: Fundamentos.
- \_\_\_\_\_ (1990). Women Playwrights in Contemporary Spain and the Male-Dominated Canon. *Signs*, 15(2), 376-390.
- Olivares, Juan Carlos (2004, 31 de maig). Al principi va ser Eva i el cabaret. *Avui*, 35.
- Orea Rojas, Mari Carmen (2018). El Motivo Literario como elemento fundamental para la literatura comparada. *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 2, 164-185.
- Ortega Arjonilla, Esther i Platero Méndez, Raquel Lucas (2015). Movimientos feministas y trans\* en la encrucijada: aprendizajes mutuos y conflictos productivos. *Quaderns de Psicologia*, 17(3), 17-30.
- Ortega, Ester (Mayoko) (2019, 5 de juny). Feministas blancas, ¿estáis dispuestas a hablar de tú a tú, sin imponer la agenda? Entrevista per Lucía Mbomio. *Píkara*. Recuperat de <https://www.pikaramagazine.com/2019/06/esther-mayoko-ortega/>.
- Osan, Oriol (2015, 13 de febrer). A l'arca de Noè hi cap tothom. *Núvol*. Recuperat de <https://www.nuvol.com/teatre-i-dansa/a-arca-de-noe-hi-cap-tothom-23414>.
- Otero Vidal, Mercè (1992). Aquí també, com allà dalt, me miren... . *Duoda*, 3, 107-136.
- Pabón, Jessica N. (2013). Be About It: Graffiteras Performing Feminist Community. *The Drama Review*, 57(3), 88-116.
- Palau, Montserrat (2012). Les primeres dramaturgues catalanes (XVII-XVIII). *Hamlet*, 24, 56-58.
- Pallarès, Aída (2015, 1 de març). La veu dels invisibles. *Núvol*. Recuperat de <https://www.nuvol.com/teatre-i-dansa/la-veu-dels-invisibles-23849>.
- Pardo, Patrícia (2016). Dona i creació escènica al País Valencià (2005-2014). *L'Aiguadolç*, 45-46. 29-43.
- Pardo, Teo (2015, 15 de juny). Me gustaría ver historias trans más felices en el cine. Entrevista per Itziar Ziga [Post del blog *EHGAM (Euskal Herriko Gay-Les Askapen Mugimendua)*]. Recuperat de <https://ehgam.eus/es/teo-pardo-me-gustaria-ver-historias-trans-mas-felices-en-el-cine/>.
- \_\_\_\_\_ (2018, 18 de febrer). Hay que cambiar el discurso sobre el autoestima y dejar de responsabilizar a la gente de que no se sienta bien con sus cuerpos” [Post del blog

- Trenquem estereotips per la igualtat*]. Recuperat de <https://trenquemestereotipsperlaigualtat.wordpress.com/2018/02/18/teo-pardo-hay-que-cambiar-el-discurso-sobre-el-autoestima-y-dejar-de-responsabilizar-a-la-gente-de-que-no-se-sienta-bien-con-sus-cuerpos/>.
- Pardo, Teo, Teixidó, David, Priego, David, Shock, Susy, Martínez, Delfina i Rosich, Marc (2020, 2 de juliol). Les dissidències de gènere al teatre [Vídeo]. Recuperat de <https://www.youtube.com/watch?v=7tULnn74wrc&feature=share>.
- Parreño, Elena (2018, 7 d'octubre). Els grans teatres de Barcelona marginen les dones autores i directores. *Crític*. Recuperat de <https://www.elcritic.cat/dades/els-grans-teatres-de-barcelona-marginen-les-dones-autores-i-directores-12198>.
- Paszkiwicz, Katarzyna (2019). Autorías de molde: género y cine de Hollywood. Dins Aina Pérez Fontdevila, Meri Torras Francès (Eds.), *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría* (pp. 291-311). Barcelona: Icaria.
- Paül i Agustí, Daniel (2019). La localització espacial de l'activitat teatral. Una anàlisi a partir del cas de Barcelona. *Estudis escènics*, 44, 133-148.
- Pavis, Patrice (1998 [1996]). *Diccionario del teatro*. Traducció de la tercera edició francesa de Jaume Melendres. Barcelona: Paidós.
- \_\_\_\_\_ (2007). *Vers une théorie de la pratique théâtrale. Voix et images de la scène* [4<sup>a</sup> Edició revisada i augmentada]. Villeneuve-d'Ascq: Presses universitaires du Septentrion.
- Pérez de Olaguer, Gonzalo (2003, 8 de juny). El 'Cabaret diabòlic' torna el bon gust de boca a l'STI, *El Periódico*, 62.
- Pérez Fontdevila, Aina (2019). Qué es una autora o qué no es un autor. Dins Aina Pérez Fontdevila, Meri Torras Francès (Eds.), *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría* (pp. 25-59). Barcelona: Icaria.
- Pérez Fontdevila, Aina i Torras Francès, Meri (2019). El género de la autoría. Dins Aina Pérez Fontdevila i Meri Torras Francès (Eds.), *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría* (pp. 7-24). Barcelona: Icaria.
- Pérez Senz, Javier (2018, 15 de juliol). Teatro de emociones. *El País*. Recuperat de [https://elpais.com/ccaa/2018/07/15/catalunya/1531675627\\_200711.html](https://elpais.com/ccaa/2018/07/15/catalunya/1531675627_200711.html).
- Perpinyà, Núria (2018). *La cadira trencada. Teatre català d'avantguarda*. Tarragona: Arola.

- Pessarrodona, Marta (2005). Autores dins de la literatura catalana: un comentari, dins A.A.D.D.. *Nadala 2005. Escriptors. De Caterina Albert als nostres dies* (pp. 13-20). Barcelona: Fundació Carulla.
- Peya, Clara (2018, 27 d'abril). Clara Peya: "El teatre català està fet per i per a homes blancs". Entrevista per Isaias Fanlo. *Núvol*. Recuperat de <https://www.nuvol.com/teatre-i-dansa/clara-peya-el-teatre-catala-esta-fet-per-i-per-a-homes-blancs-52641>.
- Phelan, Peggy (1988). Feminist Theory, Poststructuralism, and Performance. *The Drama Review*, 32(1), 107-127.
- \_\_\_\_\_ (1992). *Unmarked: The Politics of Performance*. London: Routledge.
- Phillips, John Anthony (1984). *Eve: The History of an Idea*. San Francisco: Harper & Row.
- Pisan, Christine de (1992 [1405]). *Le Livre de la Cité des Dammes*. Traducció i introducció Éric Hicks i Thérèse Moreau. Paris: Stock.
- Planes Lull, Núria (2019). MANIFIESTO DE LAS FUTURAS MADRES EN POTENCIA. Dins de *Converses amb el meu úter i altres interlocutors* [fulletó]. Barcelona: Antic Teatre.
- Platero, Lucas (2015, 25 de febrer). 'Limbo', una experiència teatral intel·ligent sobre la vivència trans\*. *Píkara*. Recuperat de <https://www.pikaramagazine.com/2015/02/limbo-una-experiencia-teatral-inteligente-sobre-la-vivencia-trans/>.
- \_\_\_\_\_ (2019, 3 de desembre). Debates a pecho descubierto. *Píkara*. Recuperat de <https://www.pikaramagazine.com/2019/12/debates-a-pecho-descubierto/>.
- Platero, R. Lucas i Ortega-Arjonilla, Esther (2016). Building coalitions: The interconnections between feminism and trans\* activism in Spain. *Journal of Lesbian Studies*, 20(1), 46-64.
- Plumwood, Val (1993). *Feminism and the Mastery of Nature*. London: Routledge.
- Porta Abad, Carme (2015, 26 de febrer). Limbo: la història d'un trànsit. *La Independent*. Recuperat de [http://www.laindependent.cat/index.php?option=com\\_content&view=article&id=5240%3A%20limbo-la-historia-dun-transit&catid=85%3Aentorn-quotidia&Itemid=122&lang=ca](http://www.laindependent.cat/index.php?option=com_content&view=article&id=5240%3A%20limbo-la-historia-dun-transit&catid=85%3Aentorn-quotidia&Itemid=122&lang=ca).
- Prat, Montse i Ley, Pablo (1993). Paisatge amb figures. *Pausa*, 15. Recuperat de <http://www.revistapausa.cat/4566-2/>.

- Prieto Nadal, Ana (2016). *MDLSX*, de Motus: performando la intersexualidad. *Anagnórisis: Revista de investigación teatral*, 14, 54-78.
- \_\_\_\_\_ (2017). *Nadia*, un documental escénico de Nadia Ghulam y La Conquista del Pol Sud. Dins José Romera Castillo, Francisco Gutiérrez Carbajo i Raquel García-Pascual (Eds.), *El teatro como documento artístico, histórico y cultural en los inicios del siglo XXI* (pp. 482-489). Madrid: Editorial Verbum.
- \_\_\_\_\_ (2018, 10 de juliol). La bellesa dels descampats. *Núvol*. Recuperat de <https://www.nuvol.com/critica/la-bellesa-dels-descampats/>.
- \_\_\_\_\_ (2019). El proyecto comunitario Rebomboris: la ética del cuidado a escena [Vídeo]. Recuperat de <https://canal.uned.es/video/5d11dc75a3eeb0e3178b4567>.
- \_\_\_\_\_ (2020). La dramaturgia catalana del siglo XXI: una panorámica, *ADE Teatro, Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, 179, 26-34.
- Projecte Vaca (2010). Datos sobre paridad, partiendo de las candidaturas a los Premios Max. Un estudio de la Comisión de Paridad de Projecte Vaca. Dins Dora Sales (Ed.), *Lenguajes teatrales* (pp. 139-148). Castellón: Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz.
- Puig Taulé, Oriol (2019, 8 de gener). El Teatre Lliure fa purplewashing? *Núvol*. Recuperat de <https://www.nuvol.com/teatre-i-dansa/el-teatre-lliure-fa-purplewashing-57965>.
- Quirós, Julieta (2014). Etnografiar mundos vívidos. Desafíos de trabajo de campo, escritura y enseñanza en antropología. *PUBLICAR- En Antropología y Ciencias Sociales*, 12(17), 47-65.
- Rada, Javier (2017, 12 de octubre). La necesidad de una matria. *Trasdós*. Recuperat de <https://blogs.20minutos.es/trasdos/2017/10/12/la-necesidad-de-una-matria/#more-31245>.
- Ragué Arias, María José (1969). Dossier Teatro Radical U.S.A.. *Yorick*, 35, 4-28.
- \_\_\_\_\_ (1971). *California trip*. Barcelona: Kairós.
- \_\_\_\_\_ (Ed.) (1972). *Hablan las Women's Lib*. Barcelona: Kairós.
- \_\_\_\_\_ (1977). *Aspectos feministas en el Nuevo teatro crítico de Emilia Pardo Bazán* (Tesi de Llicenciatura, Universitat de Barcelona, Barcelona).
- \_\_\_\_\_ (1982). Què és el teatre feminista? Comentari dirigit a Ricard Salvat. *Papers*, 15, 3.
- \_\_\_\_\_ (1984a). *I tornarà a florir la mimosa*. Barcelona: Edicions 62.
- \_\_\_\_\_ (1984b). El teatro feminista, o el no-teatro no-feminista. *Estreno*, 10(2), 47.

- \_\_\_\_\_ (1986). *Clitemnestra*. Barcelona: Millà.
- \_\_\_\_\_ (1989). *Els personatges femenins de la tragèdia grega en el teatre català del segle xx*. Sabadell: AUSA.
- \_\_\_\_\_ (1990). *Crits de gavines: obra en dos actes*. Barcelona: Millà.
- \_\_\_\_\_ (1991a). *Lagartijas, gaviotas y mariposas: lectura moderna del mito de Fedra*. Murcia: Universidad de Murcia. Secretariado de Publicaciones.
- \_\_\_\_\_ (1991b). *Los Personajes y temas de la tragedia griega en el teatro gallego contemporáneo*. Sada: Edición do Castro.
- \_\_\_\_\_ (1991c). Arts escèniques: el teatre, el gènere més difícil. *Cultura. Butlletí del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya*, 4(25), 32-33.
- \_\_\_\_\_ (1992). *Lo que fué Troya: los mitos griegos en el teatro español actual*. Madrid: Asociación de Autores de Teatro.
- \_\_\_\_\_ (1993). La mujer como autora en el teatro español contemporáneo. *Estreno*, 19(1), 13-16.
- \_\_\_\_\_ (Coord.) (1994a). *Dona i teatre: ara i aquí*. Barcelona: Institut Català de la Dona.
- \_\_\_\_\_ (1994b). Comunicació entre gèneres: una mirada teatral cap als orígens i cap al ritm, una possible mirada cap al gènere femení. Dins María José Ragué Arias (Coord.), *Dona i teatre: ara i aquí* (pp. 15-26). Barcelona: Institut Català de la Dona.
- \_\_\_\_\_ (1994c). Dona i teatre avui a Catalunya. Dins María José Ragué Arias (Coord.), *Dona i teatre: ara i aquí* (pp. 54-57). Barcelona: Institut Català de la Dona.
- \_\_\_\_\_ (1994d). El llenguatge escènic de les dones: aportacions recents. Dins María José Ragué Arias (Coord.), *Dona i teatre: ara i aquí* (pp. 163-172). Barcelona: Institut Català de la Dona.
- \_\_\_\_\_ (1996). *El teatro de fin de milenio en España (De 1975 hasta hoy)*. Barcelona: Ariel.
- \_\_\_\_\_ (1998a). La obra de algunas autoras españolas desde la perspectiva de la teoría teatral feminista. Dins Laura Borràs Castanyer (Ed.), *Reescribir la escena* (pp. 227-235). Madrid: Fundación Autor.
- \_\_\_\_\_ (1998b). Teoria i crítica del teatre feminista. *Assaig de teatre*, 10-11, 125-140.
- \_\_\_\_\_ (1998c). *Sorpresa/ Surprise! Monólogo para una actriz*. Dins Patricia W. O'Connor (Ed.), *Mujeres sobre mujeres: teatro breve español = One-act spanish plays by women about women* (pp. 191-211). Madrid: Fundamentos.

- \_\_\_\_\_ (1999). La darrera generació teatral catalana del segle XX. Dins Jordi Sala (Ed.), *Deu lliçons sobre teatre: text i representació* (pp. 53-73). Girona: Servei de Publicacions de la Universitat de Girona.
- \_\_\_\_\_ (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.
- \_\_\_\_\_ (2001). Clitemnestra, Medea, Fedra: contemporaneidad de su transgresión mítica. Dins Carmen Morenilla Talens i Francesco de Martino (Coords.), *Fil d'Ariadna: El teatre clàssic al marc de la cultura grega i la seua pervivència dins la cultura occidental. 4, Universitat de València, 3-5 de maig 2000* (pp. 367-378). Bari: Levante Editori.
- \_\_\_\_\_ (2004). La mujer en el teatro clásico griego: las mujeres, víctimas de la guerra en la tragedia griega; "Antígona", una utopía para la paz. Dins José Monleón Bennacer (Coord.), *Mediterráneo: memoria y utopía; cultura e intolerancia; las troyanas, hoy; la armonía de lo diverso* (pp. 275-280). Murcia: Universidad de Murcia.
- \_\_\_\_\_ (2009). Los grandes mitos femeninos griegos: Clitemnestra, Medea, Fedra. *Anales de la literatura española contemporánea*, 34(2), 559-576.
- \_\_\_\_\_ (2011a). *Feminisme i teatre* [Vídeo]. Recuperat de [http://www.memoro.org/es-ca/Feminisme-i-teatre\\_8169.html](http://www.memoro.org/es-ca/Feminisme-i-teatre_8169.html).
- \_\_\_\_\_ (2011b). *Teatre, l'opinió d'una especialista* [Vídeo]. Recuperat de [http://www.memoro.org/es-ca/Teatre--l-opini%C3%B3-d-una-especialista\\_8163.html](http://www.memoro.org/es-ca/Teatre--l-opini%C3%B3-d-una-especialista_8163.html).
- \_\_\_\_\_ (2011c). *Una dona de teatre* [Vídeo]. Recuperat de [http://www.memoro.org/es-ca/Una-dona-de-teatre\\_8162.html](http://www.memoro.org/es-ca/Una-dona-de-teatre_8162.html).
- \_\_\_\_\_ (2012). *California Trip i els Grans Reportatges* [Vídeo]. Recuperat de [http://www.memoro.org/es-ca/%3Ci%3ECalifornia-Trip%3C-i%3E-y-els-grans-reportatges\\_8160.html](http://www.memoro.org/es-ca/%3Ci%3ECalifornia-Trip%3C-i%3E-y-els-grans-reportatges_8160.html).
- \_\_\_\_\_ (2012b). Erotismo en el teatro catalán a partir del año 2.000. Sobre el proyecto T-6, Angels Aymar y Eva Hibernia. Dins José Romera Castillo (Ed.) amb Francisco Gutiérrez Carbajo, Raquel García-Pascual, *Erotismo y teatro en la primera década del siglo XXI. Actas del XXI Seminario Internacional del Centro de Investigaciones de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías* (pp. 85-98). Madrid: Visor Libros.

- \_\_\_\_\_ (2013). Dona i teatre, la veu trencada de la falsa normalitat. Dins Jordi Lladó i Jordi Vilaró (Eds.), *Dona i teatre al segle XXI. IV Jornades de debat sobre el repertori teatral català* (pp. 17-28). Lleida: Punctum.
- Ragué Arias, María José i Racionero Grau, Luis (1969). El teatro en Estados Unidos. Del musical al revolucionario. *Yorick*, 32, 49-54.
- Ragué Arias, María José, Rodríguez, Armonía i Simó, Isabel-Clara (1984). ...*I Nora obrí la porta* [Separata]. *Entreacte*, 8.
- Ragué Arias, María José i Steinem, Gloria (1975). *La liberación de la mujer*. Barcelona: Salvat.
- Ramis Masachs, Núria (2020). Perdent el fil de la crítica. La crítica de teatre en l'arribada a l'era digital (2011-2020) [Treball de Final de Màster, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra]. Recuperat de [https://ddd.uab.cat/pub/trerecpro/2020/232274/RamisMasachsNuria\\_TFM2020.pdf](https://ddd.uab.cat/pub/trerecpro/2020/232274/RamisMasachsNuria_TFM2020.pdf).
- Rancièrre, Jaques (2004). *The Politics of Aesthetics*. London: Continuum.
- \_\_\_\_\_ (2009). *The Emancipated Spectator*. London: Verso.
- Ray, Ruth (2008). *Endnotes: An Intimate Look at the End of Life*. New York: Columbia University Press.
- Raymond, Janice (1979). *The Transsexual Empire: The Making of the She-Male*. Boston: Beacon Press.
- Rea, Charlotte (1972) Women's Theatre Groups. *The Drama Review*, 16(2), 79-89.
- \_\_\_\_\_ (1974). Women for Women. *The Drama Review*, 18(4), 77-87.
- Real, Neus (2004). *Dona i literatura en els anys trenta: la narrativa de les escriptores catalanes fins a la guerra civil*. (Tesi doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra). Recuperat de <http://hdl.handle.net/10803/32181>.
- Rediu, Jordi i Llarás, Norbert (Producers) i Sol, Jo (director) (2010). *Fake Orgasm*. Espanya: Zip Films.
- Regan, Stephen (1998). Reception Theory, Gender and Performance. Dins Lizbeth Goodman i Jane de Gay (Eds.), *The Routledge Reader in Gender and Performance* (pp. 295-298). London: Routledge.
- Reinelt, Janelle (1986). Beyond Brecht: Britain's New Feminist Drama. *Theatre Journal*, 38(2), 154-163.
- \_\_\_\_\_ (2002). The Politics of Discourse: Performativity Meets Theatricality. *SubStance*, 31(2-3), 201-215.



- \_\_\_\_\_ (2006). Navigating Postfeminism: Writing Out of the Box. Dins Elaine Aston i Geraldine Harris (Eds.), *Feminist Futures? Theatre, Performance, Theory* (pp.17-33). Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Reinhardt, Nancy (1981). New Directions for Feminist Criticism in Theatre and the Related Arts. *Soundings*, 64(4), 361-387.
- Reiz, Margarita (2001). La ironía también es mujer. Dins Asun Bernárdez Rodal (Ed.), *El humor y la risa* (pp. 29-38). Madrid: Fundación Autor.
- Ribas Tur, Antoni (2018, 26 de juny). La Beckett trenca el tabú del dol pels infants nonats. *Ara*. Recuperat de [https://www.ara.cat/cultura/Beckett-trenca-tabu-infants-nonats\\_0\\_2040395956.html](https://www.ara.cat/cultura/Beckett-trenca-tabu-infants-nonats_0_2040395956.html).
- Rich, Adrienne (1979). *On Lies, Secrets, and Silence. Selected Prose 1966-1978*. New York: W. W. Norton.
- \_\_\_\_\_ (1995 [1976]). *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*. New York: W.W. Norton.
- Richardson, Diane, McLaughlin, Janice i Casey, Mark E. (Eds.) (2006). *Intersections Between Feminist and Queer Theory*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Riefenstahl, Leni (1991 [1987]). *Memorias*. Traducció Juan Godo Costa. Barcelona: Lumen.
- Riquer, Martí de Comas, Antoni i Molas, Joaquim (1986-1988). *Història de la literatura catalana*. Barcelona: Editorial Ariel.
- Rivera Garretas, María-Milagros (2001). La risa amorosa en el teatro de Hrotsvitha de Gandersheim. Dins Asun Bernárdez Rodal (Ed.), *El humor y la risa* (pp. 41-50). Madrid: Fundación Autor.
- Rodríguez Magda, Rosa M<sup>a</sup> (1999). *Foucault y la genealogía de los sexos*. Barcelona: Anthropos.
- Rodríguez, Armonía (1990). Vivir la diferencia. *Entreacte*, 8, 47.
- Romera Castillo, José i Gutiérrez Carbajo, Francisco (Eds.) (2005). *Dramaturgias femeninas de la segunda mitad del siglo XX: espacio y tiempo*. Madrid: Visor Libros.
- Romero Bachiller, Carmen, García Dauder, Silvia, Bargeiras i Martínez, Carlos (Grupo de Trabajo Queer) (2005). Introducción... El eje del mal es heterosexual. Dins Carmen Romero Bachiller, Silvia García Dauder, Carlos Bargeiras Martínez (Eds.), *El eje del mal es heterosexual. Figuraciones, movimientos y prácticas feministas queer* (pp. 17-27). Madrid: Traficantes de Sueños.

- Roser i Puig, Montserrat (Ed.) (2007). *A Female Scene: Three Plays by Catalan Women*. Nottingham: Five Leaves Press.
- \_\_\_\_\_ (2019). Tristes memòries cubanes: *La indiana* (2007), d'Àngels Aymar. Dins Isabel Marcillas i Biel Sansano (Eds.), *Dramatúrgies contemporànies per a la igualtat: autories, escenificacions, recepcions. Una visió comparatista* (pp. 365-385). València: Universitat de València.
- Rosselló, Ramon X. (2014). Más allá de la interpretación: nuevas creadoras en el teatro valenciano actual. *Telón de fondo*, 19, 83-107.
- \_\_\_\_\_ (2016). Las autoras asaltan los escenarios valencianos del siglo XXI. Dins A.A. D.D., *Hijos de Verónica (Generación del miedo)* (pp. 9-33). Cullera: El Petit Editor.
- \_\_\_\_\_ (2018). L'autoria teatral valenciana del segle XXI: la consolidació de noves veus. *Zeitschrift für Katalanistik: Revista d'Estudis Catalans*, 31, 313-343.
- \_\_\_\_\_ (2019). Al voltant de les autores valencianes: els inicis de Patricia Pardo. Dins Isabel Marcillas i Biel Sansano (Eds.), *Dramatúrgies contemporànies per a la igualtat: autories, escenificacions, recepcions. Una visió comparatista* (pp. 387-412). València: Universitat de València.
- Rosvita de Gandersheim (2005). *Obras completas*. Edició de Juan Martos i Rosario Moreno Soldevila. Huelva: Servicio de Publicaciones Universidad de Huelva.
- Roth, Moira (1983). *The Amazing Decade: Women and Performance Art in America, 1970-1980*. Los Angeles: Astro Artz.
- Rowe, John W. i Kahn, Robert L. (1998). *Successful Aging*. New York: Pantheon Books.
- Rubin, Gayle (1975). The Traffic in Women: Notes on the "Political Economy" of Sex. Dins Rayna R. Reiter (Ed.), *Toward an Anthropology of Women* (pp. 157-210). New York: Monthly Review Press.
- \_\_\_\_\_ (1992 [1984]). Thinking Sex: Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality. Dins Carole S. Vance (Ed.), *Pleasure and Danger: Exploring Female Sexuality* (pp. 267-293). London: Pandora.
- Salvat, Ricard (2005). Dóna'm lletra. *Assaig de teatre*, 47, 299-314.
- Sansano, Gabriel (2008). Literatura dramàtica contemporània (1950-2000). Dins Maria Llombart Huesca (Ed.), *Teatre català contemporani. Monografia: Entorn de l'obra de Jordi Galceran* (pp. 7-39). Alacant: Biblioteca Virtual Cervantes.

- Santamaria i Roig, Núria (2011). El teatre de Cecília A. Màntua: la tradició en almívar. Dins Olívia Gassol Bellet (Ed.), *Postguerra. Reinventant la tradició literària catalana* (pp. 179-205). Lleida: Punctum.
- \_\_\_\_\_ (2006). Buscant la pedra filosofal: entre la institucionalització i el mercat teatrals. Dins Francesc Foguet i Pep Martorell (Eds.), *L'escena del futur. Memòria de les arts escèniques als Països Catalans (1975-2005)* (pp. 23-46). Vilanova i la Geltrú: El Cep i la nansa.
- \_\_\_\_\_ (2007). Els mites clàssics en la producció dramàtica catalana dels darrers vint-i-cinc anys. Dins Jordi Malé i Eulàlia Miralles (Eds.), *Mites clàssics en la literatura catalana moderna i contemporània* (pp. 199-219). Barcelona: Universitat de Barcelona.
- \_\_\_\_\_ (2018). La literatura dramàtica catalana de autora en los decenios de la mudanza política. *Las Puertas del Drama. Revista de la Asociación de Autores de teatro*, 51. Recuperat de <http://www.aat.es/elkioscoteatral/las-puertas-del-drama/drama-51/la-literatura-dramatica-catalana-de-autora-en-los-decenios-de-la-mudanza-politica/>.
- Saumell, Eva (2018). Amb nom de dona. Dins Àlex Broch, Joan Cornudella i Francesc Foguet, *Teatre català avui, 2000-2017: 4t Encontre d'Escriptors i Crítics a les Garrigues: El Cogul, 2017* (pp. 161-180). Juneda: Fonoll.
- Saumell, Mercè (2012). Teatro del ámbito catalán en el siglo XXI. *Don Galán*, 2. Recuperat de [https://www.teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/pagina.php?vol=2&doc=1\\_1\\_3&pag=1](https://www.teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/pagina.php?vol=2&doc=1_1_3&pag=1).
- \_\_\_\_\_ (2018). Mujer y creación escénica hoy en España. Estado de la cuestión. *Don Galán*, 8. Recuperat de [https://www.teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum8/pagina.php?vol=8&doc=1\\_1](https://www.teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum8/pagina.php?vol=8&doc=1_1).
- Sayre, Henry M. (1989). *The Object of Performance: The American Avant-Garde since 1970*. Chicago: University of Chicago Press.
- Schlueter, June (Ed.) (1989). *Feminist Readings of Modern American Drama*. London: Associated University Presses.
- \_\_\_\_\_ (Ed.) (1990). *Modern American Drama: The Female Canon*. London: Associated University Presses.
- Schechner, Richard (2002). *Performance Studies: An Introduction*. London: Routledge.

- Schneider, Rebecca (1997). *The Explicit Body in Performance*. London: Routledge.
- Schroeder, Patricia R. (1989). Locked Behind the Proscenium: Feminist Strategies in *Getting Out* and *My Sister in This House*. *Modern Drama*, 32(1), 104-114.
- Sedgwick, Eve Kosofsky (2003). *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*. Durham: Duke University Press.
- Segal, Lynne (2013). *Out of Time: The Pleasures and Perils of Ageing*. London: Verso.
- Sentamans, Tatiana [O.R.G.I.A.] (2013a). Redes transfeministas y nuevas políticas de representación sexual (I). Diagramas de flujos. Dins Miriam Solá, Elena Urko (Eds.), *Transfeminismos. Epistemes, fricciones y flujos* (pp. 31-44). Tafalla: Txalaparta.
- \_\_\_\_\_ (2013b). Redes transfeministas y nuevas políticas de representación sexual (II). Estrategias de producción. Dins Miriam Solá, Elena Urko (Eds.), *Transfeminismos. Epistemes, fricciones y flujos* (pp. 177-192). Tafalla: Txalaparta.
- Serano, Julia (2013 [2004]). Skirt Chasers: Why The Media Depicts the Trans Revolution in Lipstick and Heels. Dins Susan Stryker, Aren Z. Aizura (Eds.), *The Transgender Studies Reader 2* (pp. 226-233). New York: Routledge.
- \_\_\_\_\_ (2016, 3 de maig). Expanding Trans Media Representation: Why Transgender Actors Should Be Cast in Cisgender Roles. *Medium*. Recuperat de <https://medium.com/gender-2-0/expanding-trans-media-representation-why-transgender-actors-should-be-cast-in-cisgender-roles-f880cb7bb36e>
- Serra, Màrius (2018, 10 de juliol). El descampat i la boira. *La Vanguardia*. Recuperat de <https://www.lavanguardia.com/opinion/20180710/45806199743/el-descampat-i-la-boira.html>.
- Serrat, Cristina (2018). *Creadores escèniques segle XXI. Projecte Vaca*. Barcelona: Editor no identificat.
- Showalter, Elaine (1977). *Literature of their Own. British Women Novelist from Brontë to Lessing*. Princeton: Princeton University Press.
- Showden, Carisa R. (2016). *Feminist Sex Wars*. Dins *The Wiley Blackwell Encyclopedia of Gender and Sexuality Studies*. Recuperat de <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1002/9781118663219.wbegs434>.
- Singleton, Brian (2011). *Masculinities and the Contemporary Irish Theatre*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

- Sjoberg, Laura i Gentry, Caron E. (2008). Reduced to Bad Sex: Narratives of Violent Women from the Bible to the War on Terror. *International Relations*, 22(1), 5-23.
- Slyomovics, Susan (1990). Ritual Grievance: The Language of Woman? *Women & Performance: a Journal of Feminist Theory*, 5(1), 53-60.
- Solá, Miriam (2012). La re-politización del feminismo, activismo y microdiscursos posidentitarios. Dins *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, 7, 264-281. Recuperat de <https://www.museoreinasofia.es/publicaciones/desacuerdos#numero-7>.
- \_\_\_\_\_ (2013). Introducción. Pre-textos, con-textos y textos. Dins Miriam Solá, Elena Urko (Eds.), *Transfeminismos. Epistemes, fricciones y flujos* (pp. 15-30). Tafalla: Txalaparta.
- Solá, Miriam, Pardo, Teo i Missé, Miquel (2019, 17 de desembre). On és el transfeminisme? Taula rodona “Vis a bis” [Vídeo]. Recuperat de <https://www.youtube.com/watch?v=wdzvHIAcvLg>.
- Solga, Kim (2013-). *The Activist Classroom* [Blog]. Recuperat de <https://theactivistclassroom.wordpress.com>.
- \_\_\_\_\_ (2016a). *Theatre & Feminism*. London: Palgrave.
- \_\_\_\_\_ (2016b). *Kitchen Sink Realisms: Domestic Labor, Dining, and Drama in American Theatre* by Dorothy Chansky [Ressenya]. *Theatre Journal*, 68(3), 489-490.
- Solomon, Alisa (1997). *Re-Dressing the Canon. Essays on Theater and Gender*. London: Routledge.
- Sontag, Susan (1981 [1980]). Fascinating Fascism. Dins Susan Sontag, *Under the Sign of Saturn* (pp. 73-108). New York: Vintage Books.
- Sora i Domenjó, Jordi (2015, 11 de febrer). La transfòbia del bisturí. *Núvol*. Recuperat de <https://www.nuvol.com/teatre-i-dansa/la-transfobia-del-bisturi-23359>.
- Soria Tomás, Guadalupe (2019). ¿Quién hace qué? Juego identitario en el teatro contemporáneo. Dins Isabel Marcillas i Biel Sansano (Eds.), *Dramatúrgies contemporànies per a la igualtat: autories, escenificacions, recepcions. Una visió comparatista* (pp. 473-507). València: Universitat de València.
- Spivak, Gayatri Chakravorty (1987). *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics*. New York, London: Methuen.
- \_\_\_\_\_ (1996 [1979]) Explanation and Culture: Marginalia. Dins Gayatri Chakravorty Spivak, Donna Landry i Gerald MacLean (Eds.), *The Spivak Reader. Selected Works of Gayatri Chakravorty Spivak* (pp. 29-52). London: Routledge.

- Stanford Friedman, Susan (1987). Creativity and the Childbirth Metaphor: Gender Difference in Literary Discourse. *Feminist Studies*, 13(1), 49-82.
- Stone, Alison (2005). Towards a Genealogical Feminism: A Reading of Judith Butler's Political Thought. *Contemporary Political Theory*, 4, 4-24.
- Stone, Sandy (2006 [1991]). The *Empire Strikes Back*: A Posttranssexual Manifesto. Dins Susan Stryker, Stephen Whittle (Eds.), *The Transgender Studies Reader* (pp. 221-235). London: Routledge.
- Stryker, Susan (2006). (De)Subjugated Knowledges: An Introduction to Transgender Studies. Dins Susan Stryker, Stephen Whittle (Eds.), *The Transgender Studies Reader* (pp. 1-18). London: Routledge.
- \_\_\_\_\_ (2008). *Transgender History*. Berkeley: Seal Press.
- Subirana, Jordi (2000, 23 de gener). Confidències de dona. *El Periódico*, 62.
- Sunyer, Magí (2019). El teatre de cabaret: transgressió i espectacle. Dins Joan Vergés Gifra, Francesco Ardolino, Marta Nadal Brunès (Eds.), *Maria Aurèlia Capmany: escriptora i pensadora* (pp. 87-108). Girona: Càtedra Ferrater Mora de Pensament Contemporani. Documenta Universitària.
- Sunyer, Magí i Palau, Montserrat (Coord.) (2012). *Jaume Vidal Alcover i Maria Aurèlia Capmany a escena*. Benicarló: Onada.
- Surbezy, Agnès (2007), ¿Violence de genre, violence des genres? *La trilogía cínica de Marta Galán*. Dins Emmanuelle Garnier (Ed.), *Transgression et folie dans les dramaturgies féminines hispaniques contemporaines* (pp. 83-92). Carnière-Morlanwelz: Lansman.
- Sweeney, Brian N. (2017). Slut shaming. Dins Kevin E. Nadal (Ed.), *The SAGE Encyclopedia of Psychology and Gender* (pp. 1579-1581). Thousand Oaks: SAGE Publications.
- Szádeczky-Kardoss, Irma (1993). *Báthory Erzsébet igazsága*. Budapest: Nesztor Kiadó.
- Tait, Peta (1994). *Converging Realities: Feminism in Australian Theatre*. Sydney/Melbourne: Currency Press/Artmoves.
- Tasker, Yvonne i Negra, Diane (Eds.) (2007). *Interrogating Postfeminism. Gender and the Politics of Popular Culture*. Durham: Duke University Press.
- Teatralnet (2015, 26 de gener). "Limbo", reflexiona sobre el trànsit dels trans-gènere al teatre Gaudí. *teatral.net. Revista digital d'Arts Escèniques*. Recuperat de <https://www.teatral.net/limbo-reflexiona-sobre-el-transit-dels-trans-genere-al-teatre-gaudi/>.

- Tofantšuk, Julia (2007). Time, Space and (Her)Story in the Fiction of Eva Figs. Dins Ann Heilmann, Mark Llewellyn (Eds.), *Metafiction and Metahistory in Contemporary Women's Writing* (pp. 59-72). Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Tomàs Albina, Alba (2017). *Electra: mite i recreació en el teatre contemporani*. (Tesi doctoral, Universitat Pompeu Fabra, Barcelona). Recuperat de <https://www.tdx.cat/handle/10803/402440>.
- Torras, Meri (2005). Sonrisas que no son tan risas. El humor particular de la ironía y la parodia. *Dossiers feministes*, 8, 61-74.
- Trujillo, Gracia (2014). Butches Excluded: Female Masculinities and Their (non) Representations in Spain. Dins Rafael M. Mérida-Jiménez (Ed.), *Hispanic (LGT) Masculinities in Transition* (pp. 31-50). New York: Peter Lang.
- Valls, Miquela (1997). Lucie Bartre; Joseph Sebastià Pons. *Cahiers des Amis du Vieil Ille*, 137, 34-47.
- Vilaró, Jordi (2013a). Feminismes i representació teatral: una breu visió panoràmica. Dins Jordi Lladó i Jordi Vilaró (Eds.), *Dona i teatre al segle XXI. IV Jornades de debat sobre el repertori teatral català* (pp. 135-142). Lleida: Punctum.
- Vilaró, Jordi (2013b, 6 de juny). Acadèmics vs dramaturgs: Un diàleg de sords? *Núvol*. Recuperat de <http://www.nuvol.com/critica/academic-vs-dramaturgs-un-dialeg-de-sords/>.
- Vilella, Eduard (2007). *Doble contra senzill. La incògnita del jo i l'enigma de l'altre en la literatura*. Lleida: Pagès Editors.
- Vivas, Esther (2019a). *Mama desobedient: una mirada feminista a la maternitat*. Barcelona: Ara Llibres.
- \_\_\_\_\_ (2019b, 4 de maig). Cal veure la infertilitat com un problema polític. *Vilaweb*. Recuperat de <https://www.vilaweb.cat/noticies/esther-vivas-mare-desobedient-entrevista>.
- Wandor, Michelene (1986). *Carry On, Understudies: Theatre and Sexual Politics*. London: Routledge / Kegan Paul.
- Warner, Sara (2012). *Acts of Gaiety: LGBT Performance and the Politics of Pleasure*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Whittle, Stephen (2006 [2001]). Where Did We Go Wrong? Feminism and Trans Theory —Two Teams on the Same Side? Dins Susan Stryker, Stephen Whittle (Eds.), *The Transgender Studies Reader* (pp. 194-202). London: Routledge.

- Wilchins, Riki Anne (2006 [1997]). What Does It Cost to Tell the Truth? Dins Susan Stryker, Stephen Whittle (Eds.), *The Transgender Studies Reader* (pp. 547-551). London: Routledge.
- Wolf, Naomi (1990). *The Beauty Myth: How Images of Beauty Are Used Against Women*. London: Chatto and Windus.
- Woolf, Virginia (2012 [1929]). *A Room of One's Own. Three Guineas*. Introd. Hermione Lee. London: Vintage Digital.
- Xarxa de Televisions Locals (XTVL), SF Producciones (Producers), Marano, Florencia P. (2009). *Test de la vida real*. Espanya: Xarxa de Televisions Locals (XTVL), SF Producciones.
- Yarbro- Bejarano, Yvonne (1986). The Female Subject in Chicano Theatre: Sexuality, "Race," and Class. *Theatre Journal*, 38(4), 389-407.
- Young, Iris Marion (1990). *Throwing Like a Girl and Other Essays in Feminist Philosophy and Social Theory*. Bloomington: Indiana University Press.
- \_\_\_\_ (2005). *On Female Body Experience: 'Throwing Like a Girl' and Other Essays*. Oxford: Oxford University Press.
- Zaragoza, Maria (2005). L'estratègia del camaleó: una anàlisi dels personatges femenins del teatre d'Enric Nolla. Dins *I Simposi internacional sobre teatre català contemporani: de la transició a l'actualitat: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 1, 2 i 3 de juny de 2005* (pp. 635-645). Barcelona: Diputació de Barcelona/ Institut del Teatre.
- Živković, Milica (2000). The Double as the "Unseen" of Culture: Toward a Definition of Doppelgänger. *Facta Universitatis*, 2(7), 121-128.
- Zupan, Jelka i Åhman, Elisabeth (2006). *Neonatal and Perinatal Mortality Country, Regional and Global Estimates*. Ginebra: World Health Organization.



## 10. ANNEX. CATÀLEG D'OBRES CITADES

Aquesta selecció està constituïda a partir de totes aquelles obres que menciono als capítols d'anàlisi i que s'adien amb els criteris del corpus, és a dir: obres de teatre de text d'autoria femenina o mixta catalana, representades en espais teatrals professionals de Barcelona entre les temporades 2000/01 i 2018/2019, a les quals hi afegeixo obres d'autoria trans o mixta. En queden excloses, per tant, les obres no representades o només llegides en lectures escenificades, les obres d'autoria masculina, les obres d'autoria estrangera, les obres breus, les obres de dansa, moviment, clown, comèdia *stand-up* i recital poètic, les *performances*, les obres representades fora d'espais teatrals professionals i les obres representades abans o després del marc cronològic estipulat.

Per cadascuna de les obres indico el títol, l'autoria, la direcció, el repartiment, la llengua, les representacions i, si s'escau, la companyia i observacions sobre premis obtinguts o altres aspectes a tenir en compte. Atesa la dificultat de proporcionar un major nombre de dades mantenint una cobertura homogènia del conjunt de les obres, he optat per no aportar dades d'altres professionals involucrats en la creació de les peces, sense ànim de menystenir la importància de llur tasca. En la recensió de les representacions, he indicat sempre la representació d'estrena i aquelles representacions que he considerat més destacades, sense voluntat d'exhaustivitat i privilegiant la ciutat de Barcelona i el circuit professional. Per a aquelles obres amb una gira activa o noves funcions previstes, s'indiquen les dates programades fins al moment del dipòsit de la tesi.

\* \* \*

### 2002

#### 1. *L'home-res*

**Autoria:** Anaïs Schaaff

**Direcció:** Anna Llopart

**Repartiment:** Joan Valentí, Pilar Pla, Armand Villén

**Llengua:** Català

**Representacions:** Teatre Malic, Barcelona (06/02-10/03/2002)

**Companyia:** Postfestum

#### 2. *Fedra +/- Hipòlit*

**Autoria:** Beth Escudé i Magda Puyo (textos), Ramon Simó (creació)

**Direcció:** Magda Puyo

**Repartiment:** Roger Coma, Quim Dalmau, Montse Esteve, Mercè Martínez, Teresa Urroz

**Llengua:** Català

**Representacions:** Teatre Lliure, Barcelona (03/03-28/04/2002)

## 2003

### 3. *Lola*

**Autoria:** Marta Galán Sala

**Direcció:** Marta Galán Sala

**Repartiment:** Santiago Anguera (Santiago Maravilla)

**Llengua:** Castellà

**Representacions:** La Poderosa, Barcelona (02/2003), Antic Teatre, Barcelona (2003, 01/2005), Mercat de les Flors, Barcelona (17-20/11/2005), Gira pel territori català, espanyol i internacional

**Observacions:** Forma part de la Trilogia Cínica, junt amb *Machos* (2005) i *El perro* (2005)

### 4. *Cabaret diabòlic*

**Autoria:** Beth Escudé i Gallés

**Direcció:** Beth Escudé i Gallés

**Repartiment:** Isabelle Bres, Beth Escudé

**Llengua:** Català, presència ocasional del castellà

**Representacions:** Sala La Planeta, Girona (01-02/03/2003), Festival de Teatre de Sitges, Sitges (06/06/2003), Teatre Tantarantana, Festival Novembre Vaca, Barcelona, (05/11/2003), Teatre Tantarantana, Barcelona (20-30/05/2004), Gira pel territori català i internacional

**Observacions:** Premi Ramón Vinyes de Teatre 2003 pel text dramàtic

### 5. *La pata negra*

**Autoria:** Vicenta Ndongo (a partir de textos de Vicenta Ndongo, Roger Gual, Rodrigo García, Ivan Morales i Paloma Ortiz)

**Direcció:** Roger Gual

**Repartiment:** Vicenta Ndongo

**Llengua:** Castellà

**Representacions:** Teatre Zorrilla, Festival Grec, Badalona (10-20/07/2003), Mercat de les Flors, Barcelona (21-25/04/2004)

## 2004

### 6. *Esthetic Paradise*

**Autoria:** Victoria Szpunberg

**Direcció:** Carol López

**Repartiment:** Montse Esteve, Anna Azcona, Mia Esteve, Mar Ulldemolins, Carlota Bantulà, Diana Gómez

**Llengua:** Castellà

**Representacions:** Sala Beckett, Festival Grec, Barcelona (07/07-01/08/2004)

### **7. *Phoolan som totes. En memòria de Phoolan Devi***

**Autoria:** Angelina Llongueras Altimis, Arundhati Roy, Phoolan Devi (textos), Angelina Llongueras Altimis (dramatúrgia)

**Direcció:** Raquel Capdet

**Repartiment:** Angelina Llongueras Altimis

**Llengua:** Català

**Representacions:** II Festival Entepola de Guayaquil, Ecuador (07-08/2004), Antic Teatre, Barcelona (01-03/2005), Gira internacional

**Companyia:** Les Fulanes

### **8. *Mi madre y yo***

**Autoria:** Sònia Gómez

**Direcció:** Sònia Gómez

**Repartiment:** Sònia Gómez, Rosa Vicente

**Llengua:** Castellà

**Representacions:** Centre Cívic Barceloneta, Barcelona (19/12/2004), Mercat de les flors, Barcelona (16-19/11/2010), Gira pel territori català, espanyol i internacional

## **2005**

### **9. *Machos***

**Autoria:** Marta Galán Sala

**Direcció:** Marta Galán Sala

**Repartiment:** Santiago Anguera (Santiago Maravilla), Vicens Mayans, DePheria (música)

**Llengua:** Castellà

**Representacions:** Antic Teatre, Barcelona (01/2005), Escena Abierta, Burgos (01/2005), Mercat de les Flors, Barcelona (17-20/11/2005), Gira internacional

**Observacions:** Forma part de la Trilogía Cínica, junt amb *Lola* (2003) i *El perro* (2005)

### **10. *V.O.S.***

**Autoria:** Carol López

**Direcció:** Carol López

**Repartiment:** Paul Berrondo, Andrés Herrera, Vicenta Ndongo, Àgata Roca

**Llengua:** Bilingüe català-castellà

**Representacions:** Teatre Lliure, Barcelona (27/01-20/02//2005), Sala Cuarta Pared, Madrid (12-15/10/2005)

**Observacions:** Premis Butaca 2005 a la millor direcció, espectacle de petit format i actriu de repartiment per Àgata Roca

### **11. *Superpoderosas en chúpate esa laguna***

**Autoria:** Melina Pereyra

**Direcció:** Melina Pereyra

**Repertiment:** Marta Bayarri, Lola López Luna, Paloma Maldonado, Abel Zamora

**Llengua:** Castellà

**Representacions:** Sala Beckett, Barcelona (23/11-04/12/2005)

**Companyia:** Chroma Teatre

## **2006**

### **12. *Indignos***

**Autoria:** Ángeles Císcar, David Franch, Lidia González Zoilo

**Direcció:** Ángeles Císcar, David Franch, Lidia González Zoilo

**Repertiment:** Ángeles Císcar, David Franch, Lidia González Zoilo

**Llengua:** Castellà

**Representacions:** Teatro los Manantiales, València (26/01/2006), Mercat de les Flors, Barcelona (02/04/2006), Versus Teatre, Barcelona (08-20/08/2006)

**Companyia:** Cia. Amaranto

### **13. *Aurora de Gollada***

**Autoria:** Beth Escudé i Gallés

**Direcció:** Beth Escudé i Gallés

**Repertiment:** Joan Bentallé, Sílvia Bel, Mònica Glaenzel, Quimet Pla

**Llengua:** Català

**Representacions:** Teatre Nacional de Catalunya, Projecte T6, Barcelona (07-26/02/2006)

### **14. *Entre les ones. Virginia Woolf, paraula i vida***

**Autoria:** Marcela Terra

**Direcció:** Marcela Terra

**Repertiment:** Padi Padilla

**Llengua:** Català (traducció del castellà de Clara Capafons)

**Representacions:** Teatre de Ponent, Granollers (07-09/07/2006), Antic Teatre, 11<sup>a</sup> Mostra de Teatre de Barcelona, Barcelona (21-22/10/2006), Espai Francesca Bonnemaison, Barcelona (19/12/2007), Gira pel territori català i valencià

**Companyia:** Meridiano 70ymedio

**Observacions:** Forma part d'una trilogia junt amb *Simone* (2010) i *La espera* (2012)

### **15. *Trece rosas***

**Autoria:** Júlia Bel

**Direcció:** Júlia Bel, Eva Hibernia

**Repertiment:** Carla Carissimi, Carme Poll, Resu Belmonte, Magdalena Tomàs, Susanna Barranco

**Llengua:** Castellà

**Representacions:** Teatre Tantarantana, Barcelona (30/09-22/10/2006), Gira pel territori espanyol

**Companyia:** Cía. Delirio

**Observacions:** III Premio Nacional de directoras Torrejón de Ardoz

### **16. *Boris I, Rei d'Andorra***

**Autoria:** Beth Escudé, basat en la novel·la *Boris I, rei d'Andorra* d'Antoni Morell

**Direcció:** Ester Nadal

**Repartiment:** Isabelle Bres, Hans Richter, Marc Fonts, Jordi Godall, Pere Tomàs

**Llengua:** Català

**Representacions:** Teatre Comunal, Andorra la Vella (12-13/10/2006), Teatre Tantarantana, Barcelona (07-30/12/2006), Gira pel territori andorrà, català i francès

**Companyia:** Som-hi Teatre i Ennev Teatre

### **17. *Las Vicente matan (aman) a los hombres***

**Autoria:** Sònia Gómez

**Direcció:** Sònia Gómez

**Repartiment:** Sònia Gómez, Rosa Vicente

**Llengua:** Castellà

**Representacions:** Los Manantiales, València (07/12/2006), Antic Teatre, Barcelona (03/02/2007), Gira nacional

## **2007**

### **18. *La Indiana***

**Autoria:** Àngels Aymar

**Direcció:** Àngels Aymar

**Repartiment:** Míriam Alamany, Òscar Intente, Txu Morillas

**Llengua:** Bilingüe català-castellà

**Representacions:** Teatre Tantarantana, Projecte T6, Barcelona (09/01-11/02/2007)

### **19. *Das paradies experiment***

**Autoria:** Roger Bernat, Verónika Araúzo, Margalida Riera

**Direcció:** Roger Bernat

**Repartiment:** Verónika Araúzo, Margalida Riera

**Llengua:** Bilingüe català-castellà

**Representacions:** Teatre Lliure, Barcelona (18-28/01/2007)

### **20. *L'ham***

**Autoria:** Gemma Rodríguez

**Direcció:** Glòria Balaña i Altimira

**Repartiment:** Mònica Glaenzel, Sílvia Sabaté, Camilo Garcia

**Llengua:** Català

**Representacions:** Sala Beckett, Barcelona (11/04-06/05/2007)

**Observacions:** Premi Crítica Serra d'Or de Teatre 2008 (premi al text de teatre català donat a conèixer per l'estrena o l'edició)

### ***21. Four movements for survival***

**Autoria:** Ángeles Císcar, David Franch, Lidia González Zoilo, Martí Sales

**Direcció:** Ángeles Císcar, David Franch, Lidia González Zoilo, Martí Sales

**Repertiment:** Ángeles Císcar, David Franch, Lidia González Zoilo, Martí Sales

**Llengua:** Castellà

**Representacions:** Teatre Lliure, Radicals Lliure, Barcelona (26, 28, 29/04, 05, 11, 12/05/2007), Versus Teatre, Barcelona (07-19/08/2007)

**Companyia:** Cia. Amaranto

### ***22. Menú del dia***

**Autoria:** Marília Samper

**Direcció:** Joan Negrié

**Repertiment:** Paloma Arza, Carmen Flores

**Llengua:** Castellà

**Representacions:** Sala Trono, Tarragona (07-09/12/2012), Teatre Tantarantana, Barcelona (04-22/06/2014)

**Observacions:** Accèssit del Premio Miguel Romero Esteo i del Premio Nacional Marqués de Bradomín 2002. Obra estrenada originalment a la Sala Sarobe d'Urnieta (16/09/2007) per part de la companyia Dar-Dar, amb Ane Gabarain i Lierni Fresnedo com a intèrprets i Francisco Montes a la direcció.

### ***23. La màquina de parlar***

**Autoria:** Victoria Szpunberg

**Direcció:** Victoria Szpunberg

**Repertiment:** Sandra Monclús, Jordi Andújar, Marc Rosich

**Llengua:** Bilingüe català-castellà (argentí)

**Representacions:** Sala Beckett, Barcelona (13/12/2007-06/01/2008), Sala El Maldà, Barcelona (02-18/10/2018)

## **2008**

### ***24. Una mujer en transparencia***

**Autoria:** Eva Hibernia

**Direcció:** Eva Hibernia

**Repertiment:** Alma Alonso, Alexis Bautista, Carles Cuevas, Alícia González Laá, Susana Goulart, David Vert

**Llengua:** Castellà

**Representacions:** Teatre Nacional de Catalunya, Projecte T6, Barcelona (25/01-17/02/2008)

## **25. *Només sexe***

**Autoria:** Daniela Feixas

**Direcció:** Juan Carlos Martel

**Repartiment:** Albert Ribalta, Ester Bové, Mireia Aixalà, Quim Dalmau, Jacob Torres, Daniela Feixas

**Llengua:** Català

**Representacions:** Teatre Gaudí, Barcelona (24/04-25/05/2008)

**Observacions:** Premi Octubre de Teatre 2004

## **26. *El meu avi no va anar a Cuba (els meus pares sí)***

**Autoria:** Victoria Szpunberg

**Direcció:** Victoria Szpunberg

**Repartiment:** Marta López, Sabina Witt, Lucas Ariel Vallejos

**Llengua:** Bilingüe català-castellà

**Representacions:** Espai Francesca Bonnemaison, Festival Grec, Barcelona (02/07/2008), Sala Beckett, Barcelona (21/12/2009-05/01/2010), Sala Cuarta Pared, Madrid (24-26/03/2011)

**Observacions:** Forma part d'una trilogia junt amb *La marca preferida de las hermanas Clausman* (2010) i la peça radiofònica *La memòria d'una Ludisia* (2008)

## **27. *Rodoreda, retrat imaginari***

**Autoria:** Carlota Subirós

**Direcció:** Carlota Subirós

**Repartiment:** Alba Pujol, Carlota Subirós

**Llengua:** Català

**Representacions:** Mercat de les Flors, Barcelona (22-25/07/2008)

## **28. *Puputyttö (la chica conejita)***

**Autoria:** Saara Turunen

**Direcció:** Alícia Gorina

**Repartiment:** Anna Alarcón, Laura Birn/ Glòria Cano, Maria Casellas, Carles Goñi, Patrícia Mendoza/ Susanna Garcia-Prieto, Carla Torres, Pau Vinyals i la col·laboració de Glòria Cano

**Llengua:** Castellà

**Representacions:** Teatre del Raval, Mostra de Teatre de Barcelona, Barcelona (18-19/11/2008), Sala Beckett, Integral Indi Gest (19-30/05/2010), Gira pel territori català

**Companyia:** Indi Gest

**Observacions:** Premi a la millor actriu a la Mostra de Teatre de Barcelona 2008 per a Anna Alarcón

## **29. *La Maternitat d'Elna***

**Autoria:** Pablo Ley (dramatúrgia), basada en *La Maternitat d'Elna* d'Assumpta Montellà

**Direcció:** Josep Galindo

**Repartiment:** Rosa Galindo, Luc Olivier Sánchez (pianista)

**Llengua:** Català, presència ocasional de francès i alemany

**Representacions:** Museu Memorial de l'Exili, La Jonquera (27/09/2008), Sala La Planeta, Girona, Festival Temporada Alta (25/10/2008), Club Capitol, Barcelona (03-04/2009), Sant Andreu Teatre!, Barcelona (16/11-06/12/2011), Teatre Lliure, Barcelona (24/04-07/05/2017), Teatre Eòlia, Barcelona (04/13/03/2016, 29/11-02/12/2018), Teatre Poliorama, Barcelona (06, 13 i 20/03/2018), Gira pel territori català  
**Companyia:** Projecte Galilei

## 2009

### 30. *Trueta*

**Autoria:** Àngels Aymar

**Direcció:** Àngels Aymar

**Repartiment:** Roser Batalla, Josep Costa, Elena Fortuny, Pep Munné, Pep Planas

**Llengua:** Bilingüe català-castellà

**Representacions:** Teatre Nacional de Catalunya, Projecte T6, Barcelona (30/01-22/02/2009)

### 31. *L'amor no fa mal*

**Autoria:** José M<sup>a</sup> de la Fuente, Laura Freijo, Susanna Barranco (dramatúrgia)

**Direcció:** Susanna Barranco

**Repartiment:** Susanna Barranco, Agustí Sanllehí, Jordi Claret (música)

**Llengua:** Bilingüe català-castellà

**Representacions:** Nau Ivanow, Barcelona (06-09/05/2009)

**Companyia:** Mousiké/ Cia. Susanna Barranco

### 32. *La América de Edward Hopper*

**Autoria:** Eva Hibernia

**Direcció:** Eva Hibernia

**Repartiment:** Joaquín Daniel, Alicia González Laa

**Llengua:** Castellà

**Representacions:** Sala Beckett, Barcelona (27/05-14/06/2009), Sala La Planeta, Girona (22-24/05/2009)

### 33. *Madres, tetas y nanas*

**Autoria:** Marta Galán Sala a partir d'un fragment de *Lo bueno de los animales es que te quieren sin preguntar nada*, cedit per Rodrigo García

**Direcció:** Marta Galán

**Repartiment:** Núria Lloansi (actriu). Amb la participació de: Associació Mirada de dona de la Sagrera (Adela Urieta Porcar, Alegría Doménech Latorre, Maria Vivas i Antonia Brunet), i vint dones amb els seus nadons: Laia i Aram, Gemma i Zoe, Luisiana i Oriana, Valentina i Omar, Encarna i Aimar, Imbar i Cian, Luz i Lucía, Ani i Ainara, Isabel i Juli, Elsa i Maia, Alícia i Sara, Maribel i Jara, Mònica i Rai, Gemma i Immo, Pamela i Pulan, Gisela i Senda, Gemma i Martina, Sandra i Félix, Eugenia i Pablo, i Sandra i Carla

**Llengua:** Castellà

**Representacions:** Nau Ivanow, Barcelona (19/12/2009)



**Observacions:** Tercera part del cicle Superproduccions dramàtiques d'un sol ús (2009), integrat per les peces *Dark figurantes*, *Reprise vol. 2* i *Madres, tetas y nanas*

## 2010

### 34. *Simone*

**Autoria:** Marcela Terra

**Direcció:** Marcela Terra

**Repartiment:** Padi Padilla, Belén Bouso

**Llengua:** Castellà

**Representacions:** CAET, Terrassa (19/02/2010), Nau Ivanow, Barcelona (14-23/05/2010), L'Obrador de la Sala Beckett, Barcelona (30/11/2011), Escenari Joan Brossa, Barcelona (26/05-19/06/2011), Sala El Maldà, Barcelona (07-29/02/2012), Gira pel territori català i valencià

**Companyia:** Meridiano 70ymedio

**Observacions:** Forma part d'una trilogia junt amb *Entre les ones. Virginia Woolf, paraula i vida* (2006) i *La espera* (2012)

### 35. *La marca preferida de las hermanas Clausman*

**Autoria:** Victoria Szpunberg

**Direcció:** Glòria Balaña

**Repartiment:** Maria Rodríguez, Diana Torné

**Llengua:** Castellà

**Representacions:** Teatre Tantarantana, Barcelona (02-25/04/2010), Cuarta Pared, Madrid (24-26/03, 31/03-02/04/2011), Sala Beckett, Barcelona (04-16/06/2019)

**Observacions:** Forma part d'una trilogia junt amb *El meu avi no va anar a Cuba (els meus pares sí)* (2008) i la peça radiofònica *La memòria d'una Ludisia* (2008)

### 36. *L'home estampa, un espectacle bodegó*

**Autoria:** Raquel Tomàs

**Direcció:** Andrea Segura

**Repartiment:** Teresa Urroz, Rafa Cruz

**Llengua:** Català

**Representacions:** La Caldera, Festival Grec, Barcelona (23/-26/07/2010)

### 37. *El rap de Lady M*

**Autoria:** Laura Freijo, Sito Barbero, Alicia Martel (música)

**Direcció:** Ariadna Martí

**Repartiment:** Carme Poll, Eduard Gibert, Gemma Julià, Carla Carissimi, Itziar Castro, Sílvia Rivas, Alicia Martel, Sito Barbero

**Llengua:** Bilingüe català-castellà

**Representacions:** Espai Francesca Bonnemaison, Novembre Vaca, Barcelona (25-27/11/2010), Teatre Tantarantana, Barcelona (10-13/03/2011)

### **38. *La veu secreta dels ocells***

**Autoria:** Cristina Castrillo (creació col·lectiva)

**Direcció:** Cristina Castrillo

**Repartiment:** Silvia Albert Sopale, Virginia Ruth Cerqua, Karmen López Franco, Chechu García, Montserrat Iranzo, Imma Manresa, Esther Pallejà Lozano, Lucila Teste, Carolina Torres Topaga

**Llengua:** Castellà, presència ocasional de català, italià, basc i d'una llengua originària de Guinea Equatorial

**Representacions:** Sala La Planeta, Festival Temporada Alta/ Novembre Vaca, Girona (26-28/11/2010) Nau Ivanow, Barcelona (03-12/06/2011)

**Companyia:** Femescena

**Observacions:** Obra resultant dels laboratoris de creació impulsats pel Projecte Vaca els anys 2009 i 2010 entorn de la qüestió de la memòria, dinamitzats per Cristina Castrillo

## **2011**

### **39. *El bosc***

**Autoria:** Daniela Feixas

**Direcció:** Ramon Simó

**Repartiment:** Montse Esteve, Daniela Feixas

**Llengua:** Català

**Representacions:** Sala Beckett, Barcelona (13/01-06/02/2011)

### **40. *Què hi faig aquí baix si sóc un àngel?***

**Autoria:** Empar Moliner

**Direcció:** Mariona Casanovas

**Repartiment:** Mariona Casanovas

**Llengua:** Català

**Representacions:** Escenari Joan Brossa, Barcelona (27/05-19/07/2011, caps de setmana), Gira pel territori català

**Companyia:** Mariona Casanovas

### **41. *F3DRA. Pleasure and pain***

**Autoria:** Marília Samper

**Direcció:** Pep Pla

**Repartiment:** Mercè Anglès, Anna Güell, Montse Morillo, Jaume Madaula

**Llengua:** Català (traducció del castellà de Marc Artigau)

**Representacions:** Sala Beckett, Barcelona (15/09-09/10/2011)

**Companyia:** Q-Ars Teatre

### **42. *Sade was myself***

**Autoria:** Maria Stoyanova

**Direcció:** Maria Stoyanova

**Repartiment:** Maria Stoyanova

**Llengua:** Castellà, presència ocasional de l'anglès

**Representacions:** Antic Teatre, Barcelona (06-09/10/2011), Escenari Joan Brossa, Barcelona (19/04-06/05/2012)

## 2012

### **43. *Tot és fum. L'amor en 5 intents***

**Autoria:** Les Impuxibles (idea original Clara Peya, Ariadna Peya, Clara Bes)

**Direcció:** Míriam Escurriola, Clara Peya (direcció musical)

**Repartiment:** Tatiana Monells Ariadna Peya, Jorge Velasco, Elena Tarrats, Judit Neddermann

**Llengua:** Català

**Representacions:** Nau Ivanow, Barcelona (10-20/05/2012), Nau Ivanow, IPAM Grec, (11/07/2013)

**Companyia:** Les Impuxibles (llavors L'Era de les Impuxibles)

### **44. *Pallarina, poeta i puta***

**Autoria:** Dolors Miquel (text de base *Carn avall*), Mar Gómez, Magda Puyo

**Direcció:** Magda Puyo

**Repartiment:** Tilda Espluga, Pep Jové, Daniela Feixas

**Llengua:** Català

**Representacions:** Escenari Joan Brossa, Festival Grec, Barcelona (01-31/07/2012)

### **45. *Iaia, memòria històrica***

**Autoria:** Alba Valldaura

**Direcció:** Alba Valldaura

**Repartiment:** Alba Valldaura

**Llengua:** Bilingüe català-castellà

**Representacions:** CAET, Terrassa (12-13/07/2012), Sala Fènix, Barcelona (17/05-09/06/2013, 27/11-06/12/2015, 12-29/01/2017, 15-19/01/2020), Teatre del Raval, Mostra de Teatre de Barcelona, Barcelona (11/2013), Gira pel territori català i espanyol

### **46. *Quebec-Barcelona***

**Autoria:** Mercè Sarrias

**Direcció:** Philippe Soldevila

**Repartiment:** Normand Bissonnette, Éva Daigle, Alma Alonso Peironcely, Víctor Álvaro

**Llengua:** Bilingüe català-francès

**Representacions:** Théâtre Périscope, Québec (25/09-14/10/2012), Sala La Planeta, Festival Temporada Alta, Girona (17/11/2012), Sala Beckett, Barcelona (21/11-09/12/12)

**Companyia:** Théâtre Sortie de Secours (Quebec)

### **47. *Está linda la mar***

**Autoria:** Denise Duncan

**Direcció:** Denise Duncan

**Repartiment:** Meritxell Calvo Marco, Paula Isiegas, Salvador Miralles, Gabriel Molina, Carla Rovira Pitarch, Marta Santandreu, Lavínia Vila Martorano /Meritxell Calvo Marco, Aina Sánchez Cuscó, Salvador Miralles, Cinta Moreno, Marta Santandreu, Mercè Boher, Dani Arrebola

**Llengua:** Castellà

**Representacions:** Teatre del Raval, Mostra de Teatre de Barcelona, Barcelona (07/11/2012), Nau Ivanow, Barcelona (09/01/2014), Teatre del Raval, Barcelona (17-20/04/2014)

**Companyia:** La Pulpe Teatro

**Observacions:** Premis Mostra de Teatre de Barcelona 2012 al Millor Espectacle i a la Millor Actriu per Lavínia Vila Martorano

#### **48. *Mara Truth, un latido escénico***

**Autoria:** Laura Freijo, Karel Mena, Nathalia Paolini i Teresa Urroz

**Direcció:** Consuelo Trujillo

**Repartiment:** Nuria Abad, Sílvia Albert, Valentina Barlacci, Yaney Cabrera, Maria Teresa Ceserani, Mercè Espelleta, Chechu Garcia, Inma Manresa, Yanina Marini, Margarita Manzano, Maribel Martínez, Natalie Ravlich, Margarita Ponce, Milly Priami, Yisbell Pituelli, Mireia Tejero

**Llengua:** Castellà, presència ocasional d'anglès, català, gallec i italià, entre d'altres

**Representacions:** Espai Francesca Bonnemaison, Novembre Vaca, Barcelona (09-10/11/2012)

**Observacions:** Obra resultant del laboratori de creació impulsat pel Projecte Vaca l'any 2012 entorn de la visió femenina de la violència, dinamitzat per Cristina Castrillo

#### **49. *M***

**Autoria:** Helena Pla

**Direcció:** Ester Nadal

**Repartiment:** Helena Pla

**Llengua:** Català

**Representacions:** Teatre Principal, Vilanova i la Geltrú (10/11/2012), Sala Fènix, Barcelona (13/09-06/10/2013)

#### **50. *La Espera***

**Autoria:** Marcela Terra

**Direcció:** Marcela Terra

**Repartiment:** Padi Padilla

**Llengua:** Castellà

**Representacions:** Teatre de Ponent, Granollers (23-25/11/2012), Escenari Joan Brossa, Barcelona (29/10-16/11/2014), Sala Fènix, Barcelona (03-20/10/2019)

**Companyia:** Meridiano 70ymedio

**Observacions:** Forma part d'una trilogia junt amb *Entre les ones*. Virginia Woolf, *paraula i vida* (2006) i *Simone* (2010)

### **51. *Mâe (identitat, cos, herència)***

**Autoria:** Mónica Muntaner

**Direcció:** Mónica Muntaner

**Repartiment:** Mónica Muntaner

**Llengua:** Castellà, presència ocasional del català

**Representacions:** Antic Teatre, Barcelona (5-7/12/2012)

## **2013**

### **52. *No parlis amb estranys (fragments de memòria)***

**Autoria:** Helena Tornero

**Direcció:** Helena Tornero

**Repartiment:** Maria Casellas, Òscar Castellví, Olga Cercós, Oriol Genís, Mireia Gubianas, Nuria Legarda, Àngels Poch, David Vert

**Llengua:** Bilingüe català-castellà

**Representacions:** Teatre Nacional de Catalunya, Projecte T6, Barcelona (03-14/04/2013)

### **53. *Flors carnívores***

**Autoria:** Anna Maria Ricart

**Direcció:** Marc Chornet

**Repartiment:** Alba José, Clara de Ramon, Laura Tamayo/ Mariona Blanco, Cristina López, Ivet Zamora

**Llengua:** Català

**Representacions:** Sala Atrium, Barcelona (05/06-16/06/2013), Teatre Tantarantana, Barcelona (02-03/01/2014), Escenari Joan Brossa, Barcelona (19/09-13/10/2019)

### **54. *Llibert***

**Autoria:** Gemma Brió

**Direcció:** Norbert Martínez

**Repartiment:** Gemma Brió, Tàtels Pérez, Mar Orfila (Mürfila)

**Llengua:** Català, presència ocasional del castellà

**Representacions:** Almeria Teatre, Barcelona (20/11-08/12/2013), Biblioteca de Catalunya, Barcelona (10-27/04/2014), Teatre de Salt, Festival Temporada Alta, Salt (28/10/2014), Teatro de la Abadía, Madrid (01-25/10/2015)

**Companyia:** Les Llibertàries

**Observacions:** Premis Butaca 2014 al millor text teatral i al millor espectacle de petit format, Premi Crítica Serra d'Or 2014 al millor espectacle teatral, Premi Guineueta 2014 dels Amics del Teatre Zorrilla

### **55. *(A)murs. A Love Story***

**Autoria:** Míriam Escurriola i Clara Peya

**Direcció:** Míriam Escurriola, Clara Peya (direcció musical)

**Repartiment:** Mariona Castillo, Ariadna Peya, Bea Bergés, Christian Ramos, Alessio Arena, Mac Pociello, Guille Vidal-Ribas

**Llengua:** Català

**Representacions:** Versus Teatre, Barcelona (12/12/2013-12/01/2014, 06-29/06/2014)

**Companyia:** Les Impuxibles (llavors L'Era de les Impuxibles)

## 2014

### **56. *Refugi a les Rocoses***

**Autoria:** Laura Freijo

**Direcció:** Laura Freijo

**Repartiment:** Gemma Deusedas, Cristina Gámiz Caurin, Àngels Sánchez, Sergi Cervera

**Llengua:** Català

**Representacions:** Espai Cultural Kursaal, Montcada i Reixac (02/02/2014), Versus Teatre, Barcelona (13/02-30/03/2014)

### **57. *Et vindré a tapar***

**Autoria:** Col·lectiva

**Direcció:** Roger Ribó

**Repartiment:** Maite Bassa, Montse Bernad, Blanca Solé, Roser Farré (música)

**Llengua:** Català, presència ocasional del castellà

**Representacions:** Centre Cívic Can Felipa, Barcelona (14/03/2014), La Vilella Teatre, Barcelona (02-26/10/2014), La Badabadoc Teatre, Barcelona (07-17/02/2019), Gira pel territori català

**Companyia:** Espai en construcció

### **58. *Ara***

**Autoria:** Gisela Saló

**Direcció:** Gisela Saló

**Repartiment:** Paula Arbós, Ramon Bonvehí, Josep de Font, Marina Mulet, Pol Gilbert, Jesusa Andany, Jaume de Sans, Eva Herrero, Sònia Masuda, músics Lúdia Rodríguez, Joan Birulés

**Llengua:** Bilingüe català-castellà

**Representacions:** La Farinera-Ateneu del Clot, Barcelona (13 i 15/06/2014), Nau Ivanow, Barcelona (05-08/03/2015, 15-17/05/2015), Jove Teatre Regina, Barcelona (22/01-07/02/2016)

**Companyia:** Cia. Kunstant

**Observacions:** Treball de Final de Carrera de l'Escola de Mitjans Audiovisuals de Barcelona

### **59. *Nadia***

**Autoria:** Nadia Ghulam, Carles Fernández Giua, Eugenio Szwarczer

**Direcció:** Carles Fernández Giua

**Repartiment:** Nadia Ghulam, Carles Fernández Giua, Eugenio Szwarczer

**Llengua:** Català, presència ocasional de castellà i llengua dari

**Representacions:** Matadero, Festival Fringe, Madrid (11, 13/07/2014), CCCB, Festival Grec, Barcelona (24-27/07/2014), Teatre Nacional de Catalunya, Barcelona (03-11/02/2016), Gira pel territori català i internacional

**Companyia:** La Conquesta del Pol Sud

**Observacions:** Premi a la millor realització tècnica al Festival MITEU 2015. Forma part de la trilogia *Mujer/ Historia/ Identidad*, junt amb *Claudia* (2016) i *Raphaëlle* (2018)

### **60. *Fes-me una perduda***

**Autoria:** Mercè Sarrias, Juan Luis Mira (música)

**Direcció:** Miguel Casamayor

**Repartiment:** Mònica Glaenzel, Maria Pau Pigem, Eli Iranzo

**Llengua:** Català

**Representacions:** Teatre Eòlia, Barcelona (23/03/2017–09/04/2017, 26–29/04/2017)

**Observacions:** Primera representació del text al Teatre Arniches, a la Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos d'Alacant (15/11/2014), en versió castellana de Mercè Sarrias, interpretació de Gloria Sirvent, Inma Ortega i Mila García i direcció de Joan Miquel Reig

### **61. *Tortugas: la desaceleració de les partícules***

**Autoria:** Clàudia Cedó

**Direcció:** Clàudia Cedó

**Repartiment:** Dani Arrebola, Àlex Brull, Clara Cols, Alícia Puertas

**Llengua:** Català

**Representacions:** Sala Flyhard, Barcelona (20/11/2014-12/01/2015), Club Capitol, Barcelona (19/05-19/06/2016), Sala Beckett, Barcelona (20/12/2017-07/01/2018), Gira pel territori català i balear

**Observacions:** Premi Butaca 2015 al Millor Text Teatral

### **62. *Nascuts a casa***

**Autoria:** Giuliana Musso, Massimo Somaglino

**Direcció:** Raissa Brighi

**Repartiment:** Antonella Caron

**Llengua:** Català

**Representacions:** Espai Francesca Bonnemaison, Barcelona (25/11/2014)

**Companyia:** AmagatTeatre

### **63. *No es país para negras***

**Autoria:** Silvia Albert Sopale, amb la col·laboració de Carolina Torres Topaga i Laura Freijo Justo

**Direcció:** Carolina Torres Topaga

**Repartiment:** Silvia Albert Sopale

**Llengua:** Castellà, presència ocasional de català i bubi

**Representacions:** Fabra i Coats, Festival Novembre Vaca, Barcelona (26-27/11/2014), Porta 4/L'Autèntica, Barcelona (01, 08, 15, 22, 29/10/2015, 08-09/04/2017), Sala Fènix, Barcelona (27-30/09/2018, 02-24/05/2019, 05-16/02/2020), Espai Francesca

Bonnemaison, Festival Novembre Vaca, Barcelona (04/11/2017), Espai Francesca Bonnemaison, Barcelona (13/11/2018), Sala OFF La Latina (diverses temporades)  
**Companyia:** No es país para negras

#### **64. *Watching Peeping Tom***

**Autoria:** Ferran Dordal (dramatúrgia), Alícia Gorina, Àlex Gorina

**Direcció:** Alícia Gorina

**Repartiment:** Àlex Gorina, Alba Pujol/Patricia Mendoza

**Llengua:** Bilingüe català-castellà

**Representacions:** Sala La Planeta, Temporada Alta, Girona (29/11/2014), Escenari Joan Brossa, Barcelona (10/03/2015, 09-27/03/2016), Teatre Lliure, Barcelona (02-04/03/2018)

**Companyia:** Indi Gest

#### **65. *Santa nit, una història de Nadal***

**Autoria:** Cristina Genebat

**Direcció:** Julio Manrique, Xavier Ricart

**Repartiment:** Ivan Benet, Marc Rodríguez, Cristina Genebat, Ernest Villegas, Mireia Aixalà, Albert Ribalta, Norbert Martínez

**Llengua:** Català

**Representacions:** Club Capitol, Barcelona (10/12/2014-17/01/2015)

### **2015**

#### **66. *Blanca desvelada***

**Autoria:** Alejandra Jiménez-Cascón

**Direcció:** Montse Bonet

**Repartiment:** Alejandra Jiménez-Cascón

**Llengua:** Castellà

**Representacions:** Badabadoc Teatre, Barcelona (08-22/01/2015, 24-29/02/2016), La Vilella Teatre, Barcelona (05-22/03/2015), Escenari Joan Brossa, Barcelona (27/05-14/06/2015, 10/10-04/11/2018, 22/11-02/12/2018, 08-26/01/2020), Sala Fènix, Barcelona (08-25/09/2016, 08-26/02/2017), Gira pel territori català i espanyol

**Companyia:** Aleteo Teatro

#### **67. *Limbo***

**Autoria:** Marc Rosich (dramatúrgia), Miquel Missé, Pol Galofre (textos)

**Direcció:** Míriam Escurriola

**Repartiment:** Mariona Castillo, Clara Peya, Ariadna Peya, Tatiana Monells

**Llengua:** Català, presència ocasional del castellà

**Representacions:** Teatre Gaudí, Barcelona (05/02-01/03/2015, 04-28/02/2016), E. Zebra, Fira Tàrrrega, Tàrrrega (10-11/09/2016), Sala Beckett, Barcelona (30/03-09/04/2017), Gira pel territori català i espanyol

**Companyia:** Les Impuxibles



### **68. *Yo maté a mi hija***

**Autoria:** Carmen Domingo

**Direcció:** Pep Molina

**Repartiment:** Teresa Vallicrosa, Jordi Llordella, Neus Pàmies

**Llengua:** Castellà

**Representacions:** Sala Muntaner, Barcelona (11/03-12/04/2015)

**Companyia:** La Descomunal

**Observacions:** Premi Margarida Xirgu 2015 a la Millor Interpretació Femenina per Teresa Vallicrosa

### **69. *Vagas y maleantas***

**Autoria:** Raquel Loscos, Cristina Martínez (música)

**Direcció:** Raquel Loscos

**Repartiment:** Mercè Boher, Cinta Moreno, Patricia Medina, Rocío Manzano

**Llengua:** Castellà

**Representacions:** Teatre Kaddish, El Prat del Llobregat (13-15/03/2015), Teatre Tantarantana, Barcelona (16-27/12/2015, 14-30/12/2016), Gira pel territori català

**Companyia:** Vagas y maleantas

### **70. *Neus Català. Un cel de plom***

**Autoria:** Carmen Domingo, Josep Maria Miró (dramatúrgia)

**Direcció:** Rafel Duran

**Repartiment:** Mercè Arànega

**Llengua:** Català

**Representacions:** Sala Muntaner, Festival Grec, Barcelona (02-26/07/2015), Gira pel territori català

### **71. *Most of all, you've got to hide it from the chicks***

**Autoria:** Carla Rovira

**Direcció:** Carla Rovira

**Repartiment:** Carla Rovira, elenc d'infants que ha assistit a un *workshop* previ a la funció

**Llengua:** Català i castellà (variable)

**Representacions:** Arxiu Comarcal, Fira Tàrrrega, Tàrrrega (11-13/09/2015), Antic Teatre, Barcelona (28-29/05/2016)

### **72. *Una família balla***

**Autoria:** Mariona Naudin, Mònica Almirall

**Direcció:** Mariona Naudin, Mònica Almirall

**Repartiment:** Família Nicolàs-Frutós/ Mariona Naudin, Mònica Almirall, Lluís Almirall, Romà Naudin

**Llengua:** Català, presència ocasional de castellà i anglès

**Representacions:** Societat Coral Els Amics, Festival Terrassa Noves Tendències, Terrassa (01-04/10/2015), Antic Teatre, Barcelona (23-26/03/2017)

### **73. *Només són dones***

**Autoria:** Carmen Domingo

**Direcció:** Carme Portaceli

**Repartiment:** Míriam Iscla, Maika Makovski, Sol Picó/ Xaro Campo

**Llengua:** Bilingüe català-castellà

**Representacions:** Teatre Nacional de Catalunya, Barcelona (08/10-08/11/2015), Teatro de la Abadía, Madrid (30/03-17/04/2015), Gira pel territori català i valencià

**Observacions:** Premi Max a millor espectacle i a millor direcció d'escena

### **74. *F.A.M.Y.L.I.A. (Follamos amando mucho y luego intentamos arreglarlo)***

**Autoria:** Paula Ribó

**Direcció:** Bàrbara Mestanza, Paula Malia (direcció musical)

**Repartiment:** Enric Auquer, Xavi Torra, David Menéndez, Eduard Tudela, Eric Balbàs, Meritxell Termes

**Llengua:** Bilingüe català-castellà

**Representacions:** Escenari Joan Brossa, Barcelona (14/10-08/11/2015)

**Companyia:** The Mamzelles Teatre

### **75. *Conillet***

**Autoria:** Marta Galán Sala, Marc Martínez (adaptació)

**Direcció:** Marc Martínez

**Repartiment:** Clara Segura

**Llengua:** Català, presència ocasional de castellà

**Representacions:** Teatre de Salt, Festival Temporada Alta, Salt (06-07/11/2015), Teatre Lliure, Barcelona (11/11/2015-13/12/2015, incloent una pròrroga), Teatre Romea, Festival Grec, Barcelona (19/07-05/08/2016), Gira pel territori català

**Observacions:** Premi de la Crítica 2015 a la Millor Actriu Principal, Premi Butaca 2016 a l'Actriu per a Clara Segura

### **76. *Et planto***

**Autoria:** Clàudia Cedó

**Direcció:** Clàudia Cedó

**Repartiment:** Genís Casals, Eduard Serra, Arnau Nadal, Júlia Falgàs

**Llengua:** Català, presència ocasional del castellà i del francès

**Representacions:** La Factoria d'Arts Escèniques de Banyoles, Festival Temporada Alta, Banyoles (27-29/11/2015, 05-06/12/2015), Teatre Tantarantana, Barcelona (10-28/02/2016)

**Companyia:** El vol del pollastre

## **2016**

### **77. *VIP (Homenaje a Severiano Naudin)***

**Autoria:** Mariona Naudin i família

**Direcció:** Mariona Naudin

**Repartiment:** Mariona Naudin  
**Llengua:** Castellà, presència ocasional de català, alemany i anglès  
**Representacions:** Antic Teatre, Barcelona (29-31/01/2016)  
**Observacions:** Premi del Jurat del Festival *100º Berlin 2012*

### **78. *Cabaret diabòlic***

**Autoria:** Beth Escudé i Gallés  
**Direcció:** Marga Parrilla  
**Repartiment:** Jèssica Pérez, Núria Palau (piano)  
**Llengua:** Català, presència ocasional del castellà  
**Representacions:** Teatre Tantarantana, Barcelona (04-13/03/2016)  
**Observacions:** Treball de fi de carrera de l'Institut del Teatre

### **79. *Cinco tonos del color azul***

**Autoria:** Paula Ribó  
**Direcció:** Paula Ribó  
**Repartiment:** Marta Aguilar, Lluna Gay  
**Llengua:** Castellà  
**Representacions:** Escenari Joan Brossa, Barcelona (16–20/03/2016), Sala Atrium, Barcelona (14–25/09/2016)

### **80. *Broken Heart Story***

**Autoria:** Saara Turunen  
**Direcció:** Saara Turunen  
**Repartiment:** Patrícia Mendoza, Carla Torres, Pepo Blasco, Vero Cendoya, David Menéndez, Carmela Poch  
**Llengua:** Castellà (traduït del finès per Luisa Gutiérrez Ruiz)  
**Representacions:** Sala Atrium, Barcelona (27/04/2016–29/05/2016), Sala Villarroel, Barcelona (19/04-01/05/2017)  
**Companyia:** Cia. La Peleona

### **81. *Hasta agotar existencias. Ensayando para que la muerte de mi madre no me pille desprevenida***

**Autoria:** Veronica Navas  
**Direcció:** Veronica Navas  
**Repartiment:** Veronica Navas  
**Llengua:** Castellà  
**Representacions:** Escola Superior d'Art Dramàtic, Institut del Teatre, Barcelona (17-19/06/2016), Antic Teatre, Festival Grec, Barcelona (29/07/2017), Teatre Principal, Festival Terrassa Noves Tendències, Terrassa (29/09/2017), Sala Verdi, Montevideo i Timbre 4, Buenos Aires, Festival Temporada Alta Iberoamèrica (06-07/02/2020, 09-10/02/2020 respectivament)

## **82. *Y-X (o la fidelitat dels cignes negres)***

**Autoria:** Laia Alsina

**Direcció:** Laia Alsina

**Repartiment:** Marc Joy, Cristina Arenas, Andrea Portella, Martí Salvat, Josep Sobrevals

**Llengua:** Català, presència ocasional del castellà

**Representacions:** Sala Atrium, Barcelona (13-24/07/2016), Escenari Joan Brossa, Barcelona (21/06-15/07/2017)

**Companyia:** Cia. El Martell

**Observacions:** Segon Premi Cicle de Creació Escènica DespertaLab 2016

## **83. *La fragilitat dels verbs transitius***

**Autoria:** Marc Rosich, Helena Tornero, Carlos Be (textos), Roberto G. Alonso

**Direcció:** José Martret

**Repartiment:** Anita Àstrid, Roberto G. Alonso, Oriol Genís, César López, Hugo Real, Junyi Sun

**Llengua:** Bilingüe català-castellà

**Representacions:** Mercat de les Flors, Festival Grec, Barcelona (26-28/07/2016)

**Companyia:** Cia. Roberto G. Alonso

## **84. *Anarchy***

**Autoria:** Semolina Tomic, Tomàs Aragay (dramatúrgia)

**Direcció:** Sofia Asencio

**Repartiment:** Semolina Tomic

**Llengua:** Castellà

**Representacions:** Amics de les Arts, Festival Terrassa Noves Tendències (30/09/2016), Mercat de les Flors, Festival Sâlmon, Barcelona (27/11/2016), Antic Teatre, Barcelona (27/01-12/02/2017, 01-03/12/2017), Mercat de les Flors, Festival Grec, Barcelona (06/07/2017), Centre Cívic Can Felipa, Festival Escena Poblenou, Barcelona (19-20/10/2019), Gira pel territori català, espanyol i internacional

**Companyia:** Societat Doctor Alonso

## **85. *Nador***

**Autoria:** Joan Roura, Anna Presegué (basat en l'obra literària de Laila Karrouch)

**Direcció:** Joan Roura

**Repartiment:** Jordi Arqués, Marta Parramón Girvent

**Llengua:** Català, presència ocasional de castellà

**Representacions:** L'Atlàntida, Vic (08/10/2016), Sala Beckett, Barcelona (27-28/01/2017)

**Companyia:** CorCia Teatre

## **86. *Prime time***

**Autoria:** Núria Casado Gual

**Direcció:** Òscar Sánchez H.

**Repartiment:** Imma Colomer, Ferran Farré/Dafnis Balduz, Núria Casado

**Llengua:** Català, presència ocasional de l'anglès

**Representacions:** CaixaForum, clausura congrés SiforAge, Barcelona (21/10/2016), Sala Muntaner, Barcelona (10-11/2017)

**Companyia:** Nurosfera

### **87. *L'home sense veu***

**Autoria:** Clàudia Cedó

**Direcció:** Clàudia Cedó

**Repartiment:** Cristina Cervià, Jordi Subirà

**Llengua:** Català

**Representacions:** Sala La Planeta, Festival Temporada Alta, Girona (28-29/10/2016), Sala Flyhard, Barcelona (24/11/2016-23/01/2017), Sala Beckett, Barcelona (19/12/2017-06/01/2018)

**Observacions:** Premi 2016 de l'Associació Gironina de Teatre al millor espectacle d'arts escèniques produït a les comarques gironines

### **88. *A cor obert (Un viatge coral a l'interior de Descabelladas)***

**Autoria:** Col·lectiva

**Direcció:** Isabel Díaz i Teresa Urroz, Alicia Martel (direcció musical)

**Repartiment:** Montserrat Barrufet, Joana Delgado, Montse Delgado, Roser Godall, Mireia Mangiron, Dolors Marginet, Lourdes Martínez, Encarna Partida, Roser Pubill

**Llengua:** Bilingüe català-castellà

**Representacions:** Teatre Nacional de Catalunya (15-16/12/2016)

## **2017**

### **89. *Invisible***

**Autoria:** Silvia Navarro (text), Ernest Fuster (música)

**Direcció:** Alcía Serrat

**Repartiment:** Lucía Torres, Paula Berenguer, Adrián Rodríguez

**Llengua:** Castellà

**Representacions:** Eixample Teatre, Barcelona (07/03-16/04/2017)

### **90. *Barbes de balena o De què estan fetes les cotilles***

**Autoria:** Anna Maria Ricart, Ariadna Cabiró (música)

**Direcció:** Mònica Bofill

**Repartiment:** Ariadna Cabiró, Núria Cuyàs, Laura López, Anna Romaní (elenc original), Cinta Moreno, Gemma Pujol, Anna Rosell

**Llengua:** Bilingüe català-castellà

**Representacions:** Sala El Maldà, Barcelona (08/03-09/04/2017, 19/09-01/09/2017, última funció cancel·lada, 12/09-06/10/2019, 06/09-01/10/2020), Gira pel territori català

**Companyia:** Els Pirates Teatre

### **91. *Eva i Adela als afores***

**Autoria:** Mercè Sarrias

**Direcció:** Toni Casares

**Repartiment:** Montse Germán (en substitució de Sílvia Bel), Rosa Renom

**Llengua:** Català

**Representacions:** Sala Beckett, Barcelona (22/03-30/04/2017)

### **92. *Ah! (Judith)***

**Autoria:** Laia Alsina Ferrer

**Direcció:** Laia Alsina Ferrer

**Repartiment:** Josep Sobrevals, Martí Salvat, Cristina Arenas

**Llengua:** Català, presència ocasional de l'anglès

**Representacions:** Sala Atrium, Barcelona (06-23/04/2017)

**Companyia:** Cia. El Martell

### **93. *Dante 56. Pell i ciment***

**Autoria:** Raquel Loscos, Salvador S. Sánchez

**Direcció:** Raquel Loscos, Salvador S. Sánchez

**Repartiment:** Albert Riballo, Sara Sansuan, Anna Tamayo

**Llengua:** Català

**Representacions:** Teatre Tantarantana, Barcelona (18/04-02/05/2017)

**Companyia:** Cia. Casa Real

### **94. *Ven a Fraguel Rock***

**Autoria:** Raquel Loscos, Salvador S. Sánchez

**Direcció:** Raquel Loscos, Salvador S. Sánchez

**Repartiment:** Rocío Manzano, Sara Sansuan, Laura Vila Kremer

**Llengua:** Català, presència ocasional del castellà

**Representacions:** Teatre Tantarantana, Barcelona (03-28/05/2017)

**Companyia:** Casa Real

### **95. *Mafia***

**Autoria:** Paula Malia, Bàrbara Mestanza, Paula Ribó

**Direcció:** Bàrbara Mestanza, Paula Ribó

**Repartiment:** Paula Malia, Bàrbara Mestanza, Júlia Molins, Paula Ribó

**Llengua:** Castellà, presència ocasional de l'italià

**Representacions:** Sala Atrium, Barcelona (08-18/06/2017, 20/12/2017-14/01/2018),

Sala BARTS, Festival de Teatre Indie, Barcelona (27-30/12/2018)

**Companyia:** The Mamzelles Teatre

### **96. *Khâlid. L'heroi cosmològic***

**Autoria:** Helena Gràcia

**Direcció:** Helena Gràcia

**Repartiment:** Adriana de Montserrat, Aina Balasch, Helena Gràcia (Disc Jòquei)

**Llengua:** Català

**Representacions:** Teatre Eòlia, Barcelona (29/06-02/07/2017, 29/11-03/12/2017), Sala Atrium, Barcelona (03-14/04/2019)

**Observacions:** Treball de Final de Carrera d'Eòlia/ESAD de direcció escènica i dramaturgica

### **97. *El Chinabum***

**Autoria:** Lola Rosales, Berta Prieto

**Direcció:** Paula Ribó

**Repartiment:** Lola Rosales, Berta Prieto, Natàlia Barrientos, Mercè Garcés

**Llengua:** Català, presència ocasional del castellà

**Representacions:** Pati Escola, Festival Singlot, Sant Feliu de Guíxols (05-06/07/2018), Teatre La Gleva, Barcelona (20/02-30/03/2019), Sala BARTS, Mil·lennial Festival, Barcelona (3, 10, 17, 24/04/2019), Teatro del Barrio, Madrid (28/06-21/07/2019, 22-26/01/2020), Sala La Planeta, Festival Temporada Alta, Girona (17/11/2019)

**Companyia:** AURA al pou

**Observacions:** Lectura dramatitzada a la Sala Beckett (23/10/2018)

### **98. *Aiuc, el so de les esquerdes***

**Autoria:** Carla Rovira, Les Impuxibles

**Direcció:** Carla Rovira, Les Impuxibles

**Repartiment:** Júlia Barceló, Maria Salarich, Olga Lladó, Ariadna Peya, Clara Peya

**Llengua:** Català

**Representacions:** Escenari Joan Brossa, Festival Grec, Barcelona (07-23/07/2017), Col·legi Sant Josep, Fira Tàrrrega, Tàrrrega (07-08/09/2017), Sala Beckett, Festival Escena Poblenou, Barcelona (21-22/10/2017), Teatre Lliure, Barcelona (23/01-03/02/2019), Gira pel territori català

**Companyia:** Les Impuxibles

### **99. *CabaretA***

**Autoria:** Joan Maria Segura, Bàrbara Granados, Maria Molins, composició musical Bàrbara Granados

**Direcció:** Joan Maria Segura

**Repartiment:** Bàrbara Granados, Miquel Malirach, Maria Molins, Dick Them-Jordi Morales

**Llengua:** Bilingüe català-castellà

**Representacions:** Sala Muntaner, Festival Grec, Barcelona (14-30/07/2017), Teatre Lliure, Barcelona (05-15/04/2018), Gira pel territori català

### **100. *La Bellesa***

**Autoria:** Marta Galán Sala, Graciela Alonso, María Isabel Gutiérrez, Emilia Martín, Aurora Roig, Abel Montes, Guillem Sunyer (creació col·lectiva)

**Direcció:** Marta Galán Sala

**Repartiment:** Graciela Alonso, María Isabel Gutiérrez, Emilia Martín, Aurora Roig, Abel Montes, Guillem Sunyer

**Llengua:** Bilingüe català-castellà

**Representacions:** Antic Teatre, Festival Grec, Barcelona (20-23/07/2017), Antic Teatre, Barcelona (22-25/02/2018, 07-09/12/2018)

### **101. *Los bancos regalan sandwicheras y chorizos***

**Autoria:** Creació col·lectiva, Sílvia Ferrando (dramatúrgia)

**Direcció:** Sílvia Ferrando

**Repartiment:** Francesc Cuéllar, Alejandro Curiel, Marta Díez, Carme González, Carolina Manero, Gemma Polo, Glòria Ribera

**Llengua:** Castellà, presència ocasional del català

**Representacions:** Festival de Teatro de Olite, Olite (26/07/2017), Teatre Tantarantana, Barcelona (05-29/10/2017, 10/01-04/02/2018), Col·legi Sant Josep, Fira Tàrraga, Tàrraga (06-07/09/2018), Teatro Español, Madrid (05-16/06/2019), Gira pel territori català i espanyol

**Companyia:** José y sus hermanas

### **102. *Màtria***

**Autoria:** Carla Rovira Pitarch

**Direcció:** Carla Rovira Pitarch

**Repartiment:** Marc Naya, Angela Pitarch, Ramon Bonvehí, Laura Blanch, Carla Rovira

**Llengua:** Bilingüe català-castellà

**Representacions:** Cal Trepat, Fira Tàrraga, Tàrraga (07-08/09/2017), Sala La Planeta, Festival Temporada Alta, Girona (10/12/2017), Ateneu Popular Nou Barris, cicle Cítric, Barcelona (27-28/01/2018), Centre Cívic Can Felipa, Festival Escena Poble Nou, Barcelona (20-21/10/2018), Teatre Lliure, Festival Simbiòtic, Barcelona (30/11/2018), Escenari Joan Brossa, Barcelona (19-30/06/2019)

**Observacions:** Premi L'Apuntador 2017 de la revista *Nívol*

### **103. *Rebota rebota y en tu cara explota***

**Autoria:** Agnès Mateus, Quim Tarrida

**Direcció:** Agnès Mateus, Quim Tarrida

**Repartiment:** Agnès Mateus, i Pablo Domichovsky, Ismael Mengual, Martí Soler Gimbernat (col·laboradors)

**Llengua:** Castellà

**Representacions:** CAET, Festival Terrassa Noves Tendències, Terrassa (30/09/2017), Centre Moral i Cultural del Poblenou, Festival Escena Poblenou, Barcelona (21/10/2017), Antic Teatre, Barcelona (18/02-04/02/2018), Teatre Lliure, Barcelona (26/04-06/05/2018), Antic Teatre, Festival Grec, Barcelona (07-15/07/2018), Auditori de la Mercè, Festival Temporada Alta, Girona (23/11/2018), Gira pel territori català, espanyol i internacional

**Observacions:** Premi de la Crítica 2017 a Noves Tendències, Premi FAD Sebastià Gasch Aplaudent 2018, Premi Butaca 2018 a les Noves Aportacions Escèniques, Premi del Públic Festival Almada 2020

### **104. *Islàndia***

**Autoria:** Lluïsa Cunillé

**Direcció:** Xavier Albertí



**Repartiment:** Joan Anguera, Lurdes Barba, Paula Blanco, Joan Carreras, Oriol Genís, Àurea Márquez, Jordi Oriol, Albert Pérez, Albert Prat, Abel Rodríguez

**Llengua:** Català

**Representacions:** Teatre Nacional de Catalunya, Barcelona (05/10-05/11/2017), Teatro María Guerrero, Madrid (12/06-01/07/2018)

### **105. *Simone***

**Autoria:** Daniela Feixas

**Direcció:** Ramon Simó

**Repartiment:** Tilda Espluga, Anna Güell, Daniela Feixas

**Llengua:** Català

**Representacions:** Teatre Alegria, Terrassa (08/10/2017), Sala Muntaner, Barcelona (24/01-25/02/2018)

**Companyia:** Q-Ars Teatre

### **106. *La noia de la làmpada***

**Autoria:** Marta Aran

**Direcció:** Marta Aran

**Repartiment:** Oriol Casals, Lara Díez, Marta Vila, Andrea Portella

**Llengua:** Català

**Representacions:** Sala Flyhard, Barcelona (11/10-20/11/2017), Gira pel territori català

### **107. *L'alegria***

**Autoria:** Marília Samper

**Direcció:** Marília Samper

**Repartiment:** Alejandro Bordanove, Lluïsa Castell, Andrés Herrera, Marta Millà

**Llengua:** Català

**Representacions:** Sala Beckett, Barcelona (11/10-12/11/2017, 19/12/2018-04/01/2019)

### **108. *Bellesa, bellesa. Un cabaret deformat***

**Autoria:** Fac-òF

**Direcció:** Fac-òF

**Repartiment:** Mar Alfonso, Marc Arias, Julia Calzada, Elisabet Capdevila, Joana Castellano, Paula Castellsagué, Laura de Sousa, Paula Segura

**Llengua:** Català, presència ocasional del castellà

**Representacions:** Nau Ivanow, Barcelona (14/10/2017), Teatre Eòlia, Barcelona (01-04/03/2018)

**Companyia:** Fac-òF

**Observacions:** Guanyadora del festival Mostra't 2017 de la Sala Sandaru

### **109. *Memòria de les oblidades***

**Autoria:** Tecla Martorell

**Direcció:** Joan Pascual

**Repartiment:** Rosa Andreu, Ferran Barrios (música)

**Llengua:** Català

**Representacions:** Teatre Prado, Sitges (25/11/2017), Sala Versus Glòries, Barcelona (30/05-17/06//2018), Gira pel territori català

**110. *He contado las manchas del leopardo hasta llegar a la luna***

**Autoria:** Eva Hibernia

**Direcció:** Eva Hibernia

**Repartiment:** Silvia Albert, Kelly Lua, Maisa Perk

**Llengua:** Castellà

**Representacions:** Espai Francesca Bonnemaison, Novembre Vaca, Barcelona (01-02/12/2017)

**Companyia:** No somos Woopi Goldberg

**111. *Projecte 92***

**Autoria:** Col·lectiu Las Huecas, Núria Corominas (dramatúrgia)

**Direcció:** Núria Corominas

**Repartiment:** Esmeralda Colette, Andrea Pellejero, Júlia Barbany

**Llengua:** Bilingüe català-castellà

**Representacions:** Centre Cívic Can Felipa, Barcelona (01-02/12/2017), Antic Teatre, Barcelona (09-11/11/2018, 12-15/12/2019)

**Companyia:** Col·lectiu Las Huecas

**2018**

**112. *Amor***

**Autoria:** Paula Ribó

**Direcció:** Paul Berrondo

**Repartiment:** Marta Aguilar, Mar Pawlowsky

**Llengua:** Català, presència ocasional del castellà

**Representacions:** La Vilella, Barcelona (07-08/04/2018), Teatre Tantarantana, Barcelona (15/11-02/12/2018)

**Companyia:** El Eje

**113. *Trans (més enllà)***

**Autoria:** Col·lectiva

**Direcció:** Didier Ruiz

**Repartiment:** Neus Asencio, Ian de la Rosa, Clara Palau, Danny Ranieri, Raúl Roca, Sandra Soro, Leyre Tarrasón Corominas

**Llengua:** Castellà, català i francès

**Representacions:** Teatre Lliure, Barcelona (10-12/05/2018, 06-10/03/2019), Gira pel territori francès i internacional

**Companyia:** La Compagnie des Hommes

#### **114. Ausencias**

**Autoria:** Cristina Fernández Cubas (textos originals), Jordi Oriol, Daniela Feixas (dramatúrgia)

**Direcció:** Jordi Oriol

**Repartiment:** Anna Güell, Muguet Franc/ Mar Ulldemolins

**Llengua:** Castellà

**Representacions:** Escenari Joan Brossa, Barcelona (30/05-24/06/2018)

**Companyia:** Q-Ars Teatre

#### **115. Una gossa en un descampat**

**Autoria:** Clàudia Cedó

**Direcció:** Sergi Belbel

**Repartiment:** Vicky Luengo/ Míriam Monlleó, Maria Rodríguez, Anna Barrachina, Queralt Casasayas, Pep Ambròs, Xavi Ricart

**Llengua:** Bilingüe català-castellà

**Representacions:** Sala Beckett, Barcelona (25/06-29/07/2018, 19/09-13/10/2019), Teatre Municipal de Banyoles, Festival Temporada Alta, Banyoles (23/11/2019), Centro Dramático Nacional, Madrid (31/01/2020–16/02/2020)

**Observacions:** Premis de la Crítica de les Arts Escèniques 2018 per Millor espectacle, Millor text i Millors actrius per Vicky Luengo i Maria Rodríguez; Premis Butaca 2019 per Millor muntatge de petit format, Millor text teatral i Millor direcció; Premis TeatreBarcelona per millor espectacle teatral, direcció (Sergi Belbel), actriu protagonista (ex-aequo per Vicky Luengo i Maria Rodríguez), actriu de repartiment (Anna Barrachina) i text (Clàudia Cedó)

#### **116. Converses amb el meu úter i altres interlocutors**

**Autoria:** Núria Planes Llull

**Direcció:** Núria Planes Llull

**Repartiment:** Núria Planes Llull

**Llengua:** Català, presència ocasional del castellà

**Representacions:** Institut del Teatre, Barcelona (27-28/06/2018), Antic Teatre, Barcelona (07-10/02/2019)

**Observacions:** Treball de Final de Carrera de l'Institut del Teatre

#### **117. Raphaëlle**

**Autoria:** Raphaëlle Pérez, Carles Fernández Giua, Eugenio Szwarcer

**Direcció:** Carles Fernández Giua

**Repartiment:** Raphaëlle Pérez, Carles Fernández Giua, Eugenio Szwarcer

**Llengua:** Castellà

**Representacions:** CCCB, Festival Grec, Barcelona (12-15/07/2018), Teatre Nacional de Catalunya, Barcelona (09/01-02/02/2020), Gira pel territori català

**Companyia:** La Conquesta del Pol Sud

**Observacions:** Forma part de la trilogia Mujer/ Historia/ Identidad, junt amb *Nadia* (2014) i *Claudia* (2016)

### **118. *Només una vegada***

**Autoria:** Marta Buchaca

**Direcció:** Marta Buchaca

**Repartiment:** Anna Alarcón, Maria Pau Pigem, Bernat Quintana

**Llengua:** Català

**Representacions:** Espai Francesca Bonnemaison, Festival Grec, Barcelona (19-22/07/2018), Teatre Nacional de Catalunya, Barcelona (18/10/18-04/11/18), Teatre de Salt, Festival Temporada Alta, Salt (11/11/2018)

### **119. *Rebomboris***

**Autoria:** Marta Galán, Marta Vergonyós, La Bellesa, Sindillar/Sindihogar (creació col·lectiva)

**Direcció:** Marta Galán, Marta Vergonyós

**Repartiment:** Anselm Rojas, Aurora Roig, Elisabeth Romero, Emilia Martín, Enrique Ibáñez, Erika Yañez, Graciela Alonso, Laia Santaularia, María Isabel Gutiérrez, María Muñoz, Mercè Martínez, Merci Roaga, Norma Falconi, Lissette Fernández, Rocío Echevarría, María Ojo, Patricia Hernández, Rose Odiase, Ariadna Ruiz de Azúa (Piccola)

**Llengua:** Bilingüe català-castellà

**Representacions:** Espai Francesca Bonnemaison, Festival Grec, Barcelona (26-27/07/2018)

**Companyia:** La Bellesa (veïnes i veïns del Casc Antic), Sindillar/Sindihogar (Sindicat independent de dones migrades treballadores de la llar i les cures)

### **120. *Aquí. De Santander a Nova York***

**Autoria:** Queralt Riera

**Direcció:** Queralt Riera

**Repartiment:** Annabel Castan, Patrícia Mendoza, Núria Tomás

**Llengua:** Català

**Representacions:** Sala Atrium, Barcelona (12-30/09/2018)

### **121. *Pla-dur***

**Autoria:** Andrea Sanz, Cristina Cordero (dramatúrgia)

**Direcció:** Carme Gomila i Odile Carabantes, Rocío Manzano (direcció escènica)

**Repartiment:** Carme Gomila, Odile Carabantes, Rocío Manzano (locució)

**Llengua:** Bilingüe català-castellà

**Representacions:** Antic Teatre, Barcelona (27-30/09/2018, 17-20/10/2019), Teatre Principal, Festival Terrassa Noves Tendències, Terrassa (27/09/2019)

**Companyia:** Atzur

### **122. *Arma de construcción masiva***

**Autoria:** Creació col·lectiva, Sílvia Ferrando (dramatúrgia)

**Direcció:** Sílvia Ferrando

**Repartiment:** Francesc Cuéllar, Alejandro Curiel, Marta Díez, Carolina Manero, Gemma Polo, Glòria Ribera

**Llengua:** Bilingüe català-castellà

**Representacions:** Amics de les Arts i Joventuts Musicals, Festival Terrassa Noves Tendències, Terrassa (29/09/2018), Teatre Tantarantana, Barcelona (20/02-17/03/2019), Teatros del Canal, Madrid (03-06/10/2019)

**Companyia:** José y sus hermanas

### **123. *Porn is on***

**Autoria:** Col·lectiva, Marina Rodríguez Llorente (concepció)

**Direcció:** Marina Rodríguez Llorente

**Repartiment:** Marina Rodríguez Llorente, Ricardo Mena Rosado, Guillem Pérez Barbosa

**Llengua:** Castellà, presència ocasional de l'anglès

**Representacions:** Festival Terrassa Noves Tendències, Terrassa (29/09/2018), Antic Teatre, Barcelona (19-21/10/2018, 17-18/10/2020), Sala La Planeta, Festival Temporada Alta, Girona (07-08/11/2019)

**Observacions:** Guanyadora de la Caravana de Tràilers 2017 del Festival *TNT Terrassa*

### **124. *Estat decepció***

**Autoria:** Carla Torres

**Direcció:** Carla Torres

**Repartiment:** Pepo Blasco, Xavi Gardés, Clara Manyós, Eu Manzaneres, Ruth Talavera

**Llengua:** Bilingüe català-castellà

**Representacions:** Sala Flyhard, Barcelona (04-29/10/2018), Gira pel territori català

**Companyia:** Cia. La Peleona

### **125. *Veu de dona***

**Autoria:** Maria Ten, Judith Corona, Laia Pujol, Mònica Molins

**Direcció:** Maria Ten

**Repartiment:** Maria Ten, Judith Corona, Laia Pujol, Mònica Molins

**Llengua:** Català

**Representacions:** Sala Atrium, Barcelona (11-28/10/2018)

**Companyia:** Les Fugitives

### **126. *Una dona en el mirall***

**Autoria:** Denise Duncan

**Direcció:** Denise Duncan

**Repartiment:** Anna Farriol, Anna Massó

**Llengua:** Català

**Representacions:** Sala Atrium, Barcelona (02-18/11/2018)

**Companyia:** La Pulpe Teatro

### **127. *Rastres\_Argelers***

**Autoria:** Aina Huguet

**Direcció:** Aina Huguet

**Repartiment:** Aina Huguet, Ariadna Fígols/ Anna Bertran

**Llengua:** Català

**Representacions:** Sala El Maldà, Barcelona (12/11/2018-06/01/2019, 16/01-03/02/2019), Gira pel territori català

### **128. *La mujer más fea del mundo***

**Autoria:** Bàrbara Mestanza, Ana Rujas

**Direcció:** Bàrbara Mestanza

**Repartiment:** Ana Rujas

**Llengua:** Castellà

**Representacions:** Sala Atrium, Barcelona (13/12/2018-06/01/2019), El Pavón Teatro Kamikaze, Madrid (16/10-03/11/2019)

**Companyia:** La Otra Bestia

### **129. *Accions de resistència***

**Autoria:** Marta Galán i Sala

**Direcció:** Susanna Barranco

**Repartiment:** Susanna Barranco, Cristian Mira (bateria)

**Llengua:** Català, presència ocasional de castellà

**Representacions:** Nau Bòstik, Barcelona (13-15/12/2018), Antic Teatre, Barcelona (21-23/03/2019), Sala La Planeta, Festival Temporada Alta, Girona (21/09/2019), Escenari Joan Brossa, Barcelona (30/10-03/11/2019)

**Companyia:** Cia. Susanna Barranco

**Observacions:** Text guanyador II convocatòria 2018 de la col·lecció Teatrorautor Exprés, muntatge guanyador del Premi BBVA de teatre 2020

## **2019**

### **130. *Pocahontas o la verdadera historia de una traviesa***

**Autoria:** Bàrbara Mestanza/ creació col·lectiva amb Carla Tovas, Judit Colomer, Rubén Homar, Núria Milà, Laia Alberch, Miguel Triano, Maria Rovelló

**Direcció:** Bàrbara Mestanza

**Repartiment:** Bàrbara Mestanza

**Llengua:** Castellà

**Representacions:** Sala Beckett, Barcelona (31/01-17/02/2019), Teatro Kamikaze, Madrid (18/12/2019-04/01/2020)

### **131. *Els dies mentits***

**Autoria:** Marta Aran

**Direcció:** Marta Aran

**Repartiment:** Laura Salvador

**Llengua:** Català

**Representacions:** Sala Flyhard, Barcelona (23/02-18/03/2019), Gira pel territori català

**Observacions:** Premi Max a la Millor Autoria Revelació per a Marta Aran

### **132. *ESTIgMES***

**Autoria:** Concha Milla

**Direcció:** Francesc Cuéllar

**Repartiment:** Concha Milla

**Llengua:** Català

**Representacions:** Teatre La Gleba, Barcelona (06-17/03/2019), Sala Flyhard, Barcelona (ajornat a causa de la crisi de la COVID-19)

### **133. *Fem (la llista de Lourdes)***

**Autoria:** Maria Donoso, Xavier Giménez, Núria Inés

**Direcció:** Maria Donoso, Xavier Giménez

**Repartiment:** Mercè Ubalde, Maria Donoso, Marina Mora, Paula Capistros

**Llengua:** Bilingüe català-castellà

**Representacions:** Teatre Kaddish, El Prat del Llobregat (10/03/2019), Teatre Tantarantana, Barcelona (11-21/04/2019), Teatro del Barrio, Madrid (26-29/12/2019)

**Companyia:** Teatre Kaddish/Nozomi 700 Teatre

### **134. *Akelarre***

**Autoria:** Mireia Giró, Xavi Morató, Clàudia Cedó, Cristina Clemente, Gerard Sesé, Laia Alsina Riera, Laura Pau, Míriam Escurriola (textos i cançons), The Feliuettes, Míriam Escurriola (dramatúrgia)

**Direcció:** Míriam Escurriola

**Repartiment:** Laia Alsina Riera, Maria Cirici, Laura Pau, Gerard Sesé (piano)

**Llengua:** Català

**Representacions:** Sala El Maldà, Barcelona (11/03-13/04/2019, 01/12/2020-03/01/2021), Gira pel territori català

**Companyia:** The Feliuettes

### **135. *Andrea pixelada***

**Autoria:** Cristina Clemente

**Direcció:** Marianella Morena

**Repartiment:** Borja Espinosa, Àssun Planas, Mima Riera, Roser Vilajosana

**Llengua:** Castellà

**Representacions:** Sala Beckett, Barcelona (14/03-14/04/2019), Teatro Pavón Kamikaze, Madrid (24/04-12/05/2019), Teatre Principal, Palma de Mallorca (19-20/10/2019)

### **136. *Suite TOC núm. 6***

**Autoria:** Les Impuxibles, Judith Pujol, María Velasco (textos)

**Direcció:** Ariadna Peya, Clara Peya

**Repartiment:** Èlia Farrero, Ariadna Peya, Clara Peya, Pau Vinyals, Adrià Viñas

**Llengua:** Català

**Representacions:** Sala Beckett, Barcelona (20/03-14/04/2019, 07-25/10/2020), Col·legi Sant Josep, Fira Tàrrrega, Tàrrrega (05/09/2019), El Canal, Temporada Alta, Salt (26/10/2019), L'Auditori, Barcelona (01/02/2020), Gira pel territori català

**Companyia:** Les Impuxibles

### **137. *Palabra de negra. El monólogo***

**Autoria:** Maisa Sally-Anna Perk

**Direcció:** Maisa Sally-Anna Perk

**Repartiment:** Maisa Sally-Anna Perk

**Llengua:** Castellà, presència ocasional de neerlandès i català

**Representacions:** Sala Cincómonos, Festival Mutis, Barcelona (22/03/2019), Sala Cincómonos, Barcelona (16/06/2019, 3, 10, 17, 24, 31/10/2019, 21, 28/11/2019, 12, 19/12/2019).

**Companyia:** No somos Whoopi Goldberg

### **138. *Ritos de amor y guerra***

**Autoria:** Creació col·lectiva, Alicia Reyero (dramatúrgia)

**Direcció:** Alicia Reyero

**Repartiment:** Lola Armadàs, Gisela Arnao, Laura Bernis, Gemma Charines, Ana Chinchilla, Rosa Devesa, Laia Falp, Adriana Feito, Aura Foguet, Montse Folgado, Joana Herance, Maribel Martin, Laura Martuscelli, Carina Pousa, Carla Ricart, Barbara Roig, Maria Roig, Núria Salvadó, Elena Sandell, Cristina Serrat, Nina Uyà, Cristina Vidal (repartiment corresponent a la primera funció)

**Llengua:** Castellà

**Representacions:** Espai Francesca Bonnemaison (06/04/2019, 14/01/2020)

**Companyia:** Comando Señoras

### **139. *Els diners, el desig, els drets***

**Autoria:** Marta Galán Sala (dramatúrgia), Juan Navarro, Núria Lloansi, Susanna Barranco

**Direcció:** Marta Galán Sala

**Repartiment:** Núria Lloansi, Susanna Barranco, Juan Navarro

**Llengua:** Bilingüe català-castellà

**Representacions:** Sala La Planeta, Girona (24-28/04/2019), Escenari Joan Brossa, Barcelona (22/05-02/06/2019), Sala La Planeta, Festival Temporada Alta, Girona (18-20/10/2019).

### **140. *Omplint el buit***

**Autoria:** Lara Díez Quintanilla

**Direcció:** Marta Aran, La Volcànica

**Repartiment:** Marta Codina, Lara Díez

**Llengua:** Català

**Representacions:** Teatre La Gleba, Barcelona (08-19/05/2019)

**Companyia:** La Volcànica

**Observacions:** Forma part d'una trilogia junt amb *Les oblidades* (2019) i *La nostra parcel·la* (2020)

### **141. *Les oblidades***

**Autoria:** Lara Díez Quintanilla

**Direcció:** Lara Díez Quintanilla



**Repartiment:** Míriam Monlleó, Bàrbara Roig

**Llengua:** Català

**Representacions:** Teatre Akadèmia, Barcelona (22/05-16/06/2019)

**Companyia:** La Volcànica

**Observacions:** Premi Teatre Akadèmia. Forma part d'una trilogia junt amb *Omplint el buit* (2018) i *La nostra parcel·la* (2020)

### **142. *Dolors***

**Autoria:** Sergi Belbel, Cristina Clemente, Eulàlia Carrillo (idea original de Meritxell Yanes)

**Direcció:** Sergi Belbel, Cristina Clemente

**Repartiment:** Enric Cambray, Gemma Martínez, Meritxell Yanes

**Llengua:** Català

**Representacions:** Teatre Lliure, Barcelona (22/05-09/06/2019), Gira pel territori català

**Observacions:** Sèrie teatral en sis capítols

### **143. *Carolina o la doma de un leopardo***

**Autoria:** Eva Hibernia

**Direcció:** Eva Hibernia

**Repartiment:** Kelly Lua

**Llengua:** Castellà, presència ocasional del portuguès

**Representacions:** Espai Francesca Bonnemaison, Black Barcelona Encuentro, Barcelona (24/05/2019)

### **144. *Negrata de merda***

**Autoria:** Denise Duncan

**Direcció:** Denise Duncan

**Repartiment:** Dani Arrebola, Catalina Calvo, Anna Ferran, Salvador Miralles, Mar Pawlowsky

**Llengua:** Bilingüe català-castellà

**Representacions:** Teatre Tantarantana, Barcelona (29/05-16/06/2019), Gira pel territori català, balear i valencià

**Companyia:** La Pulpe Teatro

**Observacions:** Premi Ciutat de Manacor 2018 pel text dramàtic

### **145. *Amor mundi***

**Autoria:** Victoria Szpunberg

**Direcció:** Victoria Szpunberg

**Repartiment:** Marta Angelat, Aina Calpe, Blanca Garcia-Lladó, participació de Sofía Szpunberg, Ana Barrero, Sofía Brenchley

**Llengua:** Català, presència ocasional del castellà

**Representacions:** Sala Beckett, Festival Grec, Barcelona (26/06-28/07/2019)

### **146. *Así bailan las putas***

**Autoria:** Júlia Bertran, Ana Chinchilla, Jan Vilanova, Pau Roca (dramatúrgia de Jan Vilanova)

**Direcció:** Pau Roca

**Repartiment:** Júlia Bertran, Ana Chinchilla

**Llengua:** Bilingüe català-castellà

**Representacions:** Escenari Joan Brossa, Festival Grec, Barcelona (05-14/07/2019), Escenari Joan Brossa, Barcelona (02/10-20/10/2019), Poliesportiu Municipal, Fira Tàrraga, Tàrraga (07-08/09/2019)

**Companyia:** Sixto Paz

### **147. *In Wonderland***

**Autoria:** Alícia Gorina, Albert Arribas (dramatúrgia)

**Direcció:** Alícia Gorina

**Repartiment:** Anna Alarcón, Juan Bellido, Elena Fieschi, Carme Garcia Gomila, Anna Romagosa

**Llengua:** Bilingüe català-castellà

**Representacions:** Teatre Lliure, Festival Grec, Barcelona (05-07/07/2019), Teatre Lliure, Barcelona (07-10/11/2019)

### **148. *L'amor (no és per a mi, va dir Medea)***

**Autoria:** Queralt Riera

**Direcció:** Queralt Riera

**Repartiment:** Rosa Cadafalch, Patrícia Mendoza

**Llengua:** Català

**Representacions:** Teatre Eòlia, Barcelona (11-14/07/2019, 13/02-01/03/2020)

**Observacions:** Premi Octubre de Teatre Pere Capellà 2019 i Beca Odisseu 2018



