

Repensar el passat per transformar el present. Les genealogies feministes al teatre català contemporani

Adriana Nicolau Jiménez
Universitat de Barcelona

1. Introducció¹

L'any 2017 es va estrenar al teatre Maldà *Barbes de balena*, una obra musical d'Anna Maria Ricart que homenatja la pionera metgessa Dolors Aleu Riera (Barcelona, 1857-1913). Al llarg de l'espectacle, els episodis sobre la Dra. Aleu s'intercalen amb passatges humorístics sobre un grup de peixos que parlen dels canvis de sexe que experimenten, de l'olor *de mar* dels genitals femenins o de la procedència marina de l'estructura de les cotilles, contra les quals va escriure Aleu. En especial, la trama dels peixos permet equiparar la curta memòria d'aquests animals amb l'oblit que ha sofert la història de les dones. La societat, canten els peixos, té una "Memòria que s'escola com l'aigua./ I que marxa aigüera avall./ Fins al mar./ I allà estan guardats./ [...] Els noms de les nostres mares,/ de les nostres àvies/ [...] de totes les nostres dones" (Ricart, 46). L'obra culmina amb el propòsit de posar fi a la desmemòria, una tasca ingent – "buidarem el mar"– però necessària i guaridora per a les dones del present: "L'aigua de mar, cura!" (Ricart, 47).

La cançó final de *Barbes de balena* fa èmfasi en la voluntat genealògica d'aquesta obra, és a dir, en la intenció de rehabilitar dones històriques que no han figurat de manera clara en l'imaginari comú com a referents accessibles i reconeguts. En aquesta operació l'obra de Ricart no es troba sola, sinó que s'afegeix a un conjunt molt nombrós de peces que, al llarg de les últimes dues dècades, ha materialitzat als escenaris el concepte feminista de les genealogies, declinat en versions, temàtiques i estratègies diverses. El corpus d'obres que mostren una voluntat genealògica s'alça, al seu torn, com un dels elements que millor palesen la importància de l'impacte, en el teatre català actual, dels feminismes, entesos com un conjunt heterogeni de corrents de pensament i moviments activistes. Si concebem el teatre català com un camp en el sentit bourdieusià (Bourdieu), és a dir, com un microcosmos que comprèn centres i perifèries, la discriminació de les dones i d'altres col·lectius minoritzats esdevé evident en tots els estrats del fet teatral.

Una mirada atenta al fet teatral, tanmateix, no només revela exclusions, sinó també moviments proactius de denúncia i intents de renovació, que cal vincular en primer lloc amb la progressiva incorporació de les dones als rols de dramaturgia i direcció a partir dels anys 1990 (Ragué Arias 1996, 2000), i, en segon lloc, amb l'impacte que les reivindicacions feministes han tingut en l'esfera teatral catalana, en especial a partir de 2016 i en el marc d'una onada feminista global. Aquests processos afavoreixen que es posin en qüestió situacions com la manca de paritat a les cartelleres i a la direcció d'equipaments, la invisibilització de cossos femenins no normatius –per grassos, vells o racialitzats– als escenaris, la sistemàtica impunitat de professors que han assetjat sexualment l'alumnat de diversos centres de formació teatral, i la transmissió de concepcions patriarcals a través dels discursos escènics i dramaturgics. A partir d'aquestes interrogacions, nombroses creadores i alguns creadors han explorat la possibilitat d'ampliar els imaginaris escènics entorn de les dones i el gènere i de servir-

¹ Aquest article és un resultat del GRC Creació i pensament de les dones (2021 SGR 01097), finançat pel Departament de Recerca i Universitats de la Generalitat de Catalunya així com de l'estada en tant que investigadora postdoctoral Margarita Salas a la Universitat de Barcelona.

se del discurs teatral per generar incidència no només en l'àmbit escènic, sinó també en l'esfera social.

L'impacte que conceptes i dinàmiques pròpies dels feminismes han tingut en el teatre recent pot traçar-se en la composició de les obres en forma de motius, si entenem aquests darrers com a “[u]nidad indivisible de la intriga que constituye [...], una unidad autónoma de la acción, una unidad funcional del relato, un tema recurrente” (Pavis, 301-302). En altres termes, els motius feministes són elements amb un significat propi que es vincula a nocions característiques del feminisme, i apareixen en conjunts significatius de peces. Juntament amb d'altres motius com els desdoblaments i els trànsits, el motiu de les genealogies ha estat especialment important, ja que pot trobar-se en un nombre molt elevat d'obres. El terme permet abraçar un conjunt molt ampli de temàtiques i aproximacions i s'atribueix a aquelles obres que plasmen 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.²

El terme *genealogia*, amb el sentit que empro aquí, és encunyat en diverses conferències per Luce Irigaray, qui elabora una idea de recuperació de la memòria de les dones que anomena “généalogie” (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, mèdics o intel·lectuals– reprimeixen el desig de la mare i la releguen al mutisme i a la indefinició, en part a través de la reducció de la maternitat a “l'immédiateté naturelle de la reproduction” (150).³ Per tal de fer-hi front i reafirmar la identitat de les dones en el present, l'autora estima indispensable la recuperació d'una doble genealogia femenina formada pel llinatge femení familiar i per aquelles dones que han fet contribucions importants però han estat injustament oblidades: “Il est nécessaire aussi, pour ne pas être complices du meurtre de la mère, que nous affirmions qu'il existe une généalogie de femmes” (31).

Segons Françoise Collin, la recuperació de les genealogies femenines constitueix un objectiu lògic del feminisme, ja que “[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” (Collin 1993, 14). Per a aquesta altra pensadora belga, les genealogies busquen comprendre i visibilitzar 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” (Collin 1993, 14).⁴ Al costat d'aquestes dues grans categories, la poeta i pensadora americana Adrienne Rich

² Tot i que en aquest article només m'ocupi de les genealogies feministes, al llarg dels últims anys aquesta operació també s'ha produït en relació a d'altres identitats minoritzades, com la racialitzada o la *queer*, en alguns casos en intersecció amb les reivindicacions de gènere.

³ Aquest moviment es pot entendre en part com una estratègia per “annuler la dette [...] oublier la dépendance [...] détruire la puissance” (Irigaray, 27), mecanisme en la definició del subjecte masculí que també denuncia Adrienne 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”” (Irigaray, 11).

⁴ A grans trets, es pot considerar que aquestes dues operacions són les que aconsegueixen dos textos clàssics en la matèria com *La ciutat de les dames* de Christine de Pisan o el molt influent *Una cambra pròpia* 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.

assenyala un altre aspecte fonamental de la revisió feminista del passat: la denúncia de la visió aïllada que s'ha propiciat de les figures femenines que sí han passat a la història, en una dinàmica “in which women's work and thinking has been made to seem sporadic, errant, orphaned of any tradition of its own” (5).

Com es pot deduir d'aquests passatges, el concepte de les genealogies ha estat conceptualitzat en especial pels feminismes de la diferència, a causa de la voluntat d'avançar en la definició i la revaloració d'allò marcat com a femení que els caracteritza. Tanmateix, aquesta tendència no implica que totes les obres que operen un moviment genealògic s'adscriuïn a aquest corrent: al contrari, l'impuls genealògic es dona en un conjunt molt variat d'obres, que beuen de corrents feministes diversos i atorguen a la genealogia una importància variable. En aquest article recullo sobretot peces en què aquest motiu ocupa un rol destacat, classificant-les segons les variants que designen Irigaray i Rich: per una banda, les dones històriques, reivindicades pels propis assoliments o bé en tant que dones anònimes; per l'altra, les dones que formen part de la genealogia familiar d'una dona contemporània, que tot sovint s'identifica amb la creadora de l'obra. La quarta i última secció està dedicada a una obra que proposa una genealogia múltiple i particularment complexa, *Cabaret diabòlic* de Beth Escudé.

2. Ampliar el panteó: reivindicar les dones il·lustres

L'estratègia que s'identifica de manera més evident amb la voluntat genealògica és la l'homenatjar figures femenines històriques, un gest alhora capaç de repensar-ne la recepció i de dotar-les d'una importància que els ha estat sistemàticament denegada per les dinàmiques de patrimonialització vigents. El primer gran grup d'obres genealògiques, per tant, es caracteritza principalment per haver reivindicat les aportacions obliterated d'algunes dones a la vida comuna (Collin 1993), tot donant-ne a conèixer el periple vital i els assoliments.

El caràcter documental i en alguns casos didàctic que tenen molts dels muntatges d'aquest grup té a veure amb la posició contestada que ocupen les figures homenatjades en l'imaginari comú: les creadores les consideren il·lustres i per això les recuperen com a tals, però en més d'una ocasió són poc o gens conegudes per al públic. És el cas, per exemple, de *La maternitat d'Elna* (2008), l'adaptació escènica que Pablo Ley fa del volum homònim de la historiadora Assumpta Montellà (2005). El reconeixement públic de la Maternitat i de la fundadora i directora de la institució, Elisabeth Eidenbenz, és força recent –l'edifici no va ser classificat com a monument històric fins a l'any 2013– i conseqüència, en bona part, d'investigacions com la de Montellà. Per tant, l'obra de Ley, que s'estrena l'any 2008, es representa en un moment en què el reconeixement de la importància de la Maternitat té un relleu públic força menor al d'ara –quan se n'ha vulgaritzat el coneixement, per exemple, a través de la pel·lícula de TV3 *La llum d'Elna* (2017). Potser el fet que s'hagi representat fins a l'actualitat –una vida inusualment llarga per a una peça del teatre català actual– s'explica pel fet que hagi format part integrant del procés de recuperació de la memòria d'Eidenbenz.⁵

Si en el cas d'Eidenbenz l'oblit pot tenir a veure amb qüestions de gènere i també de signe polític, en d'altres intervenen factors com la raça, la sexualitat, o el desprestigi de determinades formes culturals, com succeeix amb *Cançons que acaben en fade out* (2022), de la companyia La copla de Wisconsin, peça musical que busca reivindicar les folklòriques espanyoles com a icones pioneres de les lluites feminista i *queer*. En aquest sentit, val la pena assenyalar que les dones catalanes conformen un grup relativament

⁵ Els estudis d'Assumpta Montellà també han inspirat el muntatge *El silenci dels telers* (2012), obra impulsada per l'actriu Maria Casellas i amb dramaturgia d'Anna Maria Ricart, que es basa en part en el volum homònim de Montellà i trasllada a escena la vida de les dones a les colònies tèxtils.

reduït dins del conjunt de les genealogies, per qüestions que segurament tenen a veure amb la subordinació cultural a l'Estat espanyol i amb l'hegemonia dels referents anglosaxons. Fan excepció obres com les ja esmentades *La Maternitat d'Elna* –que recull testimonis de dones catalanes com Remei Oliva– *Barbes de balena* i *La Víctor C.*, (2021) consagrada a Caterina Albert/Víctor Català, també d'Anna Maria Ricart. Així mateix, s'han estrenat muntatges musicals com *The Feliuettes* (2015), de Xavi Morató i la companyia The Feliuettes, sobre Núria Feliu i que va estrenar-se en vida de la cantant, i *Guillermotta* (2021) de Jordi Prat i Coll, en què Jordi Vidal interpreta Guillermina Motta.

Per consegüent, les peces d'aquest grup sovint tenen una intenció visibilitzadora, és a dir, que busquen promocionar o rescatar de l'oblit, el menyspreu o la recepció distorsionada dones destacades: una operació que en última instància pot transformar l'imaginari comú i legitimar el dret i la capacitat de les dones a formar part activa del patrimoni i la vida pública. En diversos muntatges, la connexió de les dones històriques amb les del present no hi apareix de manera explícita, però la voluntat genealògica hi és de forma implícita atès que es fonamenten en un interès o afinitat especials. És el cas d'una trilogia d'obres dedicada a Virginia Woolf, Simone de Beauvoir i Marguerite Duras, a les quals l'autora, Marcela Terra diu sentir-se lligada per l'admiració (correu personal, 02/03/2019); i de *He contado las manchas del leopardo hasta llegar a la luna*, on les actrius afrodescendents Silvia Albert Sopale, Kelly Lua i Maisa Perk representen respectivament la científica i premi Nobel Wangari Maathai, l'escriptora Carolina María de Jesús i la matemàtica Katherine Johnson, tres figures triades per l'admiració que els generen (conversa personal amb Eva Hibernia, 22/04/2019).

Això no obstant, l'augment de la visibilitat no comporta necessàriament una subversió dels mecanismes que han conduït les dones a l'oblit, si no s'acompanya d'una visió crítica d'aquests mateixos mecanismes. Aquest darrer aspecte, que Collin designa com una de les dues grans branques de la intenció genealògica, apareix de manera explícita en diversos muntatges i destaca en aquells que inclouen figures contemporànies o formes anàlogues d'incorporar una perspectiva posterior. Això es deu al fet que la veu autorial hi troba un personatge o espai portaveu que en retrats de tall més naturalista queda amagada, així com al major protagonisme que hi pren la comparació entre passat i present. Són característiques que es donen en una obra com *Phoolan som totes. En memòria de Phoolan Devi* (2004), d'Angelina Llongueras Altimis. L'autora explica que aquest solo va sorgir de l'admiració que va sentir per la política i bandolera índia en llegir-ne la biografia: “[e]l personatge se'm va fer fascinant immediatament, [...] vaig tenir clar que volia interpretar-la” (correu personal, 13/11/2019). L'obra, però, no es limita a fer un retrat de Devi sinó que s'acompanya d'una atenció prioritària a la mediatització que se n'ha fet, a través de la figura d'una investigadora occidental. Aquesta figura permet introduir crítiques sobre la recepció de la seva figura a Occident, la manca d'interès de la premsa local pels conflictes de l'anomenat Tercer Món 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, 25).

Encara més explícites en la denúncia d'un marc ideològic que ha denegat a les dones l'accés a processos de memorialització, les genealogies meta-feministes són aquelles obres que tracen l'evolució del propi moviment. Aquestes genealogies busquen posar de relleu o revertir el fet que, en paraules d'Adrienne Rich, “[t]he entire history of women's struggle for self-determination has been muffled in silence over and over” (5). Un exemple de genealogia meta-feminista és *Fem (la llista de Lourdes)* (1970) obra col·lectiva produïda pel Teatre Kaddish del Prat del Llobregat que es planteja com una

classe sobre artistes feministes que treballen amb el cos des dels anys 1970. L'obra sorgeix arran de la demanda de la Paula, una estudiant de batxillerat real que va acudir al teatre per inquirir sobre referents artístics femenins. Arran d'aquest plantejament, l'obra critica l'educació formal en història de l'art, rememora el llegat d'artistes com Carolee Schneemann, Cindy Sherman i Ana Mendieta i es clou amb la pregunta: “el tema es que si quiero tener referentes los tengo que buscar yo sola? Es eso?” (Donoso, Giménez Casas & Inés).⁶

Finalment, podrien constituir un estudi de cas a part els diversos espectacles que reproduïen textos de clàssiques catalanes o estrangeres, tot fent-ne un retrat amb una certa càrrega interpretativa i genealògica com *M de Roig: paraules d'Avui* (2010) i *Què hi faig aquí baix si soc un àngel?* (2011) de Mariona Casanovas, amb textos respectivament de Montserrat Roig i Empar Moliner; o *Carola* (2018) de la cia. Q-Ars Teatre, monòleg en què Anna Güell interpreta la Carola Milà de *Feliçment, jo soc una dona* de Maria Aurèlia Capmany. Noteu que les adaptacions d'obres textuals d'autoria femenina han tingut un cert recorregut al teatre dels darrers anys, però que aquest interès no s'ha donat en relació a l'escenificació de les dramaturgues patrimonials, amb excepcions puntuals i recents.⁷ Un cas significatiu és el de Mercè Rodoreda, l'obra no dramàtica de la qual ha inspirat nombrosíssimes adaptacions, mentre que el seu teatre ha corregut una sort més desigual.⁸

3. Una altra forma de memòria històrica: l'experiència de les dones anònimes

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). En altres termes, l'impuls genealògic no només ha de servir per ampliar els noms cèlebres que han contribuït a bastir el patrimoni considerat comú i a corregir-ne l'acusat biaix de gènere; sinó que també ha d'impugnar aquest model per plantejar formes alternatives d'entendre el passat. Múltiples obres recents semblen respondre a l'advertència de Collin i se centren en figures i col·lectius de dones anònimes que no han passat a la història però que val la pena recuperar, no pels seus assoliments, sinó per haver viscut experiències representatives del que van viure col·lectius molt amplis.

Un nombre important d'aquestes obres recull casos de repressions i violències derivades de la Guerra Civil i, per tant, es pot considerar part del *boom* d'obres lligades a la memòria històrica, que també ha tingut un impacte als escenaris teatrals (Buffery). Són peces com *Rastres Argelers* (2018) d'Aina Huguet, que imagina la història de dues dones que nuen una amiatat al camp d'internament de la platja d'Argelers, i *Una llum*

⁶ A aquest grup s'hi poden afegir *GRRRLS!!! Manifestos feministes dels segles XX i XXI* (2019), de Carlota Subirós, que recull textos de Beauvoir a Femen passant per les Riot Grrrls; i *De generacions*, 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*.

⁷ Podem evocar la posada en escena de *La senyora Florentina i el seu amor Homer* de Mercè Rodoreda al TNC (2017, dir. Sergi Belbel); *Ca, Barret 50!* (2018), homenatge als espectacles de la companyia Ca, barret a La Cova del Drac amb textos de Maria Aurèlia Capmany, Jaume Vidal Alcover i Josep Palau i Fabre; l'òpera electrònica a partir de *La Infanticida* (2021) de Caterina Albert amb adaptació de Marc Rosich i música de Clara Peya; i l'“Epicentre Pioneres” (temporada 2020/2021) que promou el TNC amb textos de Caterina Albert, Carme Montoriol, Lluïsa Denís i Rosa M^a Arquimbau, val a dir que amb força muntatges modestos i de curta duració.

⁸ Per al període 1975-1999 consulteu Xavier Serrat.

tímida (2021) d'Àfrica Alonso Badia, un musical que recupera la història d'amor de dues mestres marcada per les funestes conseqüències de les teràpies de reconversió de l'homosexualitat. En aquest tipus d'obres, el focus en personatges femenins il·lumina realitats poc visibles en la representació cultural, com la militància política de les dones, l'experiència de la maternitat en contextos de precarietat extrema, i la repressió patida a les presons o per part d'aquelles dones que per motius com l'orientació sexual no s'adequaven al model de feminitat imperant durant la Dictadura.

Només són dones (2015) és una obra amb text de Carmen Domingo basada en testimonis reals de dones represaliades a les presons espanyoles durant la Guerra Civil. La direcció, de Carme Portaceli, accentua la connexió genealògica amb el present a través d'una reordenació dels materials textuais originals que institueix com a fil conductor la història de la troballa de deu cossos de dones contada per la descendent d'una d'elles. Per a Helena Buffery, l'entrellaçament de les actuacions de l'actriu Míriam Iscla, la cantant Maika Makovski i la ballarina Sol Picó 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" (Buffery, 879). La connexió matèrica amb el present que fan possible els cossos s'acompanya de la contextualització històrica que faciliten diverses dades projectades en una pantalla: al final de l'obra, s'hi indica la dificultat de recuperar informació sobre la repressió de les dones, atès que el Franquisme no les considerava presos polítics, i per tant s'assenyala que l'exclusió de les dones de l'àmbit polític també les ha minoritzat i obliterat en els processos de transmissió històrica.⁹

Quan tractem de dones il·lustres, l'oblit en què han caigut es deu en més d'un cas a la construcció d'una posteritat que ha obliterat figures que en vida havien esdevingut cèlebres —a tall d'exemple, al final de *Barbes de balena* s'explica que Camil, el marit de la Dra. Aleu, va cremar tots els seus papers quan va haver mort. En d'altres ocasions, en canvi, les dones no han arribat a sortir de l'anonimat ni a construir una carrera pròpia, perquè la seva vida ha estat consagrada als homes. És el que María Jesús Izquierdo anomena la transferència sistemàtica de recursos (Izquierdo, 122), que de manera general ha subordinat el gènere femení i, en determinats casos, ha permès que alguns homes esdevinguessin cèlebres.

Trobem una estratègia per assenyalar aquest mecanisme a *Trueta* (2009) d'Àngels Aymar, que a partir del retrat d'un home il·lustre, el doctor Josep Trueta, fa incís en la xarxa de relacions femenines que en va fer possible la feina al llarg de la carrera. En especial, es recupera la figura de l'esposa del doctor, Amèlia Llacuna, i l'obra es clou amb una tirada molt explícita sobre el sacrifici que va comportar per a ella la carrera del marit, marcada a més de la Guerra Civil i l'Exili. Es tracta d'un passatge que va ser elaborat a partir d'una disculpa real formulada en una carta de Trueta a Llacuna (correu personal d'Àngels Aymar, 10/12/2019):

[E]t 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,

⁹ La recuperació de la memòria de les dones empresonades ha tingut força recorregut, amb peces com *Trece rosas* (2006) de Júlia Bel, *La veu secreta dels ocells* (2010), obra col·lectiva produïda pel Projecte Vaca, *No parlis amb estranys (fragments de memòria)* (2013) d'Helena Tornero, que rememora en diversos passatges l'experiència de les dones a les presons i el silenci històric que va envoltar-la (Marcillas Piquer), *Memòria de les oblidades* (2018) de Tecla Martorell, sobre dones represaliades al Convent de les Oblates, a Tarragona; i *Preses* de la Cia. Ella/Teatre Kaddish, sobre les preses de la Presó de dones de Barcelona i la Colònia Americana del Prat.

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).

Per altra banda, més enllà de les obres que aborden la Guerra Civil i les seves conseqüències, trobem diverses propostes que s'ocupen d'altres períodes històrics. *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 per fer front a opressions contemporànies. *Rebomboris* (2018), de Marta Galán, Marta Vergonyós, Sindillar i les veïnes i veïns del Casc Antic, explora a través de les vivències de performers no professionals el rol que les dones han tingut en la cura ara i en el passat. A partir d'aquí, es posa en relació el lideratge femení de les dones en revoltes històriques com els Rebomboris del pa de Barcelona (1789), amb l'activitat reivindicativa actual de Sindillar, un sindicat de dones migrants i treballadores de la llar i la cura. A *Así bailan las putas* (2019) de la companyia Sixto Paz, les narracions que Bertran i Chinchilla fan de violacions, abusos, agressions i *slut-shaming*¹⁰ viscudes en carn pròpia s'emmarquen en referències a la cacera de bruixes i als crims d'Alcàsser, a través de les anàlisis que n'han fet Silvia Federici (2009) i Nerea Barjola (2018) respectivament. A partir d'aquí, l'obra proposa recuperar la capacitat del cos per al plaer a través de la pràctica del *twerk* feminista: d'aquesta manera, i tal com fa *Rebomboris*, nega l'existència d'un passat desproveït d'agència femenina i remarca que les dones "tenim una història" (Bertran, Chinchilla, Vilanova & Roca). Ambdues obres, doncs, posen en crisi la idea postfeminista d'un progrés lineal en termes de drets que dibuixaria un passat buit de dones i culminaria de forma natural en un present en què la desigualtat s'hauria deixat enrere. En canvi, les peces paren atenció a les formes de violència directa i estructural que permeten pensar la història dels drets de les dones com a successió d'etapes consecutives de repressió i de revolta: "quan les dones guanyem terreny, les narracions sobre el terror sexual revifem amb la intenció que retrocedim" (Bertran, Chinchilla, Vilanova & Roca).

Si bé moltes de les peces que comento en aquest article reposen sobre una base documental i biogràfica, també s'han representat espectacles amb un plantejament enterament ficcional, com *Vagas y maleantas* (2015) de Raquel Loscos i *Les olvidades* (2019) de Lara Díez: dos muntatges que representen en un més enllà imaginari la repetició històrica del patiment i la subordinació femenines. L'obra musical de Loscos reuneix en els llimbs un conjunt de quatre coristes aixafades al llarg del segle XX per la caiguda d'un focus, i juga amb els trets generacionals de les dones espanyoles de diferents dècades, que tanmateix no abandonen mai el destí de l'eterna secundària que comporta l'ofici de corista. Molt humorística, l'obra culmina amb una crida al canvi, quan el conjunt de coristes adverteix l'adveniment d'una revolució de "todas las coristas muertas de la historia" (Loscos). A *Les olvidades*, dues ànimes reviuem les escenes de les vides passades com a guerreres, riques, pobres, víctimes de l'ablació, prostitutes, mares, filles o àvies, i s'adonen que totes han estat marcades pel patiment i la subordinació. D'aquesta manera, prenen consciència 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, 42), i conclouen que la recordaran "per ser, per existir" (Díez, 44). A través de la idea de les ànimes que es reencarnen, *Les olvidades* suggereix una identificació total de les dones contemporànies amb les avantpassades:

¹⁰ 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).

“érem les mateixes [...] Érem elles” (Díez, 42). Tant l’obra de Loscos com la de Díez se serveixen de l’espai del més enllà per generar una perspectiva crítica sobre les experiències de les anònimes protagonistes, i suggereixen que la consciència genealògica resulta necessària per tal d’assolir una emancipació de les dones en el futur.

4. Les genealogies familiars: mares, àvies i avantpassades a escena

Junt amb les obres que busquen recuperar per a l’imaginari actual figures femenines històriques, també han proliferat les obres que revisiten figures maternes, d’àvies i d’avantpassades. Tot sovint, les peces d’aquest darrer grup atorguen un paper protagonista als subjectes femenins contemporanis, ja siguin personatges de ficció, alter egos de les dramaturgues i directores o les mateixes creadores que puguen a escena. En aquest sentit, són obres que fan evident que les genealogies plantegen, no una mera recuperació de sabers, sinó el que Collin anomena una “opération bilatérale” (1986: 82). En altres termes, els muntatges operen, no un moviment retrospectiu –com podria fer una obra de caràcter històric, posem per cas *Barcelona* (2013) de Pere Riera o *Monroe-Lamarr* (2020) de Carles Batlle– sinó prospectiu, és a dir que constitueixen “dans le présent les conditions de possibilité d’une filiation symbolique des femmes, à laquelle tout le système socio-culturel fait résistance” (Collin 1986: 85). En definitiva, no es tracta d’ampliar el coneixement existent sobre el passat, sinó de revisar-lo críticament, perquè la recuperació de les figures femenines que ens han precedit resulta consubstancial a la transformació feminista del present, com ja apunten *Les olvidades* i *Vagas y maleantas*.

En el conjunt de les genealogies familiars, algunes peces postdramàtiques (Lehmann) participen en l’auge actual de la no-ficció i de la reflexió sobre el propi jo (Gázquez), així com de l’acceptació creixent del treball amb actors i actrius no professionals com a marca de contemporaneïtat. És el cas de diverses obres que han dut a escena creadores amb les pròpies mares: la coreògrafa i ballarina Sònia Gómez va fer-ho de manera pionera amb *Mi madre y yo* (2004) i *Las Vicente matan (aman) a los hombres* (2006). Més endavant s’han pogut veure peces com *Màtria* (2017) de Carla Rovira, *Concrete matter* (2022) de la companyia Los Detectives i *Mi madre en bragas* (2022), amb l’actriu Anna Tamayo i dramaturgia de Raquel Loscos.¹¹ Totes elles reflexionen entorn de les diferències generacionals i de les tensions i proximitats entre mares i filles, alhora que prioritzen l’experiència materna per davant del caràcter institucional de la maternitat (Rich) amb la inclusió d’aspectes elidits de la narrativa dominant sobre la maternitat, com la irreverència o el desig sexual. En aquest sentit, són obres que s’allunyen de la representació que tradicionalment s’ha fet de les mares a la ficció dramàtica, com a personatges secundaris o contrapunt dels personatges masculins (Bailey McDaniel).

Dins d’aquest grup, *Màtria* de Carla Rovira s’acosta al conjunt ja descrit d’obres sobre la Guerra Civil i el Franquisme, ja que s’ocupa de l’afusellament i desaparició d’Enrique Isart Alonso, oncle avi de la creadora, i recupera la memòria d’un petit grup de dones anònimes: les de la seva família. En aquest muntatge, la reconsideració de la genealogia femenina se situa en el marc familiar i s’amalgama amb una narrativa metateatral que permet una mirada auto-crítica envers les decisions de Rovira com a creadora i en especial sobre els biaixos inconscients de gènere. En particular, Rovira reconeix que durant dos anys de recerques per a documentar-se i, així, fonamentar la

¹¹ En altres peces, les figures maternes apareixen de forma més tangencial: a *Hasta agotar existencias. Ensayando para que la muerte de mi madre no me pille desprevenida* (2016) de Verónica Navas a través de fotografies i documentació, i a *In Wonderland* (2019), d’Alicia Gorina, a través de psicoanalistes col·legues de la mare de Gorina, que també es dedica a aquesta professió.

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 tingut com a dona no resultaven, a priori, tan atractives com la història de l'oncle avi:

[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'heroï 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, 28).

Al final de l'obra, Rovira reivindica que les dones de la seva família “van fer història des de les seves llars, testimoniant el desaparegut, posant cos a l'oblidat” (28), en un procés equiparable al que ella duu a terme amb la creació de l'espectacle. Aquest paral·lelisme es reforça amb el lligam entre l'activitat teatral de Rovira i la figura de Virginia Alonso, mare del jove assassinat que escrivia obres de teatre. D'aquesta manera, Rovira troba dins la pròpia família un referent a reivindicar per a la seva pròpia activitat creadora: “La Virginia va morir 2 mesos abans que jo nasqués ... així que apel·lant al realisme màgic... podríem dir que alguna cosa es devia traspasar d'ella cap a mi” (Rovira, 5). Per altra banda, *Màtria* para atenció al rol sovint menystingut de les dones grans en tant que depositàries d'una memòria històrica i experiencial, un enfocament que comparteix amb *Iaia memòria històrica* (2012) d'Alba Valldaura, on la creadora i intèrpret encarna la pròpia àvia quan era jove i de gran, que viu en una residència.¹²

Si obres com la de Carla Rovira expliciten la pròpia base documental i juguen amb l'aparença de versemblança que genera la presència de les mares a escena, altres espectacles se situen en un terreny limítrof entre la ficció i la recuperació documental de la història familiar, en l'atribució a personatges femenins d'uns fets històricament protagonitzats per homes. Trobem aquesta estratègia, per exemple, a la trilogia sobre la fragilitat de la memòria de Victoria Szpunberg, conformada per *El meu avi no va anar a Cuba (els meus pares sí)* (2008), *La marca preferida de las hermanas Clausman* (2010) i la peça radiofònica *La memòria d'una Ludisia* (2008). A les tres obres es trasllada una anècdota familiar traumàtica viscuda originalment pel pare de la dramaturga —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— que 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, ja que li permet donar protagonisme a les dones, poc valorades en els ambients militants de l'Argentina dels anys 1970 (conversa personal, 22/11/2019).¹³

¹² Diverses peces postdramàtiques d'autoria femenina que porten els pares o altres familiars masculins de les creadores a escena incorporen una perspectiva de gènere. És el cas d'*Una família balla* (2015) de Mariona Naudin i Mònica Almirall, on es reflexiona 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. A *Watching Peeping Tom* (2014) d'Alicia Gorina, la conversa amb el pare de Gorina i crític de cinema Àlex Gorina permet comentar sobre la càrrega de gènere que comporten els actes de mirar i de ser mirat, centrals a l'obra. Tant en el cas de Naudin com en el de Gorina, els espectacles sobre les figures paternes precedeixen muntatges centrats en les mares: *Concrete matter* (2022) i *In Wonderland* (2019), respectivament.

¹³ 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

La mateixa estratègia es dona a *La Indiana* (2007) d'Àngels Aymar, una obra que 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). Així com Aymar troba una manera obliqua per parlar del propi llegat familiar, la connexió dels indians amb el present tampoc no és directa, ja que la seva descendent, Rita, no s'atreveix a llegir-ne les cartes. És Cati, una dona dedicada a la producció audiovisual, qui arran d'una visió en un somni del marit de Rosa pren consciència "Del silenci. Del seu. Del de la seva dona. De molts silencis, d'abans, d'ara" (Aymar 2007, 76), i decideix basar-se en les cartes per rodar una pel·lícula. Els arcs paral·lels de la indiana Rosa i de Cati, així com els paral·lelismes entre les dues èpoques (Roser i Puig), fan èmfasi en la necessitat transhistòrica de les dones de deslliurar-se de la submissió al gènere masculí i d'autoritzar-se per governar la pròpia vida.

La Indiana és una proposta pionera en el tractament del racisme i de la problemàtica tabú de la responsabilitat catalana en el comerç d'esclaus negres a les colònies, que s'avança a peces força més tardanes, sovint d'autoria afrodescendent i que entrellacen concepcions feministes i antiracistes, com *No es país para negras* (2014) de Silvia Albert Sopale i *Palabra de negra* (2019) de Maisa Perk. En especial, les genealogies han adquirit un rol central a les obres recents de Denise Duncan, com *El combat del segle* (2020), que recupera la figura del boxejador afrodescendent Jack Johnson alhora que, com *Trueta*, fa un èmfasi especial en les dones de la seva vida. A *Banzo, el aliento de las ancestras (otra historia catalana)* (2019), connecta el present d'una parella interracial amb la memòria d'un llinatge de dones esclavitzades i més tard serventes d'una acabada família catalana; i al monòleg *Títuba. Bruixa, negra i ramera* (2022), reescriu la figura de Títuba, primera persona acusada als cèlebres judicis per bruixeria de Salem, tot fent èmfasi en la connexió amb les dones subversives del present.

5. Una genealogia múltiple: el cas de *Cabaret diabòlic de Beth Escudé*

Si bé la majoria de les obres analitzades en aquest article poden incloure's amb facilitat en una de les categories descrites, n'hi ha diverses que resulten més difícils de classificar, perquè efectuen un gest genealògic de caràcter transversal. Són obres que aprofundeixen en la noció de les genealogies i en proposen una translació escènica més complexa, que té en compte molts dels aspectes que he anat desgranant fins a aquí. És el cas, per exemple, de *Barbes de balena*, que recupera la memòria il·lustre de la Dra. Dolors Aleu Riera, però també reivindica les dones anònimes i emfasitza la importància de la genealogia familiar: una de les actrius, Núria Cuyàs, és descendent de Dolors Aleu, i tot l'elenc es presenta al públic amb el nom propi seguit dels noms de les avantpassades. És el cas, així mateix, de *Cabaret diabòlic* (2003) de Beth Escudé, una obra dramàtica estructurada com una peça de cabaret que proposa una genealogia múltiple i alhora atén de manera profunda als mecanismes d'opressió de les dones.¹⁴

Heva, una reescriptura de l'Eva bíblica, és la presentadora d'aquest cabaret que comprèn, a part de les seves intervencions, les cinc aparicions de les artistes convidades: Helena de Troia, Roswitha von Gandersheim, Grazida de Montailou, Erzsébet Bathory

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).

¹⁴ *Cabaret diabòlic* 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 per Edicions de l'Albí (2008).

i Leni Riefenstahl. Aquesta nòmina de protagonistes mescla personatges mítics que funcionen com a reescriptures, com Heva i Helena, amb dones anònimes com la càtara acusada d'adulteri Grazida de Montailou, i dones conegudes com la cineasta Leni Riefenstahl. Tanmateix, l'estatus ambigu de les dones il·lustres a l'imaginari comú fa que, de manera molt simptomàtica, la crítica interpreti com a negatiu que algunes protagonistes de l'obra no siguin conegudes per al públic:

[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 Grazida Lizier de Montailou), de currículum tan interessant com llunyà i ignot per al públic (Olivares, 35).

La relació entres les protagonistes també es pot entendre com una genealogia familiar, ja que l'obra 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. En efecte, aquesta presenta el muntatge com un “cabaret familiar” (Escudé, 20) i fa ús de termes com “filla” (Escudé, 35), “mare” (Escudé, 49) o “mama” (Escudé, 24).¹⁵ A més, com que l'obra està pensada per ser interpretada per única actriu, Isabelle Bres, el personatge d'Heva encarna de manera molt visible totes les altres dones culpables –o sigui, els dona vida–, i la veiem vestir-se i desvestir-se en escena.

La singular presentadora inaugura la funció explicant que el tema del cabaret és “la culpa. La grandíssima culpa” (Escudé, 19), i que l'il·lustrarà a través de les artistes convidades. Al llarg d'aquesta peça que originalment va titular-se *Palinodia Cabaret* –és a dir, cabaret de la retractació o de la petició de perdó–, les protagonistes exposen la pròpia culpa i encadenen enunciats d'autoinculpació, penediment, i contrició. Tanmateix, l'excessiva insistència d'aquests darrers –junt amb l'advertència inicial d'Heva, que anuncia al públic que “us embolicaré tot el que pugui” (Escudé, 20)– fa pensar que la intenció, més que no pas la d'una contrició real, és la de provocar i subvertir. L'obra fa ús d'una estratègia retòrica obliqua, la ironia, per vehicular una genealogia de la transgressió femenina que fa èmfasi en un dels mecanismes de dominació de les dones: la culpa. Tal com assenyala Meri Torras, la ironia ha convingut a les dones per donar a entendre idees subversives sense patir la censura o altres formes de repressió. A l'obra d'Escudé, a través d'aquest recurs retòric es posa 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 l'ús de la paraula pública.

Les convidades de *Cabaret diabòlic* són totes dones que s'han fet dignes successores de la transgressió originària d'Heva, amb crims com el de la comtessa hongaresa Erzsébet Bathory, acusada d'assassinar més de 650 dones al seu castell. Si el gènere femení ha estat tradicionalment vinculat de manera estereotípica tant amb el bé com amb el mal (Nodings), elles pertanyen al grup de les dones culpables, pecadores i malvades –en l'imaginari cristià, diabòliques. Com assenyala Noddings, les dones només són concebudes “as innately moral and beautiful as long as their sphere of activity remains severely limited” (89), i les protagonistes del *Cabaret* subverteixen les expectatives de gènere fent ús de prerrogatives masculines i irrompen en l'espai públic.

Les sis protagonistes no només es fan culpables per les seves faltes concretes, sinó que es presenten com a allunyades del matrimoni i de la maternitat, les dues institucions

¹⁵ 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’“affiliation” (1986, 87).

que tradicionalment han definit el rol de les dones moralment virtuoses.¹⁶ Totes són les heroïnes principals de les històries vitals que narren al públic i apareixen com a dones actives, amb capacitat crítica i desitjos propis. En especial –i amb excepció de la figura religiosa de Roswitha– totes expliciten el propi desig sexual. Per exemple, Grazida exposa de manera límpida que les relacions amb Pierre Clergue, el rector de Montailou, tenien lloc perquè “tant a ell com a mi ens donava gust fer-ho” (Escudé, 32), en una irresistible, per innocent, defensa del sexe consentit. El pecat original d’Heva constitueix un intertext fonamental a l’obra, perquè xifra la culpa femenina a les societats occidentals cristianes, i proporciona la mesura d’una transgressió com la de Grazida, ja que

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, 41; Noddings, 44).

En aquest sentit, es pot considerar Eva una figura paradigmàtica de l’anul·lació de la figura materna que assenyalen Irigaray i Rich, que en aquest cas pren la forma d’una desautorització motivada per un comportament sexual no subordinat als interessos heteropatriarcal, i és substituïda, al panteó cristià, per la casta Maria.

La transgressió sexual, ja sigui de paraula o d’acció, no és l’única que comparteixen les artistes de *Cabaret diabòlic*, que també es caracteritzen per fer ús de la paraula pública. En primer lloc, en el context mateix de l’escenari: no en va Helena va accedir a participar al cabaret només “amb la promesa que pogués explicar la seva veritable història” (Escudé, 20). I, en segon lloc, fora de l’escena, ja que tres de les quatre convidades històriques van fer ús de la paraula pública en vida, en els tres casos per defensar-se d’acusacions: Roswitha pel fet d’escriure essent dona, Grazida en el judici de la Inquisició i Riefenstahl a les *Memòries* on rebutja les acusacions de col·laboracionista nazi. Si, com ha argumentat Mary Beard, de l’Antiguitat al present més contemporani les dones hem estat excloses de la paraula pública i d’autoritat, per l’ús mateix del discurs públic, transgredim aquesta exclusió i esdevenim culpables.

La més significativa d’entre les dones que van fer ús de la paraula pública en vida és Roswitha, una canongessa “vinguda directament de Saxònia, Segle X”, que és “la primera dramaturga de l’era cristiana” (Escudé, 25). El seu número de varietats consisteix en una cançó que resumeix el pròleg “Carta de la misma Rosvita a algunos sabios que han favorecido la composición de este libro” (Rosvita de Gandersheim, 113), on justifica per a un públic d’“homes savis” (26) la gosadia d’haver escrit literatura dramàtica essent dona. El text original, una filigrana retòrica que combina nocions misògines amb l’argument que ha d’usar els dons literaris que li ha atorgat Déu, constitueix un cas simptomàtic de com les dones amb projecció pública s’han vist obligades a modular el discurs en previsió d’una recepció adversa. D’aquesta manera, la figura de Roswitha s’erigeix com a recordatori irònic que el mandat de silenci que ha imperat sobre el gènere femení ha tingut efectes també en l’àmbit teatral, excloent les dones o bé negligint-les. És el que apunta Sue-Ellen Case quan afirma que la

¹⁶ L’única protagonista que es presenta com a mare, Heva, resulta molt poc convencional si la comparem amb els paràmetres de la mare heteropatriarcal 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.

invisibilització de pioneres com Roswitha no és anodina 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 (35).

A aquesta doble dinàmica d'oblit i aïllament pot oposar-s'hi, com apunta Collin (1993), l'operació bilateral de les genealogies, que reivindiquen les dones del passat per legitimar les del present. Al *Cabaret*, la recuperació de Roswitha es juxtaposa a la presència de dues figures autorials del present: per una banda, Heva, que tot i provenir d'un temps mitològic, ha presenciat el pas de la història fins a l'actualitat, posseeix una mirada crítica i està familiaritzada amb els valors contemporanis, de manera que actua com a portaveu de l'autora. En un moment de l'obra, de fet, s'autoanomena “la que condueix l'espectacle” (Escudé, 50), epítet que també podria designar la dramaturga i directora. Per l'altra banda, la mateixa Beth Escudé en el paper d'assistenta del muntatge, 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” (Escudé, 50).

La presència velada d'aquesta doble instància autorial composta per Heva i l'autora-assistentia implica que els mecanismes que han coartat l'escriptura de les dones en el passat poden continuar operant en el present, i reforça el missatge crític subjacent en les iròniques disculpes de les protagonistes, ja que evidencia que la defensa d'aquest conjunt de dones prové d'una autoria femenina i feminista. Aquesta lectura es reforça si tenim en compte que Escudé va ser membre fundadora de l'associació de dones de teatre Projecte Vaca, que des de 1998 va denunciar la marginació de les dones en l'àmbit teatral i va impulsar un arxiu de teatre d'autoria femenina liderat per la mateixa Escudé. A més, que aquesta genealogia metateatral s'insereixi en una genealogia múltiple també és important, perquè desmenteix la narrativa de la dona única, recuperada per a la història com a excepcional respecte al propi gènere. Aquesta visió, que ha justificat la incorporació al panteó comú d'algunes dones il·lustres, 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).

A *Cabaret diabòlic*, la reivindicació de les dramaturgues d'abans i d'ara es fa en paral·lel a la d'altres dones que també van fer ús de la paraula des de l'anonimat –Grazida–, o des d'una voluntat no necessàriament literària —Riefenstahl. Aquest paral·lelisme reforça la idea que totes elles es van veure afectades per discriminacions anàlogues i que, per tant, és per aquest mateix motiu que poden ser reivindicades. Amb irreverència, i sense evitar casos polèmics, *Cabaret diabòlic* presenta sis “dones obligades –en contra de la pròpia natura– a disculpar-se davant els homes i la història” (Olivares, 35), i impugna la ideologia que les va condemnar, tot celebrant la capacitat de transgressió i d'alliberament del gènere femení.

6. Conclusions

Sense comptar les obres de dramaturgues patrimonials catalanes ni aquelles citades com a exemple d'una voluntat merament historicista, en aquest article faig menció de més de cinquanta peces, representades a la ciutat de Barcelona des de l'any 2000 fins al 2022, que fan un ús preeminent del motiu feminista de les genealogies. Es tracta, per tant, d'un element significatiu del teatre català recent, i en conseqüència d'una etiqueta

que pot ser útil per entendre tant produccions futures com una voluntat anàloga que reivindiqui més espai per a d'altres col·lectius minoritzats. Com he argumentat, 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. El doble fenomen d'obres consagrades a dones del passat i a dones de la família, així com l'elevada presència de subjectes femenins contemporanis dins les obres, confirma per una banda que el corpus analitzat es vincula conceptualment a la noció de les genealogies teoritzada per pensadores com Luce Irigaray, Adrienne Rich o Françoise Collin. Per l'altra, reafirma que les obres comentades, siguin més o menys explícites en la voluntat de traçar una genealogia, s'erigeixen com a moviment d'autoafirmació de les dones contemporànies i de denúncia d'un present pretesament igualitari. Es tracta, en definitiva, de peces que, per fer ús de les paraules d'una poeta profundament involucrada en la tasca genealògica, Maria Mercè Marçal, actualitzen la "recuperació d'un llegat que ens pertany i que, tanmateix, hem hagut de lluitar per fer nostre" (Marçal, 8-9).

Obres citades

- Aymar, Àngels. *La Indiana*. Dins Àngels Aymar & Albert Mestres eds. *La Indiana / Temps real*. Barcelona: Proa, 2007. 23-82.
- . *Trueta*. Dins Àngels Aymar & Mercè Sarrias eds. *Trueta / Informe per a un policia volador*. Barcelona: Proa, 2009. 15-84.
- Bailey McDaniel, L. "Ressenya de *Staging Motherhood: British Women Playwrights, 1956 to the Present*." *Modern Drama* 50/4 (2007): 642-644.
- Barjola, Nerea. *Microfísica sexista del poder: el caso Alcàsser y la construcción del terror sexual*. Barcelona: Virus, 2018.
- Bertran, Júlia, Chinchilla, Ana, Vilanova, Jan & Pau Roca. *Así bailan las putas* [enregistrament de vídeo inèdit]. Arxiu personal de Júlia Bertran, 2019.
- Bourdieu, Pierre. *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil, 1992.
- Buffery, Helena. "Bodies of Evidence, Resistance and Protest: Embodying the Spanish Civil War on the Contemporary Spanish Stage." *Bulletin of Hispanic Studies* 94/8 (2017): 863-882.
- Case, Sue-Ellen. *Feminism and Theatre*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2008 [1988].
- Collin, Françoise. "Un héritage sans testament." *Les Cahiers du Grif* 34 (1986): 81-92.
- . "Histoire et mémoire ou la marque et la trace." *Recherches féministes* 6/1 (1993): 13-23.
- Díez Quintanilla, Lara. *Les oblidades* [text inèdit]. Arxiu personal de Lara Díez, 2019.
- Donoso, Maria, Giménez Casas, Xavier & Núria Inés. *Fem (la llista de Lourdes)* [enregistrament de vídeo inèdit]. Arxiu personal de Xavier Giménez, 2019.
- Escudé i Gallés, Beth. *Cabaret diabòlic*. Dins Beth Escudé Gallés, Àngel Burgas, *Cabaret diabòlic / Una peça de Jenny Hollan*. Berga: Edicions de l'Albí, 2008. 11-50.
- Federici, Silvia. *Caliban and the Witch. Women, the Body and Primitive Accumulation*. Brooklyn: Autonomedia, 2009 [1998].
- Gázquez Pérez, Ricard. *La escenificación del yo en los solos de las nuevas creadoras interdisciplinarias en España: 2000-2014*. Tesi doctoral. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 2015. [en línia]: <https://www.tdx.cat/handle/10803/384527>
- Irigaray, Luce. *Sexes et parentés*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1987.
- Izquierdo, María Jesús. "Las dos caras de la desigualdad entre mujeres y hombres: explotación económica y libidinal." *Quaderns de Psicologia* 12/2 (2010): 117-129.
- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. Trad. de Karen Jürs-Munby. London: Routledge, 2006 [1999].
- Llongueras Altimis, Angelina. *Phoolan som totes. En memòria de Phoolan Devi*. Barcelona: AADPC, 2006.
- Loscos, Raquel. *Vagas y maleantas* [enregistrament de vídeo inèdit]. Barcelona: Arxiu personal de Rocío Manzano, 2015.
- Marçal, Maria-Mercè. "Pròleg." Dins Maria-Mercè Marçal ed. *Cartografies del desig. Quinze escriptors i el seu món*. Barcelona: Proa, 1998. 5-9.
- Marcillas Piquer, Isabel. "Espais de memòria en la dramatúrgia d'Helena Tornero." Dins Gabriel Sansano ed. *Silenci, oblit i preservació de la memòria democràtica. Una aportació interdisciplinària*. Alacant: Universitat d'Alacant, 2018. 161-177.
- Montellà i Carlos, Assumpta. *La Maternitat d'Elna: bressol dels exiliats*. Barcelona: Ara Llibres, 2005.

- . *El silenci dels telers: ser dona a les colònies tèxtils catalanes*. Barcelona: Ara Llibres, 2012.
- Noddings, Nel. *Women and Evil*. Berkeley: University of California Press, 1989.
- Olivares, Juan Carlos. "Al principi va ser Eva i el cabaret." *Avui* (31/05/2004): 35.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro*. Trad. de la 3^a edició francesa de Jaume Melendres. Barcelona: Paidós, 1998 [1996].
- Phillips, John Anthony. *Eve: The History of an Idea*. San Francisco: Harper & Row, 1984.
- Pizan, Cristina de. *La ciutat de les dames*. Trad. de Mercè Otero Vidal. Barcelona: Cal Carré, 2022 [1405].
- Ragué Arias, María José. *El teatro de fin de milenio en España (de 1975 hasta hoy)*. Barcelona: Ariel, 1996.
- . *¿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, 2000.
- Ricart, Anna Maria. *Barbes de balena* [text inèdit]. Arxiu personal d'Anna Maria Ricart, 2019.
- Rich, Adrienne. *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*. New York: W.W. Norton, 1995 [1976].
- Roser i Puig, Montserrat. "Tristes memòries cubanes: *La indiana* (2007), d'Àngels Aymar." Dins Isabel Marcillas & Biel Sansano eds. *Dramatúrgies contemporànies per a la igualtat: autories, escenificacions, recepcions. Una visió comparatista*. València: Universitat de València, 2019. 365-385.
- Rosvita de Gandersheim. *Obras completas*. Edició de Juan Martos, Rosario Moreno Soldevila. Huelva: Servicio de Publicaciones Universidad de Huelva, 2005.
- Rovira, Carla. *Màtria* [text inèdit]. Arxiu personal de Carla Rovira, 2018.
- Serrat i Brustenga, Xavier. *Mercè Rodoreda, patrimonialització i arts escèniques (1975-1999)*. Tesi doctoral. Bellaterra: UAB. [en línia]: <https://www.tdx.cat/handle/10803/673253#page=1>
- Sweeney, Brian N. "Slut shaming." Dins Kevin E. Nadal ed. *The SAGE Encyclopedia of Psychology and Gender*. Thousand Oaks: SAGE, 2017. 1579-1581.
- Szpunberg, Victoria. *Victoria Szpunberg. 2004-2018*. Tarragona: Arola Editors, 2019.
- Torras, Meri. "Sonrisas que no son tan risas. El humor particular de la ironía y la parodia." *Dossiers feministes* 8 (2005): 61-74.
- Woolf, Virginia. *Una cambra pròpia*. Sabadell: La Temerària, 2014.