



La mujer como personaje teatral: reflejo y evolución de la figura femenina en las dramaturgas catalanas (1975-2011)

María Consuelo Barrera Jofré

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

**La mujer como personaje teatral:
reflejo y evolución de la figura femenina en las
dramaturgas catalanas (1975-2011)**

María Consuelo Barrera Jofré

TERCERA PARTE

EL PERSONAJE FEMENINO:

SU REFLEJO Y EVOLUCIÓN EN LAS AUTORAS CATALANAS

Capítulo IV

La imagen de la mujer en la literatura dramática

«Era entonces el andrógino una sola cosa, como forma y como nombre, partícipe de ambos sexos, masculino y femenino, mientras que ahora no es más que un hombre sumido en el oprobio»
(Platón)

IV. El contexto

La imagen de la mujer que nos proporcionan los textos correspondientes al periodo que va desde 1975 a 2011, establecerán la relación entre el mundo real y el mundo representado a través del personaje femenino. Es por tanto una visión del mundo y de los comportamientos que la sociedad patriarcal ha establecido en consecuencia a las relaciones de poder entre hombre y mujer. Aunque sabemos que el mundo exhibido —mimesis teatral—³⁰⁴ no es la realidad, sí tiene que ver mucho con ella, ya que por medio de la autora teatral —poeta, en Aristóteles— se representa lo que puede suceder en función de la verosimilitud o necesidad de la creación de la obra, provocando en ella una distorsión para cumplir sus fines específicos.

³⁰⁴ «El concepto de la *mimesis* también hay que referirlo a su opuesto, el de *diégesis*. La *diégesis* (Platón) reproduce o imita los hechos del pasado *contándolos* mediante la palabra o la escritura, o sea, a través de la narración. La *mimesis teatral*, por oposición, no cuenta los hechos o sucesos, sino que los reproduce directamente como si estuvieran ocurriendo en ese momento. La *diégesis* habla del pasado desde el presente de quien narra o cuenta algo; la *mimesis* borra la intermediación del narrador para traer al presente los hechos que representa». Santiago Trancón, *Teoría del teatro: bases para el análisis de la obra dramática*, 2006, pág. 112.

En este sentido, las autoras seleccionadas nos presentan a través del personaje femenino experiencias autobiográficas, ideologías del momento o simplemente su posición frente temas de su interés, tomando éstos un cariz muy diferente en el teatro feminista como ya hemos comentado en capítulos anteriores. «Todo escritor, que realice su trabajo con el necesario rigor y maestría, sabe que sus personajes surgen como resultado de la funcionalidad necesaria para llevar a cabo su discurso narrativo, así como de su observación en el entorno. A todo aquello hay que añadir el conjunto de conocimientos acumulados y operantes en las áreas asociativas cerebrales».³⁰⁵

Tomando la obra en su vertiente literaria, será el texto el material que nos aporte las representaciones que hacen las dramaturgas de la mujer, tanto en el presente en que se originó la obra como en la imagen futura que ellas mismas desean o hubieran deseado para su personajes, si el contexto en que escribieron la obra y/o el contexto en el que se mueven sus figuras femeninas hubiera sido otro. Del mismo modo, es importante aclarar que nuestra investigación parte desde el análisis de la mujer como *objeto* de la literatura y no como *sujeto* de la misma, ni tampoco como *receptora* de la obra dramática. Nuestro estudio se enmarca en el personaje femenino como objeto de la creación literario/dramática escrita por mujeres, es decir, la mujer crea el personaje mujer.

Como hemos mencionado en la introducción, en 2006, realizamos una indagación sobre el tema de la *Escritura de mujer en el teatro catalán*, que tenía como objetivo establecer los parámetros de una estética propia de la mujer, es decir, la investigación partió desde el punto de vista de la mujer como *sujeto* de la literatura dramática y artífice de la misma. Y fue dicho trabajo el que nos

³⁰⁵ Juan A. Hormigón, «Algunas reflexiones sobre el personaje femenino en el teatro del siglo XXI», 2009, pág. 91.

incentivó a iniciar el estudio de la mujer como personaje teatral. Es en él donde centramos nuestra atención para obtener por medio de una comparación entre periodos, estilos de escritura, tipos de personajes femeninos y en la diversidad de las autoras, una respuesta a nuestra principal inquietud; que es la de comprobar la existencia de un *Personaje Femenino Redondo*, es decir, una creación que sea fiel reflejo de la mujer de su tiempo y que no corresponda de manera alguna a los arquetipos patriarcales, al no ser el personaje bombón que muere sin un posible desarrollo. Vamos en busca de este *Personaje Femenino Redondo* que cuestiona y transforma el objeto de creación —estructurándolo— presentando figuras teatrales que sólo se diferencian de sus homólogos masculinos por una razón de sexo, en donde los roles de géneros, impuestos por una sociedad patriarcal, se pierden, se transforman y se fusionan.

Dividimos el análisis en cinco temas en los que la mujer ha sido sujeto pasivo en la conformación de la idiosincrasia patriarcal hasta la aparición del movimiento feminista que presenta una nueva forma de ver y entender la historia. Será por medio de conceptos como la maternidad, el matrimonio, la sociedad, la política y la sexualidad, que enfocaremos nuestro análisis de la creación de un *personaje femenino redondo* para evaluar su grado de reflejo con la realidad creada por la mimesis teatral; incluyendo lo que Butler definió como lo «abyecto» en su construcción, es decir, lo marginado, lo que se esconde y ocupa un lugar no representativo en la sociedad dominante.

IV.1 La maternidad

En nuestra sociedad patriarcal ningún acto que realiza la mujer es comparable a su maternidad, ya que la mujer es definida en sí por su función de madre. El concepto machista de la maternidad anula por completo el matriarcado y deriva a la mujer a un segundo plano social como máquina reproductiva y sustento de los mecanismos de producción social.

Es su cuerpo la máquina manipulada primero por el hombre, después por los procesos fisiológicos que se realizan en ella, sin que su voluntad pueda detenerlos y manipularlos. Es todo su cuerpo el que se halla enajenado, fuera del dominio de su voluntad. Es todo su cuerpo el que es utilizado en la reproducción de un nuevo ser, y toda ella es por tanto, enajenada en este proceso, enajenada por el mundo social y cultural del hombre, y en consecuencia recluida en el más absoluto de los confinamientos: el extrañamiento de su propio cuerpo, la total alienación de sí misma.³⁰⁶

Los conceptos de maternidad y fertilidad van de la mano —como señala Falcón—, pues si la mujer no puede procrear, por consiguiente, no puede seguir engrandeciendo el mundo masculino. Ya el teatro clásico encumbraba esta visión valiéndose de una figura femenina: la diosa Atenea. Basta echar una lectura a *La Orestiada*, para ver su defensa del dios Apolo, en cuanto al orden de que la madre no era la progenitora de su hijo. Así, la maternidad es aplicada y reducida a la mujer como función fisiológica. En la actualidad podemos verlo reflejado desde el punto de vista científico, en donde el hombre —dios Apolo de los tiempos modernos— vuelve a tener ese control e interferencia en la procreación,

³⁰⁶ Lidia Falcón, *La razón feminista*, 1994, pág. 49.

volviendo a replantear esa sospecha donde la gestación puede concebirse sin la madre. La sociedad patriarcal del siglo XXI reduce aún más la función que ella misma impuso en lo que denominó y clasificó como el «género femenino», en donde «científicos y médicos no pueden contener la admiración ante ‘este fabuloso progreso técnico’ que consistirá, un día, ‘el embarazo artificial, con una placenta y una incubadora artificial’». ³⁰⁷

Sea como sea, la maternidad sigue siendo una función intrínsecamente femenina que liga a la mujer al cuidado de los hijos y cuya relación entre ambos, será el resultado de las relaciones mujer/hombre futuras, pues la hembra, en mayor medida que el macho, es la víctima de la especie como bien concluirá Beauvoir de sus estudios sobre el segundo sexo. Del mismo modo tenemos el otro lado de la moneda: la idealización del concepto de madre que esclaviza a la mujer, ya esclavizada al matrimonio. La relación que establece con su marido, su amante, sus hijos, y la sociedad, son diferentes entre sí, pero continúan perpetuando esa idealización que le enmarca en la categoría de santa y mártir que estuvo muy en boga en los años del franquismo.

La importancia que el patriarcado da a la fecundidad femenina proviene del ser considerada como fuerza de trabajo debido a que su principal especialización es la de reproducción de la especie; pues «mientras el hombre tiene una voluntad transformadora que modifica la naturaleza, para la mujer la naturaleza vence su voluntad y la mantiene sometida a las necesidades de la especie». ³⁰⁸ Se le otorga importancia a la «edad fecunda», porque su fin es engendrar y ser fuerza productiva en la sociedad capitalista que aún mantiene a la mujer en un estatus

³⁰⁷ [Citando a PAPIERNIK, E., Entrevista en *Vital*, nº 70, julio de 1976]. David Le Breton, *Antropología del cuerpo y modernidad*, 1990, pág. 227.

³⁰⁸ Falcón, *op. cit.*, pág. 28.

de servidumbre.

En su obra *La vigilia* (1988), Rosa Victoria Gras, representa lo anterior dentro del contexto de la Barcelona de los cincuenta, en donde la mujer ya había perdido los derechos obtenidos en la Constitución de 1931. La relación que se establece entre madre e hija está bajo los patrones de la época. TERESA (la madre) promueve el canon instaurado y FLORA (la hija) lucha por conseguir su puesto en la sociedad con formas fuera de lo establecido. Son personajes que representan la figura femenina franquista, esa que Pilar Primo de Rivera promovió en su conocida Sección Femenina, en donde el papel de la madre adquiere importancia en el seno del hogar y en el cuidado de los hijos, dejando el trabajo y el rol social para el hombre; siendo la maternidad el factor determinante de la feminidad de la época.

TERESA: I aquesta criatura, si no fos jo què? A Aquestes hores la seva mare encara no és a casa. I demà diu que s'han de casar! Qui s'ho pot creure això!

PEP: Deixa-la estar. Ja vindrà quan voldrà. Deu ser amb ell (*A la FLORETA, que va i ve.*) Nena, no deixis el llum del rebedor encès, que són lladres, els llums.

FLORETA: Ai, avi, si no l'hi deixo.

TERESA: Dos fills i tant diferents! Ella ja no té joventut ni salut per anar com va. Aquests dies fa una mala cara!

PEP: Mai no l'ha fet gaire bona.

TERESA: La nit passada la vaig trobar aquí asseguda bevent-se una tassa de til·la com aquesta que et veus ara. Eren les cinc, i a les sis s'havia de llevar! Fa dies que no dorm amb el romanço d'aquest xicot. Només ens faltaria, que es posés malalta perquè ja no ens en poguéssim sortir mai més.

PEP: Més voldria que ho deixés córrer.

TERESA: Què farà tota sola amb la criatura a la seva edat? 36 anys per una dona ja són anys i per tenir una feina més bona també... Quan podíem no va

voler fer estudis. Només voltar per el món, això sí; voltar-la.³⁰⁹

FLORA intenta representarse a sí misma como una mujer normal dentro de la sociedad, por eso ve en la ceremonia matrimonial eso que la unirá con las demás mujeres de su época: el sentimiento de la novia antes de enfrentarse al rito que la unirá de por vida a un hombre; «entrando en la paradoja de que la mujer plenamente integrada en la sociedad es la que tiene privilegios».³¹⁰

FLORA: ... Només faltaria que aquell no hi comparegués! Totes les núvies deuen haver pensat lo mateix que jo; jo sóc com les altres. No hi ha pot haver res que em faci diferent... De la mateixa carn que totes les dones sóc...³¹¹

En *Per testimoni*, Sàskia (2005), se detiene en la importancia que el hombre le otorga a la maternidad como fruto de su sangre, en donde el concepto «Descendencia» —tan arraigado en la mentalidad machista— ve a la mujer como el recipiente de su obra, alimentando, así, la idea aristotélica de la creación.

ELISA: No sé si en Guerau es va allunyar de mi perquè li havia tornat la dona o de veure que jo no em quedava embarassada. Sí, t'haig de confessar això que passava per alt. Sovint em feia broma que podia mantenir més d'un fill, que per això era ric, per pujar-ne mitja dotzena. Es queixava que la seva dona no n'havia volgut més que un... Vaig anar recordant que em demanava sempre "si em trobava bé". Jo no li endevinava la intenció, ni remotament no me la imaginava. Hauria tornat a criar per dar-li el gust. En

³⁰⁹ Rosa Victoria Gras, *La vigília*, pág. 7.

³¹⁰ Simone de Beauvoir, *El segundo sexo*, vol. II, 1998, pág. 168.

³¹¹ Gras, *op. cit.*, pág. 31.

Lluís i la Marta eren engendrats pel maig però aquella primavera ja no podia tenir cap més de fill! Em vaig anar capficant, capficant... Com femella, aparença i prou. Però l'hauria perdut o ni l'hauria tingut mai, ni un sol vespre; el miratge s'hauria esvaït i de tot plegat no en quedaria ni un record. Vaig pensar en les vegades que em passava la mà pel ventre i repetia el meu nom: Elisa, Elisa... Era un gest per a mi, per nosaltres dos? O era per a la carn, vull dir la carn de la sang seva que esperava que un dia li abocaria com una ofrena? Ja un cop m'havia ajupit la vida. Encara un altre cop? Només comptava la procreació?³¹²

Lluïsa Cunillé, en su obra *L'afer* (1998), nos presenta una idea moderna sobre la maternidad la cual se desliga de su función fisiológica dotándola de un carácter, más bien, terrenal, en donde la idealización no tiene cabida en el hecho de ser madre. En este sentido, la autora, al despojar a su personaje de esta especificidad femenina, lo convierte en individuo a la par que su homólogo masculino.

ELLA: Vostè té fills?

HOME: Sí.

ELLA: Jo no. I tampoc els trobo a faltar. Suposo que els trobaria a faltar si els hagués tingut. Només es pot trobar a faltar allò que has tingut de debò, no allò que t'imagines.³¹³

En *Passatge Gutenberg* (2000), la modernidad en el concepto también está presente, esta vez, desde el punto de vista de la anulación de lo establecido trastocando los dogmas masculinos sobre la «edad fecunda», en la que se da por sentado que la mujer ya ha tenido descendencia.

³¹² Rosa Victoria Gras, *Per testimoni, Sàskia*, pág. 32.

³¹³ Lluïsa Cunillé, *L'afer*, pág. 54

DONA 1: Viu amb la seva mare.

DONA 2: No. Visc sola.

DONA 1: I el seu fill, amb qui viu?

DONA 2: No tinc fills...

DONA 1: M'ha semblat que havia dit que tenia...

DONA 2: No, no en tinc.

DONA 1: Fa temps vaig sortir amb un home que tenia dos fills i quan me'ls va voler presentar li vaig dir que no.

DONA 2: No li agraden els nens?

DONA 1: Tots dos tenien gairebé trenta anys.

DONA 2: Ah.³¹⁴

Por su parte, Marta Buchaca en su obra *Plastilina* (2007), realza la idealización de la madre. El personaje femenino se encuentra inmerso en los convencionalismos patriarcales sobre la procreación, al igual que en la idea moral/religiosa de que la mujer se siente plenamente realizada sólo al tener un hijo. Al mismo tiempo vemos la despreocupación del hombre en la crianza del hijo, pues esto corresponde a la madre hasta que sea un individuo apto para entrar en la sociedad, reafirmando el rol de la madre en el entorno doméstico y privado.

MARE: El volíem. Feia molt de temps que ho intentàvem. La meva mare es quedava prenyada pràcticament cada vegada que tenia relacions amb el meu pare. Van tenir set fills. Amb mi, vuit. Eren altres temps.

PARE: Nosaltres vam estar tres anys intentant que es quedés embarassada.

MARE: Es va convertir en una obsessió.

PARE: Mai no havia follat tant.

MARE: El tercer any, després de la primera falta de la regla, vaig anar al ginecòleg i em vaig fer la prova. Hi vaig anar sola.

PARE: Estic fart d'acompanyar-te al ginecòleg per faltes que no són res més que petits retards.

³¹⁴ Lluïsa Cunillé, *Passatge Gutenberg*, págs. 14-15.

MARE: Quasi sempre anàvem junts, però aquella vegada no. Precisament aquella vegada, la més important.³¹⁵

En *Quebec-Barcelona* (2010), Mercè Sarrias nos presenta —al igual que Marta Buchaca— la preocupación por la fertilidad desde el deseo femenino que el sujeto masculino no logra encajar. El deseo sexual en el hombre no conlleva una obligación fértil por parte del padre —que ya se presupone por la sociedad—, sino que va enfocado al placer masculino. En este sentido, la autora invierte la imagen reflejada del personaje masculino rompiendo la carga de «objetivación sexual» que este trae consigo, al igual que el espectador que se identifica con la figura que ha instaurado el canon. Lo que Laura Mulvey definió en palabras de Austin como:

She summarizes some no feminist film theory that links watching film with scopophilic pleasure [...] she then describes the Lacanian mirror stage and the narcissism that results from the child seeing its own image reflected. In short, the two contradictory aspects of the pleasurable structures of looking in the conventional cinematic situation are the scopophilic, which “arises from pleasure in using another person as an object of sexual stimulation through sight”, and the narcissistic, which “comes from identification with the image see”.³¹⁶

La LAIA llença un munt de llibres a terra en senyal de protesta. De cop

³¹⁵ Marta Buchaca, *Plastilina*, pág. 53.

³¹⁶ «Ella resume algunas teorías del cine no feminista que une el ver la película con el placer escopofílico [...] Ella describe el estadio del espejo lacaniano y el narcisismo que resulta del niño de ver su propia imagen reflejada. En resumen, los dos aspectos contradictorios de las estructuras placenteras, de ver en la situación del cine convencional, son el escopofílico, el cual ‘surge del placer en el uso de otra persona como objeto de estimulación sexual, a través de la vista’, y el narcisista, que viene ‘de la identificación con la imagen vista’». Gayle Austin, *Feminist Theories for Dramatic Criticism*, 1990, pág. 84. La traducción es de la doctoranda.

comencen a sonar totes les alarmes. La LAIA s'espanta moltíssim.

JACQUES: Em sap greu, però no les sé desconnectar.

LAIA: Però què passa?

JACQUES: És el moment fèrtil de l'Anne. Estem intentant tenir un fill des de fa un any. Quan sonen les alarmes, ens posem a follar com bojos. Durant tres dies al mes. Sis polvos al dia. *(Pausa.)* No ho puc suportar.

LAIA: Sis polvos al dia?

JACQUES: Això de les alarmes és des de fa un parell de mesos. És per recordar-nos de l'hora. La resta més d'un any.

LAIA: Més d'un any follant a hores convingudes?

JACQUES: Em costa molt tot. No estic passant un bon moment. No sé ni com aniré a aquestes classes.

LAIA: No sé perquè la gent s'entesta en tenir fills.

JACQUES: Jo tampoc. Preocupen massa. Tens un fill i no fas més que patir. No cal ni que siguin fills teus. Només penses en tenir un fill, ja mires els altres i comences a patir.

*Continuen sonant les alarmes.*³¹⁷

En tono mordaz, *Aurora De Gollada* (2006), de Beth Escudé, hace una relectura de la imagen de la madre por excelencia: María. La autora pone al descubierto la moral religiosa —machista—, que a través de la fe inculca al colectivo femenino los ideales de mártir y santa que hemos comentado. Lo hace de una manera sugerente, pues es DIOS (HOMBRE), quien se traviste de MARIA, reafirmando, así, la idea patriarcal de que es el hombre quien crea y moldea a la mujer a sus necesidades.

Silenci. EL SENYOR, sense perdre l'esperança ni les idees, es treu la muda de CRIST i, a sota, apareix MARIA.

SENYOR-MARIA: amb veu molt dolça i carrinclona: Aurora, jo sóc una dona com tu. Les dones hem estat sempre al costat de Crist. Perquè Crist estima a les dones. Ha permès que fóssim al seu costat sempre. Deixant que jo, Maria, li canviés els bolquers, que Magdalena li rentés els peus, que li

³¹⁷ Mercè Sarrias, *Quebec-Barcelona*, pág. 41.

ungissin les nafres dones anònimes... Sempre ha estat generós amb nosaltres. Sempre ens ha tingut al seu costat, fins i tot va voler que fóssim presents al Sant Sopar. Sí, Aurora, Al Sant Sopar! O qui et penses que estava a la cuina preparant-lo?³¹⁸

IV.1.1 Relación con los hijos

El vínculo materno —en la naturaleza femenina—, conlleva un sentimiento de entrega y sacrificio total hacia la criatura que se ha concebido. La idealización de la maternidad que ha instaurado el poder patriarcal somete a la mujer al cuidado exclusivo de los hijos, esclavizándola en el ámbito doméstico, con lo que «la vida material de las mujeres, su realidad objetiva, está determinada por las facultades reproductoras de su cuerpo»,³¹⁹ teniendo así, como única misión, perpetuar la especie de la especie dominante.

La relación filial que se establece con la madre varía según el contexto en el cual ambos hayan sido educados. El abanico de nexos se extiende así entre parentescos de consanguinidad, relaciones con hijos que no son propios pero sí del esposo, relaciones incestuosas, relaciones de odio hacia el hijo bastardo, etc. Sea cual sea la unión que se establezca siempre ésta es dominada por el ideal de la maternidad patriarcal, que a su vez, está dominada por el vínculo del matrimonio.

En *Un lloc entre els morts* (1980), Maria Aurèlia Capmany, nos introduce en la relación de CINTA y JERONI. El hijastro siente atracción por la nueva joven

³¹⁸ Beth Escudé, *Aurora De Gollada*, págs. 72-73.

³¹⁹ Falcón, *op. cit.*, pág. 33.

madre quien sólo tiene cabeza para los arreglos del hogar, siendo, claramente, un arquetipo. CINTA representa el rol de esposa y madre perfectas, al borde de la histérica —en la idea freudiana—, y la obsesión por ser la única dueña y señora de la casa.

CINTA, *sense dissimular el rancor*: La seva mare! La Maria Escolàstica Jansana... no va fer altra cosa que posar-lo al món i no va deixar altre rastre que el seus diners...

CAMPDEPADRÓS: Tu vas destruir els seus retrats, Cinta. La miniatura que em va regalar el dia de la boda i el retrat gran i fosc, amb el contrast de la seva cara blanquíssima i els seus ulls immensos. Era un bell retrat i...

CINTA, *pròxima a l'atac d'histèria*: Mentida! Mentida! Mai no va existir aquets retrat! Sempre heu parlat, tu i el teu fill, d'aquest retrat que no va a existir mai.

DIDA VELLA: Era bellíssima. Tenia la cara blanca de porcellana i el ulls negres, els ulls negres i tendres d'en Jeroni...

CINTA, *furiosa*: Mentida! Mentida! No era bella; era lletja, lletgíssima! Tenia una cara com un pa de crostons, blanca i boteruda, i anava vestida com una beata, amb mantilla negra i mitenes. Era... era...³²⁰

En la misma obra encontramos a CAROLINA, quien ve en la maternidad y en la relación que se establecen con los hijos, el lazo irrompible del matrimonio que somete al esposo a cumplir con la voluntad del Dios que los ha unido y a trabajar en función de ellos y su mujer. Es una mujer que usa las cosas que la atan en lo doméstico en beneficio propio.

CAROLINA: ... Jo et faré entrar en el temple de la llar i t'hi lligaré amb cordes que no es desnuen, amb fills, molts fills, i tu viuràs per a ells, per al seu futur, i t'oblidaràs de la teva pròpia vida. Treballaràs en el negoci, amb

³²⁰ Maria Aurèlia Capmany, *Un lloc entre els morts*, pág. 666.

un sagrat egoisme, l'egoisme atribuït a la major glòria dels fills.³²¹

En *Un dia* (1959), Mercè Rodoreda, nos expone el rechazo a la maternidad con referencia a los hijos que no han sido deseados, lo que sus personajes masculinos suelen llamar «un error de juventud». CATERINA, ha sido madre de un niño cuyo padre no fue lo que esperaba por lo que proyecta en él su repudio. Es una mujer de doble temperamento, ya que mantiene un nexo con este hijo, a quien ha mantenido económicamente, pero con el cual no quiere establecer ningún tipo de relación «maternal»; se podría decir que es más una necesidad de conciencia, ya que los lazos de sangre, para ella, no valen más que para ampliar la familia. Una mujer que se comporta como el género opuesto.

FONTANELLES: És amic meu. Ja el faré cantar, jo. Ja veuràs. Ara que... si deixes la casa a la Maria i tot el que tens és aquesta casa... ja ho saps que tens un fill? Podries partir la casa entre la Maria i el teu fill?

CATERINA, *furiosa*: És un ase.

FONTANELLES: No en té cap culpa.

CATERINA: Que pinti. El seu pare era com ell... Vols dir-me per què diantre m'hi vaig embolicar?

FONTANELLES: Filla meva... Pecats de joventut, pecats sense seny.

CATERINA: Veus aquell gerro que hi ha allà al damunt? Aquell que té una nimfa.

FONTANELLES, *s'aixeca i mira el gerro de la nimfa*: Si no me'l miro de prop...

CATERINA: Val més que no perdís massa temps mirant-lo. Me'l va regalar fa un any i el guardo per si torna. No m'agrada desairar. Una persona que regala una cosa així més val no en recordar-se'n a l'hora de la veritat.

FONTANELLES: No tens raó.

CATERINA: M'és igual. És el meu fill com podria ser el fill d'una veïna. Vull dir que no s'assembla a mi i que tant se me'n dóna. La Maria és diferent.

³²¹ *Ibidem*, pág. 663.

No m'és res: ja ho sabem... Si la veiessis... té una mena de cosa, sobretot quan parla... no sé explicar-me. Potser és com jo hauria volgut ser a la seva edat...³²²

Del mismo modo, en *L'hostal de les tres camèlies* (1973), nos introduce en la importancia que tiene la descendencia paterna en la consolidación familiar. La incapacidad masculina de procrear conlleva una vergüenza mayor por parte de una ciudadanía patriarcal que vela por la supremacía del varón, tanto en su orden social como biológico. La autora confiere a su personaje femenino esta arma para defenderse del poder masculino, invirtiendo los roles, lo que transforma al personaje masculino en objeto, reduciéndolo sólo a su función biológica.

MAGDALENA, *s'eixuga els llavis*: Veus? El petó ja no hi és. Només queden els llavis, i els llavis són meus. Avui comences a estar sol, Andreu. Ets un home sol. La Magdalena s'ha mort ara mateix, en aquest moment. L'ha matada un petó del seu home. Ha mort d'un petó dolent. I veuràs fills en aquesta casa. Fills que no seran teus perquè tu no pots tenir-ne i el hauràs de dir fills teus i no se t'assemblaran i tothom riurà. I diran, mira, el fill gran de l'Andreu s'assembla a...

ANDREU: A qui?

MAGDALENA: A mi i al primer que hauré triat.

ANDREU: Pobra Magdalena-Camèlia, quina manera de gastar saliva en paraules.

MAGDALENA: Paraules? Que la Magdalena pugui tenir fills i l'Andreu no? Ho saps les vegades que has vingut amb mi, aquí (*s'assenyala el ventre*,) i no has tingut fills. Ho saps les vegades que has dormit amb la Magdalena... el gall que no pica l'ou. Cada dona nova et diu aquesta veritat. Quines ganes de riure si tot plegat no fes plorar. El primer, el voldré ros. El segon, ben negre (*Li esbulla els cabells; ANDREU es fa enrere*.) I tu ets de color de castanya. Ai, Andreu, com riurem tots plegats amb els meus fills, que et diran pare... Tots asseguts al volt de la taula, diferents de tu i ben criats...

³²² Mercè Rodoreda, *Un dia*, págs. 303-304.

ANDREU: Em fa pena que t'hagis de defensar d'aquesta manera.

MAGDALENA: Als pares dels nostre fills els demanaré el retrat i el penjaré al capçal del llit, i cada dia els resarem una salve de gràcies.

ANDREU: Prou!.³²³

Del mismo modo, Rosa Victoria Gras en *Somniar la vida* (1990), nos retrata la relación de SABINA y su MADRE. Una relación basada en odios y traumas por los deseos no realizados. SABINA se convierte en el portador del canon, pues su MADRE hace una proyección de sus deseos en su hija, que es una consecuencia de la educación formal religiosa dada a las mujeres. La obra, escrita en democracia, otorga a la mujer libertad del entorno privado, por lo que las aspiraciones de la MADRE pueden ser proyectadas.

SABINA: No se'n pot anar sense escoltar-me.

MARCEL: Deixi'm estar, o sí, que de debò, cometré una assassinat... o, potser és allò que vol?

SABINA: Li suplico que m'escolti! Sap què és això de fer durant anys, els darrers anys de la vida, els més curts per a una dona... tot a contracor? Sacrificis, privacions, concessions, cada dia, cada dia...? No justifica matar qui ens ha obligat a tanta violència contra nosaltres mateixos?

MARCEL: Era la seva mare!

SABINA: Que la vaig triar, jo? Quan vaig a obrir els ulls ja vaig trobar aquesta dona que vomitava al meu damunt les seves frustracions amb el seu home. Ella va desfer les meves parelles, ella em va convèncer de la vilesa de tot amor!.³²⁴

Per testimoni, Sàskia (2005), cuestiona la importància otorgada a los hijos como realización femenina. La autora plantea la dualidad entre el amor a la pareja y el amor filial. ELISA es un personaje contemporáneo en el que vemos a

³²³ Mercè Rodoreda, *L'hostal de les tres camèlies*, pàgs. 240-241.

³²⁴ Rosa Victoria Gras, *Somniar la vida*, pàgs. 25-26.

un individuo pleno. Rosa Victoria Gras, como autora de su tiempo, crea retratos que son fieles reflejos a su contexto histórico, siendo ELISA, un personaje transparente que evidencia la verdad de nuestra naturaleza, sin tapujos, aceptándola con naturalidad. En este sentido, nos recuerda el estilo de Àngels Aymar, para ser más precisos, la mujer del primer monólogo de *Esquerdes* (1995).

ELISA: ... Encara que les dones diguin que són felices només amb els fills, ni el Lluïset ni la Marta no eren en Guerau per mi. Que bé que me'n recordo del quadre de Sàskia al peu del llit! Et podria dir en quin racó al costat del marc, la pintura de la paret era escrostonada, i quina taca semblava un escarabat!³²⁵

Lluïsa Cunillé en *Barcelona mapa d'ombres* (2004), retrata la idealización por parte de los hijos sobre la idea de lo materno. Del mismo modo desmitifica la figura de la madre al otorgarle libertad en la crianza de los mismos. La autora, crea un personaje más concreto en esta obra, y lo interesante es que muestra lo diferente, lo que realmente sucede cuando no se está bajo el dominio de la moral patriarcal. Como en todos sus personajes, no hay idealismos, sólo la situación tal cual es.

ÉL: ¿Y no puede ir a vivir a casa de sus hijos?

MUJER: Mi hijo y yo no nos soportamos más allá de una hora. Con él cometí el error desde muy pequeño de ser completamente sincera y no esconderle ninguna de mis debilidades, y nunca me lo ha perdonado. Desde muy pequeño lo llevaba a pasear conmigo por Barcelona, entonces me gustaba fotografiar fábricas abandonadas u solares vacíos. Quién sabe si por esa razón le dan pánico ahora los espacios amplios y vacíos, como a todos los malos arquitectos. Lo único en lo que ambos estamos de acuerdo

³²⁵ Rosa Victoria Gras, *Per testimony, Sàskia*, págs. 30-31.

desde siempre es en cada vez que pasamos frente a la Sagrada Familia nos dan ganas de gritar.³²⁶

En la misma obra, trata el tema del género y de su condicionamiento en materia de herencia familiar y prolongación del apellido. Al ser la mujer considerada objeto y por tanto propiedad en el matrimonio no tiene derecho a compararse con un varón; trayendo como consecuencia que el padre, vea a la hija como objeto y mercancía, e incluso, como mujer, en el que la sangre no impide que el ejerza su dominio.

ELLA: Mi padre quería un hijo desesperadamente, y cuando vio que lo que tenía era una hija, se desentendió de mí y se refugió en su fábrica. Durante años deseé ser un chico por él, y cuando acepté que nunca lo sería, sólo deseaba que alguien prendiera fuego a la fábrica y que mi padre por fin me hiciera un poco de caso, y entonces nació mi hermano. (*Pausa.*)

JOVEN: ¿Y su madre? ¿Le hacía caso?

ELLA: Mi madre era prácticamente un cero a la izquierda. Cuando se casó, se anuló completamente. Caminaba por la casa con miedo de pisar las baldosas o de despegar el papel de la pared. Hacía todo lo que decía mi padre y yo le perdí muy pronto el respeto.

JOVEN: La gente sólo respeta lo que teme.

ELLA: También se puede respetar lo que se admira.

JOVEN: ¿Admiraba a su padre?

ELLA: No. Le quería y basta.³²⁷

Àngels Aymar, por su parte, en *Magnòlia cafè* (2000), —con la naturalidad que la caracteriza—, nos retrata la maternidad como efecto de la idealización del amor. Los hijos no son producto de la unión matrimonial, sino del deseo de ver

³²⁶ Lluïsa Cunillé, *Barcelona mapa d'ombres*, pág. 14.

³²⁷ *Ibidem*, pág. 28.

en ellos a la persona elegida para toda la vida, convirtiéndolos en el pilar y protección de esa unión, cosa que es producto de una moralidad hipócrita nacida de una religiosidad excesiva.

ELENA: No hi he tornat a pensar més... va ser una època que va agafar fort... però no ho sé... em costa decidir-me. Amb la música em va bé ara i haig d'anar molt d'aquí cap allà... suposo que són excuses... No m'atreveixo a tenir un fill sola i encara espero que un dia aparegui l'home perfecte per fer de pare... bé, ara ja no ho sé si l'espero... mira, no ho tinc clar i ja està.³²⁸

La Indiana (2006), retrata de manera veraz la situación del exilio en una época convulsa, que para la mujer supone ser doble, ya que aparte de ser extranjera, también lo es por el hecho de ser mujer, pues es marginada y cuestionada por su género, que de por sí, ya es considerado extraño y abyecto por una sociedad masculina.

ROSA: Tots el joves marxaven a fer fortuna a les Amèriques. Però les dones no. Elles es planyien. Les mares, les germanes, les promeses, es trobaven a casa de l'una o de l'altra per llegir les cartes. Quan no n'hi havia cap de nova, rellegien les anteriors. Mentrestant, a casa, anaven caient les teules del sostre i les humitats de les parets ho envoltaven tot d'una olor incòmoda, permanent, que dificultava la respiració dels pares i els emmalaltia els ossos. Jo no servia per arreglar tants desperfectes i després de la plaga, els diners no ens arribaven. Em passava les nit pintant de ràbia i d'impotència fins que vaig dir prou. Quan preparava les maletes la mare somicava: 'No marxis filla, ja ens sortirem'. El meu pare no deia res, amb el seu silenci la culpava a ella per no haver-li donat un fill.³²⁹

En *Fleurs* (2005), Àngels Aymar, retrata la posición de los hijos con

³²⁸ Àngels Aymar, *Magnòlia Cafè*, pág. 30.

³²⁹ Àngels Aymar, *La Indiana*, pág. 46.

respecto a su género. La autora, a través de la voz infantil, expone la situación de lo que es nacer mujer en algunas sociedades, que hasta el día de hoy, sigue siendo sinónimo de opresión y servidumbre donde el «discurso de lo natural» reafirma —a cada segundo—, que el trabajo doméstico no es trabajo forzando a la mujer a renegar de su género y su sexo para ser aceptada en la estructura social dominante; lo que conlleva un alejamiento de las normas de género que operan exigiendo la encarnación de una idealización heterosexual³³⁰ que es cimiento de la cultura patriarcal.

NENA: El meu germà sempre li diu “No hi entens res d’art, mare” I es discuteixen. Llavors ell sempre li crida que marxarà de casa i ella plora, perquè Déu li ha donat un fill tan desagraït que no l’estima i és una desgràcia ser dona en aquest món i encara més, ser dona pobre... A mi no m’agrada que la mare plori. Me l’hi acosto i li faig carícies i petonets i llavors ella diu “Sort en tinc de tu, floreta”. Però quan jo sigui gran no seré dona, ni dona pobre, per això dibuixo com el meu germà. I quan ell marxi, -perquè a mi m’ho ha dit com un “secret, secret” d’aquells que no es poden dir a ningú, per això es diu secret dues vegades-, quan marxi, només m’ho dirà a mi on va, m’enviarà en una carta. Serà la meva primera carta, perquè a mi mai no m’ha escrit ningú. I després, quan tingui els mateixos anys que el meu germà té ara, jo també me’n aniré. Per això m’hauré de fer nen, perquè ell diu que allà on anirà no hi volen nenes. I encara que la mare

³³⁰ «En este sentido, el enunciado performativo iniciador ‘¡Es niña!’ Anticipa la sanción: ‘Yo os declaro marido y mujer. [...] Puesto que dar nombre a la ‘niña’ es transitivo e inicia el proceso por el cual se impone una cierta ‘feminización’, el término, o mejor dicho, su poder simbólico gobierna la formación de una feminidad que toma forma en el cuerpo y que nunca se aproxima del todo a la norma. Se trata siempre de una ‘niña’ que, en cualquier caso, está obligada a ‘citar’ la norma para así convertirse en un sujeto normativo y aceptable. La feminidad no es en consecuencia, el producto de una elección, sino la cita forzosa de una norma cuya compleja historicidad es inseparable de las relaciones de disciplina, regulación y castigo. En efecto, no hay ‘nadie’ que escoja una norma de género. Al contrario, esta cita de las reglas genéricas es necesaria para que tengamos derecho a ser ‘alguien’, para que lleguemos a ser un posible ‘alguien’: en esta cita la formación del sujeto depende de la operación previa de la legitimación de las normas de género». Judith Butler, «Críticamente subversiva», 2002, pág. 65.

plori, marxaré, perquè llavors ja seré gran i ja no em farà pena, ni caldrà que li faci carícies ni petonets...³³¹

Beth Escudé, en *El destí de les violetes* (1995), refleja la condición de la mujer trabajadora frente al hecho de la maternidad que la obliga a dejar su independencia económica:

La apertura de posibilidades para la mujer empieza a considerar a la función materna como menos positiva y menos atractiva que en otras épocas. No solo no queda claramente establecido como un rol que valoriza a la mujer, sino que además los propios hijos empiezan a ser vistos como carga y considerados como interfiriendo en las motivaciones de realización profesional y deseos de tener una acción en la sociedad.³³²

DONA A: No prendré una decisió tan important, només perquè et faci il·lusió dir-ho el dia de nadal.

DONA B: M'ho he de pensar una mica més.

DONA A: i punt.

RICARD: Si ens ho pensem tant no el tindrem mai.

DONA A: A més a més, sempre s'ha de fer el que et tu vols i en el moment que vols! (*Pausa.*)

DONA B: No és un bon moment per mi. Deixa'm que aconseguixi el càrrec de directora d'administració. Aleshores, en tornem a parlar. El càrrec té massa pretendents...

DONA A: El pilota de l'Aragay s'ha tornat el paradigma de la eficiència: si a pareixo prenyada, ja me'n puc oblidar.

DONA B: Seria una burrada, ara mateix. (*Pausa.*)

³³¹ Àngels Aymar, *Fleurs*, pág. 10.

³³² María Elisa Molina, «Transformaciones histórico culturales del concepto de maternidad y sus repercusiones en la identidad de la mujer», *Psyche*, 2006 [en-línea] [Consulta: 25 de octubre 2010]. Disponible en: <http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-22282006000200009&script=sci_arttext>

RICARD: A la vida s'ha de fer burrades. Abans t'agradava fer-ne...³³³

En *Pullus, el color del gos quan fuig* (1997), la autora nos presenta la otra cara de la maternidad. Aquella que se esconde y se alimenta de la idealización del hijo varón, calando hondo en la mentalidad de la madre, que ha sido adoctrinada bajo las leyes morales del más fuerte, donde la condición del hijo varón mide la calidad de su procreación.

DONA VELLA: L'única felicitat que et va donar el meu fill va ser durant la malaltia. Et va donar l'oportunitat de ser una santa als peus de llit, ja que no et va permetre ser un dimoni entre els llençols. No t'avorries, nena? Des del primer moment, el primer, quan sortí d'entre les meves cuixes, vaig saber que no havia parit un bon amant: Va passar del confort molsut de l'úter a aquest món d'espines i productes sense queixar-se, sense reivindicar la seva condició parasitària de fetus satisfet. S'hi conformà de seguida. 'Enganxa't al mugró!', i s'hi enganxava, el beneit. No li van créixer les dents ni les ungles fins als dos anys. De fet, mai li van créixer les dents ni les ungles. No plorava en les nit, no va tenir més que malalties vulgars. Només cucs intestinals, i, molt de tant en tant, molt de tant en tan, el cul encetat com qualsevol criatura. Res que mereixés la pena. No et podia fer feliç de cap de les maneres, estimada. Malgrat tot, ets una dona, no?³³⁴

En *defensa dels mosquits albins* (2004), de Mercè Sarrias, nos introduce en la maternidad contemporánea en donde los límites de la relación materno/filial se desdibujan. La autoridad femenina se desvalora para dar paso a una cercanía que roza una relación de igual a igual. La maternidad es un tema que trata en casi toda su producción, acercando este concepto a las nuevas formas en que la mujer se enfrenta a la crianza de los hijos.

³³³ Beth Escudé, *El destí de les violetes*, pág. 5.

³³⁴ Beth Escudé, *Pullus, el color del gos quan fuig*, pág. 83.

LAIA, *l'interromp*: No vull res. (*La mira reptadora.*) Només volia que participessis en l'enterrament de la Irene. Era tant demanar?

MARTA: Vull que em tornis a parlar, de veritat.

LAIA: Doncs jo no vull. Deixa'm en pau.

MARTA: Em sap molt greu. Ha estat superior a mi. M'he vist allà al davant i m'he sentit patètica. (*Pausa.*) Si vols, fem un altre enterrament. Segurament si em mentalitzo amb més temps podria fer-ho. Ha estat el xoc. (*La LAIA la mira amb cara de molta mala llet.*)

MARTA: No, no és una bona idea. Digui'm què puc fer i tractaré de fer-ho. Em sap molt greu, de debò.

LAIA: Doncs, d'acord.

MARTA, *gairebé cridant*: Collons és que no em puc equivocar mai!

LAIA, *molt afectada*: El problema és que t'equivoques sempre. (*Se'n va.*)³³⁵

En *Al tren* (1995), la autora nos plante la maternidad desde la perspectiva de los hijos, quienes ya situados en el núcleo primero de la sociedad —la familia— ven en ella la protección y deberes que tienen para con ellos sus progenitores. Intenta el hijo mantener su estatus partiendo de la base que sus padres cumplan con lo establecido por la sociedad, que viene a ser la familia tradicional católica.

DONA GRAN: Tenia divuit anys quan el vaig conèixer... era un trajecte curt... només dues hores i si fos avui serien només deu minuts... va ser pura casualitat... (*recalca pujant una mica la veu*) i les meves dues filles sempre diuen que no va poder ser casualitat...

DONA JOVE, *deixa de ordenar el moneder*: Dues filles?

DONA GRAN: Dues filles (*pausa*) a ningú li agrada haver nascut fruit de l'atzar... és clar... tothom preferiria ser fill d'un matrimoni que sabés des de feia molt de temps... per tenir la cosa segura... per saber que la seva existència estava assegurada... els meus pares es van conèixer en un ball d'una festa major... això és més segur... perquè les festes majors sempre es fan al mateix dia i es celebren cada any... encara que si hagués plogut...

³³⁵ Mercè Sarrias, *En defensa dels mosquits albins*, pàgs. 125-126.

potser el meu pare no hagués donat el primer pas aquell estiu i algú se li hagués adelantat la tardor següent...³³⁶

En *Informe per un policia volador* (2009), nos muestra la contra parte de su obra anterior. En ésta, Mercè Sarrias, presenta el desarrollo que ha sufrido el concepto de familia donde el divorcio ya es permitido. En éste, los hijos ven la solución a un hogar desestructurado o en el sentido contrario la normalidad de las familias de hoy en día.

ANNA, *a la mare*: No entenc per què no us heu separat com fan els altres pares dels nens de la classe. Si us haguéssis separat, jo podria anar a passar els caps de setmana amb ell cada quinze dies. Però a ell l'heu esborrat del mapa entre tots.³³⁷

Una mujer en transparencia (2008), plantea el tema de la relación con los hijos desde la perspectiva de crear algo propio en donde éstos pasan a ser símbolo del refugio materno. Eva Hibernia nos introduce en esa intimidad en donde la mujer se reafirma en el papel de creadora de vida y asume sola la responsabilidad de la crianza. Es un retorno al matriarcado en donde la mujer ya no es el sujeto privilegiado a través del cual, el hombre, somete a la naturaleza —como afirmará Beauvoir—, sino la naturaleza en sí misma.

CLARA: ... Yo mañana he quedado para quedarme embarazada, lo decidí de pronto porque sí, porque un hijo me dará problemas y raíces. A mí me faltan raíces, siempre estoy con los pájaros, tengo que anillarles las patas, casarme con ellos, casarme con la fuga y los ángeles que no existen.³³⁸

³³⁶ Mercè Sarrias, *Al tren*, pág. 18.

³³⁷ Mercè Sarrias, *Informe per un policia volador*, pág. 103.

³³⁸ Eva Hibernia, *Una mujer en transparencia*, pág. 126.

En *El arponero herido por el tiempo* (1997), la autora presenta la relación que se establece entre madre e hija en torno a la figura del padre. Es el llamado «Complejo de Electra» —como lo llamaría Jung—, en que la niña siente atracción afectiva hacia la figura masculina, que es la única que conoce desde su infancia. En la obra este complejo no está superado siendo el motor que mueve al personaje de la hija, quien no renunciará a este afecto. El incesto, tema tabú en la sociedad patriarcal, hace reflexionar sobre los límites entre la relación padre e hija en donde, Eva Hibernia, otorga la libertad a su protagonista al ir en contra lo establecido. En cierto modo, como en toda su producción, es una vuelta a las raíces matriarcales en donde la mujer elige en función de sus necesidades.

SILVIA:

Si tú cumplieras tus deseos, madre, sé
que me llenarías la cabeza de agua.
No puedes engañarme, a mí no puedes engañarme.
Me quieres como a los extraños, te quiero como a un familiar lejano.
A mí no puedes engañarme con tus muertes. Sería mejor que nos dijésemos
la verdad.
Yo te diría que no voy a ir contigo mañana al pueblo, ni a ninguna parte.
Ya elegí lo poco que quiero.
He elegido el amor de a quién mataste.
El cable de alta tensión, eso he elegido.
He elegido esperar, así como en la piel como entre las sábanas,
la última herida de tu Arponero.
También he elegido los trenes, para ir a morir tierra adentro.
Tú, que te has esforzado en guiarme los pasos, como un buen vigía,
ves ahora que tu hija ha sido siempre un barco abandonado, peor que la
piedra, con el corazón de nadie.³³⁹

³³⁹ Eva Hibernia, *El arponero herido por el tiempo*, pág. 83.

En *La marca preferida de las hermanas Clausman* (2010), la autora nos expone la relación materno/filial desde el punto de vista del exilio político. La identidad, la pertenencia y la resistencia son el motor de la MADRE que desencadena el conflicto con sus hijas. La maternidad se muestra opuesta a la imagen de familia patriarcal promovida dentro de una sociedad capitalista; lo que otorga a la mujer conciencia de «ser social» —como lo define Falcón—, pero a la que sigue manteniendo como clase explotada debido al modo de producción doméstico. La mujer se ve nuevamente supeditada a su función biológica que la sitúa en la periferia de la historia social y política.

SARA, interpreta a la madre como si fuera una caricatura. Aguanta la puerta. VALENTINA irá picando desde adentro.

SARA: En cambio, el papá de ustedes qué hace, les manda regalos y ni las viene a ver... Mucha revolución y ahora les manda regalos... Siempre viajando, buscándose a sí mismo... Pídanle otra tele, si quieren, les va a mandar una tele para cada una... Cuando yo lo conocí andaba todo el día con la Internacional y ahora regalitos... Clausman, el dirigente más respetado, miren ahora... ¿Qué las tuvo? ¿Un año en total, dos años...? Un año en Granada y un año en París... No, un año y medio en Granada y nueve meses en París... No... Él dice que quiere tenerlas pero sólo les manda regalitos... (VALENTINA dice algo desde adentro) ¿Quieren que les cuente o no quieren que les cuente? Porque si quieren que les cuente, no me interrumpen... Yo me casé con él y lo seguí, lo seguí a Europa y me arruiné la vida... Si no las hubiera tenido a ustedes ya habría vuelto a mi país, hace tiempo que hubiera vuelto... porque yo nunca quise irme. Fue el papá de ustedes que me sacó. Raúl se la jugó de veras, no como vuestro padre, que ni las viene a ver... ¿Saben que es lo peor de este sistema corrupto y sanguinario? Los izquierdosos reconvertidos, esos son lo peor, como vuestro padre... Los que ahora celebran que se haya caído el muro, con champán francés.³⁴⁰

³⁴⁰ Victoria Szpunberg, *La marca preferida de las hermanas Clausman*, pág. 38.

En *Una història en 4 parts* (2004), Carol López nos presenta —como en *El destí de les violetes* (1995) de Beth Escudé—, la maternidad como inconveniente para la realización profesional de la mujer. La madre ha de decidir qué es lo más importante y la responsabilidad de elegir la opción de no tener hijos, conlleva por parte de la figura masculina un tropiezo en su anhelo de descendencia. Aunque en esta pareja moderna el padre comparte la crianza del niño, la madre ha de pasar por el proceso de gestación que interrumpe de igual manera su proyecto profesional, dejando en evidencia su principal especialización: la reproducción.

MIGUEL: ¿Pero qué estás diciendo? Estas cosas no se planean, Dolo. Estas cosas pasan.

DOLO: Hay gente que las planea. Mira a Clara y Andrés.

MIGUEL: Eso es diferente. Lo que les pasa a ellos es una putada.

DOLO: Me viene en muy mal momento, Miguel.

MIGUEL: Nunca es buen momento. Siempre se pueden encontrar excusas. El momento idóneo no existe.

DOLO: Ya pero ahora se me junta todo y me viene fatal, en serio. Llevo mucho tiempo invirtiendo en mi proyecto y ahora que se va a materializar no me apetece tirarlo por la borda, ¿sabes? Y además yo fumo, bebo, me gusta salir por la noche...

MIGUEL: ¿Y cuándo será un buen momento, Dolo?

DOLO: No sé... quizá de aquí dos o tres años.³⁴¹

En *T'estimaré infinittt* (2004), Gemma Rodríguez plantea la relación con los padres desde la perspectiva del género y los dogmas patriarcales imperantes. Del mismo modo se puede traslucir el «Complejo de Electra» que está también presente en la obra de Eva Hibernia *El arponero herido por el tiempo* (1997). De forma cruda la autora nos exhibe las repercusiones en el seno familiar sobre las

³⁴¹ Carol López, *Una història en 4 parts*, pág. 14.

consideraciones que se tiene a hacia la mujer como fuerza de trabajo, al ser considerada sólo en su especialización femenina.

CLARA: ... Mare, començaré per tu, hola mare, tot bé? No, no m'he fet res als cabells, no mare, si em veus lletja és perquè sóc lletja, mare, calla un moment t'haig de dir una cosa, de fet són dues: la primera, he aconseguit aquella feina de Directora de Recursos Humans de què us havia parlat, ja ho sé, que no t'ho esperaves; la segona és que estàs despatxada, sí, despatxada, per haver estat una mare aficionada, mediocre i capritxosa perquè mai no vas voler aprendre a cuinar una bona paella. No, pare, no cal que diguis res, tu també estàs despatxat, que per què? Per haver estat un home cruel i desprietat, perquè mai no has cregut en mi i perquè no suporto la idea que estiguis casado amb la meva mare quan haguessis pogut casar-te amb qualsevol altra.³⁴²

IV.1.2 Relación con el esposo, pareja o amante

La relación que establece el personaje femenino con respecto al esposo, pareja o amante, son semejantes entre sí. Con el primero, además del vínculo sentimental, les une uno de orden jurídico. La segunda se establece bajo un compromiso de ambas partes, estableciéndose parejas de hecho o simplemente teniendo una vinculación sentimental que no exija el vivir juntos. Finalmente, la relación que establece con el amante suele surgir de una necesidad que las dos primeras relaciones no pueden satisfacer. Nada nuevo en el panorama entre el hombre y la mujer aunque ésta última haya conseguido ciertos beneficios. Las creencias patriarcales siguen teniendo fuerza en la actualidad, y las relaciones que no se ajustan a lo establecido continúan provocando temor como el lesbianismo, la mujer mayor que el hombre, tríos, etc., —que autoras como

³⁴² Gemma Rodríguez, *T'estimaré infinitt*, pág. 18.

Carol López, Eva Hibernia y Marta Buchaca tocan en sus obras—, e incluso las propias mujeres siguen considerando la soltería como un fracaso.

En *Dos quarts de cinc* (1963), Maria Aurèlia Capmany presenta una relación moderna en donde la tensión de la ruptura envuelve toda la pieza. La obra fue escrita a comienzos de la década del sesenta, por lo que MÒNICA, corresponde a esa nueva mujer que comienza a surgir en la sociedad catalana fruto del feminismo moderno y la reivindicación de su papel en la sociedad de consumo. Su año de estreno coincide con la publicación del libro de la psicóloga norteamericana Betty Friedan, *The Feminine Mystique* en donde se replanteaba la situación de la mujer ya no desde el punto de las sufragistas —de la primera ola del feminismo— sino que desde las afecciones de la mujer contemporánea.

La dona ‘alliberada’ dels anys seixanta disposa de comoditats domèstiques impensables en el temps de les seves àvies sufragistes ‘renta-roba, renta-plats, renta-vidries, renta trespol, renta-portes, renta-mobles, renta-criatures’, afirma irònicament la Maria Aurèlia; [...] S’ha imposat una mística de la feminitat que ha convertit la dona en presonera de la imatge que n’han fet els mitjans de comunicació especialitzats —la creixent premsa femenina— i, en definitiva, els mouen els ressorts ideològics i econòmics de la societat.³⁴³

Estamos frente a un personaje femenino contemporáneo muy diferente de sus homólogos de *El desert dels dies* (1960). MÒNICA, es la nueva mujer que se comienza a perfilar en una sociedad «moderna» y su creación como personaje exigía necesariamente una reivindicación por parte de Maria Aurèlia Capmany, pues en el contexto social y político, en el cual fue concebida la obra, aún estaba prohibido el divorcio y castigado el adulterio femenino. Sólo falta recordar el

³⁴³ Agustí Pons, *Maria Aurèlia Capmany. L’època d’una dona*, 2000, pág. 243.

ideal femenino que imponía Pilar Primo de Rivera en 1939. Asimismo vemos rasgos autobiográficos en este personaje como mujer soltera y emancipada.

Ha diferencia de MARTINA en *El desert dels dies* (1960), MÒNICA, establece una relación basada en la competición profesional y económica con la cual poder ganar el respeto de su pareja. Del mismo modo, de forma implícita, MÒNICA no desea hijos para poder cumplir este objetivo. Vemos que existe una relación de dependencia por ambas partes, pero que el personaje femenino decide romper al aceptar un trabajo mejor que la lleva a abandonar el hogar.

MÒNICA: Et detesto.

ANDREU: És clar. I per això te'n vas.

MÒNICA: Me'n vaig perquè me ofereixen una feina ben pagada. (*Somriu.*) Perquè tu t'estimes no sé qui, d'aquella manera que en diuen amb tota l'ànima, Per instint de conservació.

ANDREU: Havíem aconseguit una certa complicitat, tu i jo. Hauríem pogut continuar units si haguèssim sabut defensar-nos l'un de l'altre.

MÒNICA, *s'asseu al llit amb aire cansat i un somriure trist*: Potser en sabíem. Però era tant cansat... A més de tota la feina de cada dia, hores extraordinàries per mantenir-nos el respecte. No tinc temps.³⁴⁴

La relación de amantes se vuelca en incesto en *Un dia* (1959). Aquí, Mercè Rodoreda, nos introduce en la historia de MARIA y RAMON, hermanos por parte de padre y aunque no es un hecho consumado, sí es una relación con componentes eróticos. Son dos jóvenes que desde pequeños se han mantenido juntos llegando a excluir al hermano pequeño, del cual no estamos seguros si provocaron su muerte o si fue un accidente. La relación prohibida nacida de un amor romántico es muy característica en su producción, en donde el personaje femenino gira en torno de la praxis e idealización masculina, en este sentido es

³⁴⁴ Maria Aurèlia Capmany, *Dos quarts de cinc*, pág. 140.

reflejo de la época.

RAMON: Amb mi no has de tenir por... és com si fossis jo, i jo no tinc pas por de mi.

MARIA: Por? I deixar-ho tot? Les coses. El jardí... Tot el que i ha de tu i de mi en aquesta casa? Hem d'estar sempre junts, però aquí... No me n'aniré mai de aquesta casa... Mai. Som l'un de l'altre... Esperarem que es morin...

RAMON: La mort d'en Jaume ens va fer l'un de l'altre. No hauries de tenir por de res. El món és bonic. És jove. Aquí tot és vell i lleig.

MARIA: Tu i jo viurem sempre en aquesta casa. Esperarem que es morin i quan tots seran morts, quan només serem tu i jo... amb els arbres de quan érem petits, amb les flors de quan érem petits...

RAMON: Tot dos un de sol fins que la mort ens separi.

MARIA: Vells, vells... Serem secs i vells i no haurem perdut res...

RAMON, *l'abraça*: Verge meva... Maria meva...³⁴⁵

En *La senyora Florentina i el seu amor Homer* (1973), retrata una relació atípica, pues FLORENTINA, que es la amante y por consiguiente, la mujer inmoral frente a una sociedad masculinizada, asume, inconscientemente, el rol de esposa en la intimidad. De esta forma, la autora, nos exhibe la espera femenina —tan característica de su obra— mediante el deseo de ser aceptada socialmente como la esposa. La relación sentimental se transforma en un anhelo de compañía debido a que FLORENTINA ronda los sesenta años. Del mismo modo, este personaje nos recuerda a Penélope, que en el final de la obra, queda del todo desmitificada.

FLORENTINA: Dispensa, no sé ben bé què faig... estava tan atrafegada a la cuina i has arribat tan de sorpresa... Quan ja em creia que no vendries... Tot i que som divendres.

HOMER, *eufòric*: Els gran divendres de l'Homer i de la Florentina (*Li dona*

³⁴⁵ Mercè Rodoreda, *Un dia*, pág. 315.

un copet al cul.)

FLORENTINA: I el favor que deies?

HOMER, *es treu la americana*: Fa tres dies que em va caure un botó i fa tres dies que el porto a la butxaca... (*Butxaqueja per l'americana.*) A veure si l'hauré perdut... Ah, ja el tinc... Me'l podries cosir?

FLORENTINA: De seguida. Un moment... Potser mentre et cuso el botó prendries una copeta de moscatell?

HOMER: I si me l'oferrissis de conyac? Si en tens, ei?³⁴⁶

Rosa Victoria Gras en su obra *La vigília* (1988), expone la relación que se establece entre FLORA y FERRAN. Próximos al matrimonio, FERRAN decide no llevar a cabo la ceremonia por no sentirse preparado y por ver a FLORA más como una madre. Ella, por su parte, ve a FERRAN como su resguardo para salir de casa de sus padres, dejar de trabajar y para que su hija tenga un padre como toda familia tradicional. La autora nos retrata el matrimonio como salvación, tanto económica como moral, en una sociedad que no acepta la maternidad sin este vínculo y en donde la madre soltera es discriminada por no seguir el modelo impuesto. Rosa Victoria Gras, con esta obra, recuerda y reflexiona sobre los tabúes de la época franquista en una España que vivía en 1988 la plenitud de la democracia.

FERRAN: Ets l'única dona que he tingut.

FLORA: No t'he pas estrenat! Te n'hauries de donar vergonya de dir coses que no tenen solta.

FERRAN: Ja ho saps que ets l'única dona que ha existit de veritat per a mi. Has estat... Si t'ho dic te'n riuràs; i tant que te'n riuràs! Com la meva mare.

FLORA: Que amb quatre anys més que tu no et puc haver parit!

FERRAN: Ja sé que no ho entens, perquè potser no es pot entendre. Però has estat la dona més important per a mi després d'ella; ho vaig saber aquell vespre que em vas agafar la mà a la Rambla de Catalunya. No facis aquesta

³⁴⁶ Mercè Rodoreda, *La senyora Florentina i el seu amor Homer*, págs. 50-51.

ganyota!

FLORA, *d'un grotesc patètic, sense encant*: Que malament que et surt aquesta comèdia!

FERRAN: Comèdia per a tu, però he trobat tant a faltar l'estimació essent orfe, m'he trobat tan solt, Flora, que per força t'havia d'estimar. Però això nostre no podia durar sempre, perquè no té cap sortida.

FLORA, *cada vegada més contra ella mateixa*: Tan segur n'estàs?

FERRAN: La meva misèria amb la teva misèria no pot donar res de bo; sempre t'ho dit, però tu t'has entossudit a no creure'm.

FLORA: Perquè t'estimo.

FERRAN: No ho sé; només se que te m'has arrapat com una llagasta.³⁴⁷

De igual manera, en la misma obra, encontramos un matrimonio venido a menos y su responsabilidad con los hijos. La autora retrata el fruto de un matrimonio sin amor y sin ningún tipo de afecto, otorgándole a éste sólo el compromiso jurídico que le compete. Los hijos son fruto de una unión que fortalece el vínculo de descendencia y no el de los afectos, viéndolos como una carga.

PEP: Ni mai que l'haguéssim coneguda. S'havia d'haver mort quan va néixer, per arribar a ser el que ha estat...

TERESA: Dir això no arregla res, ara. Perdre-hi la son farem, al darrere de tot plegat. Em vols creure, Pep...?

PEP: No n'ha sabut amb aquell. Ni això ha sabut fer. Enraona massa i els homes no volen que els diguin la veritat; volen que els la disfressin. Una dona no hi enraona així com ella fa.

TERESA, *ambiguament*: No cridis. És amb la noia, allà a l'habitació... Ja ho saps?

PEP: I tu també ho saps. Què vols ara? Que els faci sortir? Que hi hagi un escàndol?

TERESA: No! Ara, no! Però que se acabin d'una vegada aquestes coses. Que no les hàgim de consentir més. Un home nou i un altre, i sempre diu que és

³⁴⁷ Rosa Victoria Gras, *La vigília*, pág. 10-11.

el que hi va de debò. Ho diu sense sentir-ho, perquè no té cap esperança que s'hi arrepleguin.

PEP: No, t'equivoques; l'enganyada és ella. Es pensa encara que la gent s'estima. No es pensa que sense diners, aviat, tot això fa nosa; com aquí, que no s'ho pensa que en fa. Dues boques són dues boques. Calla! (*S'atura a escoltar.*)

TERESA: Què hi ha?

PEP: Sí, tu n'has tingut la culpa de tot això.

TERESA, *sotragueja en PEP*: Vell verd, vell fastigós! Què vols escoltar? Busca't una barjaula jove com ella, si en tens ganes! Per tu no posaria les mans al foc de res; ni de la teva filla.

PEP: Mala dona. Tu, també, t'hauries d'haver mort.³⁴⁸

En *Dues Medees* (1991), Rosa Victoria Gras desmitifica a este personaje volviéndolo real y cercano. Entra en la misma esencia de la intimidad, para de ahí, desarmar el modelo doméstico de la institución marital que convierte a la mujer en propiedad y objeto del hombre. En este personaje vemos, claramente, el sexo como una categoría social impregnada de política como bien afirma Millett.³⁴⁹

MEDEA, *fingint, frívolament enjogassada*: No t'estimo, no t'estimo, no t'estimo! Adéu...

JASON, *sincer*: Medea, torna, t'ho suplico! Medea, et necessito!

MEDEA, *deixant de fingir*: Tot això em cansa. Sempre el mateix: jo estiro, tu afluixes: jo afluixo, tu estires... No podem mantenir una diàleg que no sigui de criatures?

JASON: Un 'diàleg'?, però per què un diàleg?

MEDEA: No faré veure més que fujo. Prou de jugar a acuit i a amagar!

³⁴⁸ *Ibidem*, págs. 13-14.

³⁴⁹ Millett entiende la política como: «el conjunto de relaciones y compromisos estructurados de acuerdo con el poder, en virtud de los cuales un grupo queda bajo el control de otro grupo». Kate Millett, *Política sexual*, 1995, pág. 62.

JASON: Així... no te n'aniràs?

MEDEA, *contudentment*: No me aniré de 'broma' perquè m'enyoris, perquè em cridis desesperat, perquè em demanis que torni... perquè no s'apagui aquesta flama d'espelma que és el teu amor.

JASON, *convençut*: Per què renunciés a les teves arts, Medea? Fascina'm! Eres tan bella quan eres, realment, una bruixa! Trobo a faltar l'enartament a què em sotmeties, aquella embriaguesa on em cabussaves. No em recordava de res, llavors, m'hi trobava bé...!

MEDEA: No et vull convertir en una bestiola indefensa.³⁵⁰

Del mismo modo, en *Per testimoni, Sàskia* (2005), revela la relación entre la paternidad dentro y fuera del matrimonio como conducta cínicamente aceptada, que se basa en la capacidad masculina de ser portadora de vida. Ya hemos hablado sobre esta idea aristotélica que sigue perdurando y reafirmando los dogmas patriarcales, y en la cual la praxis masculina encuentra su argumento.

ELISA: Aquella li va fer creure que l'havia deixat embarassada. Qui sap de qui deuria ser el paquet!, però el meu home va començar amb allò de la igualtat dels fills..., que li havia de passar una quantitat..., que jo ja els tenia grans, el meus, que se n'hi anava a viure perquè el necessitava! A sobre, em deia que jo havia de posar-me en el seu lloc i ser més humana! Doncs, bon vent! Ja no hi podia competir, a fer-me prenyar!³⁵¹

Lluïsa Cunillé en *Barcelona mapa d'ombres* (2004), retrata la relación que establece el esposo en el matrimonio. La servidumbre doméstica de la mujer es tratada con naturalidad en la obra, aunque la esposa asuma el rol del esposo. La autora refleja diferentes generaciones que se encuentran en una noche y donde

³⁵⁰ Rosa Victoria Gras, *Dues Medees*, págs. 73.

³⁵¹ Rosa Victoria Gras, *Per testimoni, Sàskia*, pág. 29.

los roles femeninos son fiel reflejo de la situación que vive la mujer, todo desde la intimidad de las relaciones personales.

MUJER: “Un uomo singolare e universale”.

ÉL: ¿Cómo?

MUJER: De una mujer nunca se dice que es singular o universal. Las mujeres, por el simple hecho de serlo, suponen que tenemos que amar a la fuerza.

ÉL: La verdad es que cuando conocí a mi mujer me daba un poco de miedo.

MUJER: ¿Miedo?

ÉL: Al menos estoy contento de morir antes que ella. Yo solo no habría sabido qué hacer.³⁵²

En *La Indiana* (2006), Àngels Aymar reflexiona sobre la herencia familiar y el patrimonio que tiene que ver con una idea masculina de prosperidad y éxito que se enmarca en el ámbito público, por lo que la mujer —en el contexto de la obra—, no tiene poder de decidir en un espacio socialmente patriarcal. Su personaje choca frente a esta realidad de la cual desea escapar, cosa que consigue, sólo con la muerte del marido.

LLUÍS: Res a veure! Una casa és patrimoni per al dia de demà, per als nostres fills.

ROSA: És molt arriscat fer les coses pensant en el dia de demà i encara més creure que... algú altre en gaudirà. Prefereixo recollir jo mateixa la llavor del que he sembrat.

LLUÍS: Això que dius es molt efímer. Si tothom pensés com tu no hi hauria prosperitat.

ROSA: Si tothom pensés com jo, jo pensaria d'una altra manera.³⁵³

Pullus, el color del gos quan fuig (1997), plantea el sometimiento absoluto

³⁵² Lluïsa Cunillé, *Barcelona mapa d'ombres*, pág. 12.

³⁵³ Àngels Aymar, *La Indiana*, pág. 58.

de la esposa al marido. Y para ello, Beth Escudé ha tomado historias de la literatura y la historia para reafirmar que aquellos estereotipos siguen vigentes. Es así, como mediante de un modelo ya existente, creado por la tradición histórica, reclama la participación femenina en el establecimiento del canon.

DONA JOVE: Per què, eh? Per què? Per què he de ser com tu? Per què he de ser una dona amb ullals per tot el cos com tu? Per què no es pot morir per un home, i, sobretot, per què no es pot morir amb ell? Per què no em deixeu ser esclava i víctima de l'home que estimo, i em permeteu que ho sigui de la mirada d'una cega, d'uns temps i d'uns principis que no són els que ha escollit la meva consciència?

DONA VELLA: Per què la consciència, la consciència tranquil·la, no té res a veure amb la felicitat, estimada.

DONA JOVE: Vull viure a partir de la felicitat del terra de marbre del meu palau, fregat a un producte que queda com un mirall. I que aquest meu terra, sigui estora que ofereixo perquè el meu marit hi passi fins al meu llit. Com Andrómaca. Vull alçar a les nits, com Ruth, la manta de la banda dels peus del llit del meu marit, estirar-m'hi i esperar que em digui el que vol...³⁵⁴

En *Quebec-Barcelona* (2010), Mercè Sarrias planteja la relació matrimonial desde la base de la procreación, que reafirma a los hijos como pilares de la institución familiar. El éxito del matrimonio se mide en los hijos viendo en ellos el lazo que fortalecerá a la pareja. En este sentido, la sexualidad de la pareja se transforma, convirtiendo el placer en un mecanismo reproductivo. Ambos personajes están al mismo nivel de especialización en la producción social.

JACQUES: Em.. em vaig anar a fer unes anàlisis.

³⁵⁴ Beth Escudé, *Pullus, el color del gos quan fuig*, pág. 84.

ANNE: Unes anàlisis?

JACQUES: Per determinar la qualitat de l'esperma. (*Pausa.*) No puc tenir fills. Les proves van sortir... que no.

ANNE: Quan?

JACQUES: Fa sis mesos, més o menys.

ANNE: Però per què no m'ho vas dir?

JACQUES: Perquè no en puc tenir.

ANNE: T'adones que fa mesos que follem perquè sí?

L'ANNE penja. El JACQUES es queda com paralizat.

JACQUES, *davant la pantalla fosca. Fet pols:* Doncs a mi follar m'agradava.³⁵⁵

En *V.O.S (Versió original subtitulada)* (2005), Carol López nos muestra un nuevo tipo de relación en torno a la maternidad y la responsabilidad a nivel social de la familia. El personaje femenino es construido desde la base de una libertad que le es permitida debido a los nuevos valores que se han ido instaurando en la sociedad, pero que no por ello son aceptados.

MANU: Això ja ho parlarem quan arribi el moment. De moment, jo m'he de quedar aquí.

CLARA: Que no, Manu, que no. Això no és el que havíem parlat tu i jo. Vam dir que viuríem junts. Que les coses es confonen i...

MANU: Pensa que serà bo pel cigronet.

CLARA: No em parles de cigronets. Això és un cigró.

MANU: Mira, amb aquesta actitud li estàs transmetent una mala energia... Aquests primers nou mesos són bàsics i el cigronet ho està rebent tot...

CLARA: Però quins llibres t'estàs llegint, Manu? Jo no vull que les coses es barregin. Tu i jo només tindrem un fill junts...

MANU: Estic flipant amb el teu egoisme. Ets una egoista, Clara.³⁵⁶

³⁵⁵ Mercè Sarrias, *Quebec-Barcelona*, pág. 48.

³⁵⁶ Carol López, *V.O.S. (Versió original subtitulada)*, pág. 9.

IV.1.3 Tipos de maternidad

La maternidad —función primordial de las mujeres, junto con el matrimonio— subordinaba a la madre y a la esposa al reinado del hogar en donde sólo ella era ama y señora. Fuera de él seguía siendo dependiente del marido y sin ningún reconocimiento social. Del mismo modo ser madre confería un «estatus especial» ya que con él se podía obtener tanto poder como sus hijos varones en las clases nobles o burguesas. En la actualidad aún puede considerarse vigente en algunas zonas del mundo aunque nuestra sociedad actualmente sea menos machista. Pero hay que tener en consideración que «para nuestros antropólogos la mujer está identificada con la conservación del individuo y el hombre con el de la especie».³⁵⁷

Sea así o no, la fecundidad femenina conlleva tipos de maternidades que provocan que la madre adquiera mayor o menor relevancia en la relación que establece con los hijos y con los hombres en general. Podemos ver madres sobre protectoras, madres corajes, madres mártires, etc., que dependiendo de su contexto histórico y social pueden convertir el reinado de su hogar en una cárcel o abandonarlo en favor de los hijos. La maternidad lleva implícita el sacrificio que es aceptado por la mujer debido a las doctrinas patriarcales, aunque en otras, es rechazado poniendo en tela de juicio unos valores que sólo favorecen al colectivo masculino.

En *Un dia* (1959), Mercè Rodoreda nos presenta uno de estos tipos de maternidad en donde la madre sacrifica todo lo que ha conseguido en provecho

³⁵⁷ Falcón, *op. cit.*, pág. 103.

de los hijos. Su personaje femenino —como hemos mencionado— sigue el patrón de la época, por lo que encontramos esta praxis en la mayoría de su producción, aunque este personaje, en especial, presente una dualidad que no vemos en otras obras. La autora concede a CATERINA un patrón que se sale absolutamente de las normas imperantes y de la feminidad subordinada tan característica de su creación. Como madre se preocupa de sus hijos, pero de la misma manera, a la hora de su muerte —a modo de catarsis— toma revancha desheredando a su hija y prefiriendo a MARIA que no lleva su sangre. Es un personaje que se rebela en la intimidad del hogar, no así en el contexto público en el cual ella mantiene la identidad marcada que le ha sido impuesta.

CATERINA: Fa vint anys que descanso sense parar. (*A SOFIA.*) No és per cap testament. (*Al METGE.*) Era un amic. Volia veure un amic. (*Altra vegada a SOFIA.*) Fa temps que el meu testament és fet. (*Assenyalant la casa.*) Això serà para la Maria...

SOFIA: Per una noia que no es nostra? Mamà, vostè m'ha fet això?

CATERINA: Perquè no s'assembla a ningú dels d'aquesta casa.

SOFIA: Jo sóc la seva filla, la seva sang més directa. La Maria no és filla meva. Jo sóc la sang més directa.

CATERINA: I què m'expliques a mi de la sang? Què se me'n dóna, a mi, de la meva sang i de la teva? I de la sang de tots plegats? (*MIQUELA arrenca a plorar.*) Què té aquesta ximpleta?

MIQUELA: Tot això que diu de la sang...

SOFIA: No pot pas dir que hagi estat una mala filla. És una ofensa...

CATERINA: Deixa'm morir en pau i, em comptes de pensar en testaments, deixa'm pensar, si tinc esma, en el bogeries que he fet en la meva vida.

SOFIA: El que és una bogeria és aquest testament. Una bogeria que no té nom.

CATERINA: Vull dir bogeries d'amor, no bogeries d'interès... Doneu-me un vano... Doneu-me un vano...³⁵⁸

³⁵⁸ Mercè Rodoreda, *Un dia*, pág. 320.

De igual manera, la autora establece los patrones de conducta de sus personajes femeninos como una perpetuación de la educación recibida y el tipo de relación que se establece mediante el lazo maternal. Así vemos que SOFIA reitera la relación de su madre con su hermano no reconocido y en el reencuentro con su hijo RAMON, que fue expulsado del hogar por su marido cuando tenía dieciocho años. Lo interesante es que Mercè Rodoreda da detalles en las didascalias del tipo de relación que se ha establecido entre ambos, haciendo diferencia entre esta relación y la establecida en su novela, en la que:

Difícilment podem veure en aquestes últimes paraules de la Sofia una intenció de preservar el record d'un passat idealitzat que pugui tenir en Ramon, perquè durant tota l'escena es comporta d'una manera distant i fins i tot cruel i burleta ('aguantant-se el riure', llegim en una acotació, quan es retroben mare i fill).³⁵⁹

SOFIA: En Ramon!

RAMON, *lleugerament molestat*: En Ramon. Sí... en Ramon.

SOFIA: El meu fill Ramon... has canviat tant d'ençà que...

RAMON: D'ençà que el papà em va treure de casa.

SOFIA: T'he de dir una cosa. Mai no vaig poder saber per què et va treure de casa.

RAMON: Més m'estimaria no parlar-ne.

SOFIA: Fas com jo: no regirem el llot. Però em sembla que n'hi vas fer una de molt grossa.

RAMON: Què es aquesta pedra que diu 'Maria'?

SOFIA: No ho saps, és clar... Tothom va anar morint... El papà fa vint anys... ben bé. Durant la guerra... I la Maria. Durant la guerra ja m'havia quedat sola... Ja saps com era la Maria? Tu l'havies acostumat a córrer per la teulada. El mes de març... si tinc bona memòria... un dia de març... feia molt de vent. No sé sap res de segur. Potser es va tirar, potser va relliscar...

³⁵⁹ Nota al pie en la obra realizada por el editor, pág. 352.

Són misteris d'aquells que cadascú s'emporta amb ell.³⁶⁰

Se establece otro tipo de relación con los hombres tomando a los hijos como el factor determinante a la hora de garantizar el estatus de la mujer en el matrimonio, es decir, cuando al hijo se le ve como una necesidad para pertenecer a una determinada posición en la sociedad; para ligar al futuro marido, para asegurar una manutención y para reforzar la jerarquía en la casa patriarcal. Es el caso de CAMÈLIA en *L'hostal de les tres camèlies* (1973), en donde Mercè Rodoreda adjudica un rol de mercancía a los hijos y ve la fecundidad como un negocio.

CAMÈLIA, *mirant-la fit a fit*: Encara que no tinguin fills?

MAGDALENA, *cada vegada més agressiva*: Són més segurs els homes que no tenen fills que els que tenen.

CAMÈLIA: La guineu quan no les pot haver... Si jo fos mestressa, en aquesta casa hi haurien fills!

MAGDALENA: Em vaig ficar una envejosa a casa.

CAMÈLIA: I jo tindrè fills: quan voldré. Quan veuré les coses més segures. Sortireu per aquesta porta que cada nit tanqueu. Per la porta per on vaig entrar. Que l'amo us doni la vostra part i endavant!... a posar hostal en una altra banda... I sola.

MAGDALENA: Que t'has tornat boja? La part de qui i la part de què?

CAMÈLIA: La part de l'hostal.

MAGDALENA: Això esperes? Tot és de la mare. No ho sabies? De qui et pensaves que era? Ni l'Andreu ni jo som ningú. Si et deixes enganyar d'aquesta manera acabaràs fent-me riure. Treballa, filla, treballa: no tens altra cosa que les teves mans,

CAMÈLIA, *rabiosa*: La Vella viurà poc. La terra la xucla. És més de l'altre món que d'aquest.

MAGDALENA: Frega, frega. T'he vist una cosa que molt pocs et veuran. La

³⁶⁰ Rodoreda, *op. cit.*, págs. 351-352.

por.³⁶¹

En *La senyora Florentina i el seu amor Homer* (1973), la autora nos representa el futuro y un mejor porvenir en el personaje de ZERAFINA, quien toma al final de la obra el rol de hija de FLORENTINA y una proyección de lo que pudo ser la vida de ésta. ZERAFINA se convierte en la protegida del grupo. En este sentido, FLORENTINA le otorga a la muchacha la posibilidad de tener en condiciones aceptables a su hijo, pues este personaje ya había sido madre de un niño que nació sin huesos y que murió poco después de nacer. Vemos así que la maternidad debe conllevar de forma inherente un estatus económico aceptable. La autora le confiere a la maternidad una solución que pese a no seguir el orden establecido en la sociedad burguesa, conlleva un final feliz y liberador del canon masculino.

FLORENTINA: Demà. El caso és tenir-la feta. (*Agafa un altre full de paper.*)
 ‘Jo, Florentina Mata, domiciliada al carrer de Sant Hermenegildo Número 3, filla de Marta i Andreu, nascuda a la ciutat de Barcelona l’any 1855, anul·lo, pel present document, el testament anterior i deixo tot el que tinc i tot el que pugui tenir a Serafina Retalló i Bohigues, de divuit anys d’edat, filla de’... (*A ZERAFINA.*) Com es diuen els teus pares?

ZERAFINA: Joan i Magdalena...

FLORENTINA: ... ‘Joan i Magdalena, originaria de Vallorguina’. (*A JÚLIA i a PERPÈTUA.*) Voleu firmar com a testimonis? (*Firmen.*) No voldria morir aquesta nit sense tenir les coses en ordre. Demà aniré a casa del notari i faré fer aquest testament com cal.

JÚLIA: Serafina!...

ZERAFINA: Zenyora Florentina, no pot zer! No ho vull. No pot zer! No zabraé què fer-ne. Em zembra que zomio...

PERPÈTUA: Ja t’ho pots creure, que totes hem vist.

JÚLIA: I si no fas bondat ja has vist com es fa i com es desfà un testament.

³⁶¹ Mercè Rodoreda, *L’hostal de les tres camèlies*, pàgs. 225-226.

ZERAFINA: No faig rez, jo. No faig rez eczprezament. Zóc així... No hi tinc cal culpa zi m'eztimen...³⁶²

Del mismo modo Rosa Victoria Gras en su obra *La vigília* (1988), retrata la relación que establece el sexo masculino con la maternidad fuera del matrimonio, lo que condiciona a la madre soltera a ser un partido poco apropiado para cualquier hombre joven y con futuro prometedor.

JOAN: No hi pensis, amb qui; se n'ha anat i prou.

FLORA: Tu ho saps i no m'ho vols dir. I a hores d'ara no n'hi poden haver de misteris. Amb aquella parenta vostra?

JOAN: Jo darrere la gent no hi vaig; jo m'estaria més bé al llit a aquesta hora, si t'haig de ser franc.

FLORA: Tu franc? Si només has armat conxorxes en contra meu. Si m'heu fet mal de gust, tu i la teva Marta! I us semblaria bé qualsevol per a en Ferran, llevat de mi!

JOAN: Una noi jove i sense fills, no em diràs que no fa més per a ell!

FLORA: Qui sap! Potser sí; que les rates elles amb elles s'arpleguin.

JOAN: Ara, sense pensar en tu, només; no et sembla que a en Ferran té dret a viure la vida com vol i no com tu la hi vols imposar? I ja t'ho va dir ahir vespre... Ell és lliure o no?

FLORA: I tu què en saps d'ahir vespre?

JOAN: Dic el que m'ha dit.

FLORA. Doncs ara, torna a dir-li que potser millor, si no ve; que he fet una gran sort.

JOAN: No em penso pas que hauríeu lligat. La sort és per a ell.³⁶³

En *Los días perdidos* (1997), Eva Hibernia retrata la relación entre maternidad y guerra con EBBA, una madre que se ha sumido en el alcohol producto de que sus tres hijos han ido a combatir a Bosnia. La autora expone la

³⁶² Mercè Rodoreda, *La senyora Florentina i el seu amor Homer*, pág. 127.

³⁶³ Rosa Victoria Gras, *La vigília*, pág. 32.

maternidad como fuerza productiva y los hijos como propiedad del estado y fuerza de trabajo para la guerra, debido a que «la primera propiedad que el hombre le arrebató a la mujer, la primera afirmación de la propiedad privada, el primer invento de propiedad privada, es la del hijo».³⁶⁴

EBBA: ... Señoras madres corran a parir que la guerra necesita muertos y los muertos suplentes de muerto. Pero a mis hijos me los devuelves. No creas que espero tu ayuda, espero a mis hijos. Yo no tengo miedo. Me he calado en el ovario.³⁶⁵

También encontramos a PINA, embarazada de Karl, ¿su novio o carcelero?, en el campo de concentración en el que estuvo durante el tiempo en que duró la guerra de Bosnia. No sabemos con seguridad si el padre es KARL, pues PINA fue víctima de constantes violaciones y por consecuencia de múltiples abortos. La relación que establece este personaje con el futuro hijo es de una esperanza truncada, la que se refleja en el deseo que el hijo se parezca a su padre. PINA desea volver a ser una persona completa, aceptada en la sociedad que le ha pautado desde pequeña lo que debe ser y hacer una mujer. Eva Hibernia presenta la maternidad desde la aceptación de un hijo producto de la violación, pues recordemos que el conflicto de la guerra de Bosnia (1992-1995), trajo consigo el fenómeno de las violaciones en masas realizadas tanto por serbios como por bosnios, por lo que «tras este conflicto la violación fue reconocida por primera vez como un arma de guerra, empleada como herramienta de limpieza étnica y genocidio».³⁶⁶

³⁶⁴ Falcón, *op. cit.*, pág. 34.

³⁶⁵ Eva Hibernia, *Los días perdidos*, pág.18.

³⁶⁶ War's overlooked victims. *The Economist*, [en línea]. 13.1.2011 [Consulta: 13 de febrero 2012]. Disponible en: <<http://www.economist.com/node/17900482>>

PINA: ... Debemos casarnos. El niño no puede estar sin padre. Los niños sin padre lloran. El bebé llora dentro de mí todas las noches, porque quiere a su papá. ¡Cómo puedes tener el corazón tan insensible! ¿No quieres tocarme la barriguita? ¿No quieres cabrón? Antes no tenías tanto asco. Antes me buscabas. Me buscabas tú a mí, para tus marranadas, amor mío. Parece que las balas te hacen olvidar. Nunca creí que a nadie las balas le pudiesen hacer olvidar. Pero tú eres diferente. Perro. ¿Dónde crees que vas? Con tus fulanas de guerra. A sobar otras barrigas. A tocar tambores, mi cariño. Te voy a cortar las manos con el cuchillo del postre, mi querido. Un padre mutilado es mejor. Es un buen padre. En los muñones te pondré hilo, te pintaré caritas de monigotes para que diviertas a nuestro niño. Mamón de siete suelas, ¿dónde crees que vas? Eres padre, mi amor, mi bien, mi cariño, mi querido, mi consuelo. Uno de los tuyos, de la cuadrilla de los cerdos, te ha hecho papá. El hijo es tuyo. Tendrá tu misma cara, la cara de los enemigos, la cara de campo de concentración, mi amor, la misma, igual. Ya verás.... Toca, toca el tambor. La vida es una fiesta amor mío. Me han roto 40 veces la tripita, esos compañeros tuyos de juego. A cambio me han hecho estar tan hinchada. Hay un niño dentro. ¿Lo puedes creer? Toca el tambor mi cariño, mi cabrón, mi mierda, toca, que la vida es una fiesta.³⁶⁷

En *Magnòlia cafè* (2000), Àngels Aymar reflexiona sobre los efectos que la maternidad produce en la mujer y que corresponden al arquetipo del inconsciente colectivo establecido por Jung.³⁶⁸ El sentimiento es la necesidad de protección que se ha instaurado en la sociedad patriarcal en donde la existencia de una maternidad contraria a la norma es considerada abyecta por ésta.

³⁶⁷ Eva Hibernia, *Los días perdidos*, págs. 75-76.

³⁶⁸ «Los rasgos esenciales del arquetipo de la madre son: lo ‘materno’, la autoridad mágica de los femenino, la sabiduría y la altura espiritual que está más allá del entendimiento; lo bondadoso, lo protector, sustentador, dispensador del crecimiento, fertilidad y alimento; los sitios de la transformación mágica, del renacimiento; el impulso o instinto benéficos; lo secreto, lo oculto, lo sombrío, el abismo, el mundo de los muertos, lo que devora, seduce y envenena, lo que provoca miedo y no permite evasión». Carl Gustav Jung, *Arquetipos e inconsciente colectivo*, 2009, pág. 115.

HILDE: Em sento tan bé! Amb una gran pau interior... És com si... totes les coses boniques les veig com... com amb un lent d'augment... només tinc ulls per allò que és bell, com si volgués preservar el meu fill de les penes del món... se m'ha despertat un sentiment d'afecte per les coses més senzilles... les llàgrimes em sorprenen galtes avall en els moments més insospitats.³⁶⁹

En *La Indiana* (2006), la autora retrata el sacrificio —que la descripción de Jung no nombra en sus características arquetípicas—, de la mujer de color al entregar a su hijo a ROSA. Àngels Aymar otorga a este personaje un comportamiento con características masculinas que no alteran su maternidad sino que la complementan, convirtiéndolo en un actante que se acerca a un modelo universal.

ROSA: Si sanas a mi marido, nos llevaremos a tu hijo con nosotros.

HECHICERA: ¿Dónde? ¿Allí de donde os fuisteis?

ROSA: Aquí no nos queda nada, pero allí tenemos propiedades y una casa.

HECHICERA: La que hicieron con nuestro sudor.

ROSA: Tienes razón. Por eso tu hijo tiene derecho a vivir en ella.

HECHICERA: Alguien os ha hecho algún hechizo señora, las blancas no hablan así. Me dais miedo.

ROSA: Soy solo una mujer como tú, que ahora sufre por su marido, que anda con el corazón partido porque amo a dos tierras y ya no soy de ninguna. Seguro que estoy bastante loca, pero soy inofensiva. Escucha, si tu hijo no se adapta a la vida de allí, volverá. Déjale al menos que viaje, que conozca otros mundos y otras gentes, que aprenda a leer y a escribir.³⁷⁰

A les set em llevo (2007), presenta una maternidad colapsada en su propias características. Mercè Sarrias retrata de manera veraz la situación real de la relación de dependencia hacia los hijos. Es un rasgo de la maternidad del cual no

³⁶⁹ Àngels Aymar, *Magnòlia Cafè*, pág. 23.

³⁷⁰ Àngels Aymar, *La Indiana*, pág. 66.

suele hablarse porque se le considera «natural» dentro de ésta y que la mujer debe asumir en la sociedad masculina como proceso de su especialización en los sistemas de producción.

Respirant tranquil·la: Arribo a la feina. Surto a les tres. Jornada reduïda. (Són comentaris que fan els altres sobre ella) Quin poc interès, tan simpàtica com era, i mira ara només... Es deixa portar. Deixa-la, no era amb mala intenció. (Torna a ella) Surt. Abric. Guarderia. A casa papilla, somiar, sortir, col·legi, bocata, parc, tornar, banyera, conte, hola, què hi ha per sopar? Biberó, dormir, somiar. (Respira fons.) A les et em llevo. S'ha despertat a les dues (el xumet), a les tres (tenia gana), a les sis (les dents), el desperto a ell, dutxo al nen, la nena fa el cafè, ell es posa les mitges, entro a la cuina i tiro el nen a la cassola, em poso els pantalons, faig mantega, el nen bull- diu ell. Se m'han caigut les tetes. Vols un bollycao? Aquesta nit obriré la finestra i cridaré que volia temps per a mi.³⁷¹

En *Informe per un policia volador* (2009), la autora reflexiona sobre el complejo de la madre en las niñas que tiende a aumentar exageradamente el instinto femenino o a reprimirlo de la misma forma, como afirmara Jung. Mercè Sarrias —como en su obra anterior— trata el tema de la maternidad desde el punto de vista del choque de fuerzas, tanto internas como externas, que se produce en sus protagonistas.

ANNA, *a la mare:* Tinc quinze anys... Ens barallem tot el dia. Pretens que faci el que tu vols i jo vull fer el contrari. Vols programar-me la vida, dirigir-me, manar-me, cuidar-me. Un dia t'enfades tant que em lences la *Forensic Pathology* de Maio pel cap. Em dius que no puc ser ballarina, perquè tinc els peus torts, que no tinc els dits prou llargs per ser pianista i que la meva capacitat de comprensió de la naturalesa humana és mínima, no suficient per pretendre estudiar antropologia. No, no t'ho retrec, sé que

³⁷¹ Mercè Sarrias, *A les set em llevo*, pág. 84.

pretenies ser sincera i fins tot pedagògica, d'aquella manera pedagògica tan estranya que tenies, tan severa. No em vas deixar tenir ni un sol peix. I no tinc la mínima intenció de deixar-me impressionar. M'han sortir grans, el món em sembla una merda i n'estic infinitament pel damunt.³⁷²

En *Les nenes no haurien de jugar a futbol* (2009), Marta Buchaca presenta la relació madre/hija con respecto a la figura paterna que condiciona la praxis de las actantes. El fracaso matrimonial deviene en la proyección de éste en los hijos.

TONI: I la teva mare?

SARA: Estan separats. No li he volgut dir res. Si vingués es passaria l'estona explicant com la va putejar el meu pare quan estaven junts i se sentiria molt bé perquè tot i el que li va fer ella està aquí, patint per ell. No cal. La trucaré quan el meu pare estigui millor.³⁷³

Marc i Paula (2008), retrata el sentimiento de rechazo hacia los hijos que la maternidad conlleva como mecanismo de cambio en la estructura individual. Cristina Clemente otorga a su personaje un momento liberador al conferirle por medio de la palabra, el poder expresar esta verdad que no es permitida de manera abierta por nuestra sociedad patriarcal, cuestionando las bases del sentimiento materno.

PAULA: Però no els mato mai, eh? No ho podria suportar, matar-los. Només imagino que no hi són. Que no hi han estat mai, que no van néixer. I això no és tant greu, no? Totes les mares han pensat alguna vegada en el "que hauria passat si... no els hagués tingut" (*pausa.*) Però ningú ho diu, perquè

³⁷² Mercè Sarrias, *Informe per un policia volador*, pàgs. 113-114.

³⁷³ Marta Buchaca, *Les nenes no haurien de jugar al futbol*, pág. 23

no es pot dir, no és políticament correcte dir-ho.³⁷⁴

En *Alicia en el país de las maravillas* (1997), Gemma Rodríguez plantea la maternidad como el derecho absoluto de la madre sobre el hijo proyectando en él la figura paterna, que en esta obra, tiene que ver con el fracaso afectivo de la madre en su entorno familiar masculino. Aquí la figura materna —símbolo del principio de la vida— es convertida en su contra parte, en modelo vengativo, como verdugo, por el hecho de conferirla.

ALICIA: ... De repente me acordé de lo mayor que debe estar Jan. Porque está mayor, ¿verdad? Que nombre más bonito Jan. Se lo pusiste tú, ¿te acuerdas? Yo quería llamarlo David pero a ti te gustaba Jan. Y le pusimos Jan, ¿te acuerdas? Yo quería David pero Jan también es bonito. Déjame verlo. (*El hombre hace ademán de accionar la silla de ruedas.*) Escúchame. Sólo una vez. Tú sabes que lo hice sin querer. Porque no pienso. Sólo por eso porque no pienso. Nunca os haría daño. No os quería hacer daño. Bueno, a ti sí, pero a Jan no. Era tan pequeño. Y a ti te quería pero no fuiste bueno, no conmigo. (*El hombre acciona de nuevo la silla.*) ¿Qué querías que me encerrase en casa como ella a comerme las paredes? A comerme las paredes con veinticinco años porque mi marido ya no me miraba a la cara. Y Jan... me miraba como si fuera una extraña, una sombra. Ni siquiera se reía conmigo, se reía con todo el mundo menos conmigo. A mí sólo me miraba, con curiosidad, con la curiosidad con que se mira una sombra. ¿Qué querías que hiciese? Resignarme supongo.³⁷⁵

T'estimaré infinittt (2004), plantea la maternidad desde su concepción biológica, es decir, sólo desde su significación como instrumento procreador, equiparando la balanza entre la madre y el padre en la responsabilidad para con el hijo. Del mismo modo, Gemma Rodríguez presenta un modelo maternal que

³⁷⁴ Cristina Clemente, *Marc i Paula*, pág. 12.

³⁷⁵ Gemma Rodríguez, *Alicia en el país de las maravillas*, págs. 10-11.

se desmarca —como en su obra anterior— de los parámetros establecidos creando un personaje femenino acorde con los tiempos que corren.

CLARA: No ho sóc, no sóc una mala mare. No digui que sigui la millor mare del món, segur que no ho sóc, vull dir... no tant sols m'agraden els nens, a vostè lo agraden? No em mal interpreti, el que vull dir... no sé el que vull dir... Suposo que el Nico i jo donem una imatge bastant patètica del que és una família però totes les famílies són una mica patètiques, oi? Vull dir que si més no nosaltres no peguem al nostre fill, ja m'entén, hi ha gent que fa coses terribles, pares que maten els seus fills i després els fiquen dins de bosses d'escombraries o els apallissen mentre sopen fins que els nens perden el coneixement i cauen sobre un plat de sopa i se'ls omplen les orelles de fideus i després menteixen a la policia i coses molt pitjors.³⁷⁶

En *Susie* (1998), Carol López presenta un personaje que huye de la maternidad para realizarse como individuo. Y el huir de la maternidad tiene que ver para SUSIE en huir de un matrimonio vacío. La autora cuestiona la función biológica de la mujer que supedita su existencia a la procreación en un tiempo determinado, por lo que despoja a su personaje de esta especialización confiriéndole autonomía en su praxis, convirtiendo a SUSIE en un personaje andrógino³⁷⁷ que se representa a sí mismo como el sexo opuesto.

³⁷⁶ Gemma Rodríguez, *T'estimaré infinitt*, pág. 31

³⁷⁷ «Mientras el feminismo liberal quiere tener igual acceso que el hombre al orden simbólico y el feminismo radical rechaza el orden simbólico masculino en el nombre de la diferencia, un feminismo más maduro, al rechazar la dicotomía entre masculino y femenino como algo metafísico y deconstruir la oposición masculino/femenino, amenaza la propia noción de identidad y tiende a la androginia o a la representación de uno mismo como el sexo opuesto. Ejemplo de esta actitud podrían ser las obras *The Constant Journey* de Monique Wittig basada en un Don Quijote femenino o *Donna Giovanna* de Jesús Rodríguez, ambas de los 80. En las dos, el cambio de gestualidad hace que los gestos de esclavitud no correspondan a las mujeres ni los dominios a los hombres. O como dijo Virginia Woolf en su conocido ensayo *Una habitación propia*, ser mujer masculina y ser hombre femenino». María Josep Ragué Arias, «La obra de algunas autoras españolas contemporáneas desde la perspectiva de la teoría teatral feminista, 1998, págs. 228-229.

MADRE: Claro que tiene que ver conmigo. ¿Qué vas a hacer tú... ahora?

SUSIE: (*Pausa.*) Voy a intentar hacer lo que siempre quise hacer.

MADRE: Entonces no puedes irte. (*Pausa.*) Hace muchos años tu padre me dijo que estaba harto y se fue de casa. Yo lo esperé. (*Pausa.*) Estuvo fuera tres días. No pueden estar solos. (*Pausa.*)

SUSIE: ¿Por qué se fue papá?

MADRE: Quería vivir. (*Pausa.*) Susie, hija, si yo me hubiera largado, tú no habrías nacido y yo no tendría una familia.

SUSIE: Yo ya tengo una familia.

MADRE: Me refiero a tu propia familia. Aún no tienes hijos. Y ya no puedes hacer tonterías a tu edad. Tu reloj biológico ha empezado la cuenta atrás.

SUSIE: Mamá, por favor, tengo treinta y dos años. Aún estoy a tiempo. Y yo también quiero vivir.³⁷⁸

IV.1.4 El aborto

La maternidad y el aborto son dos grandes temas que la mujer ha debido enfrentar durante toda su existencia y dos son los motivos de tal hecho. El primero y el más importante es que la mujer ha sido considerada por la sociedad patriarcal como la herramienta base para el modo de producción doméstico, debido a que es considerada como clase social y económica a consecuencia de su naturaleza biológica. Y segundo, porque las causas materiales de su explotación se deben a esa naturaleza y al tiempo que la madre debe invertir en el cuidado de la cría, lo que supone una inversión en el esquema del planteamiento estructural que la sociedad patriarcal da al rol del hombre como fuerza de trabajo. Lo que hace imposible otra alternativa, pues como declara Falcón: «se llega al cinismo de afirmar que la familia es una institución

³⁷⁸ Carol López, *Susie*, págs. 63-64.

‘natural’». ³⁷⁹

El afianzamiento de la familia como institución natural somete a la mujer a la servidumbre de lo doméstico, lo que conlleva que la maternidad sea considerada parte fundamental en esta institución. La sociedad patriarcal no concibe el aborto porque atenta hacia esa estructura que ha ido validando a través del tiempo, y porque la decisión de elegir, le concede a la mujer poder sobre su propio cuerpo y por consiguiente como individuo en una sociedad profundamente religiosa que se vale de los credos para continuar el sometimiento de la mujer. «La religión, la política, la filosofía, la educación, el psicoanálisis, han sido inventados por el hombre, para teorizar la explotación de la clase de la mujer y convencerla de que así debe ser. Y así debe ser porque es natural que sea. La mujer siempre está pendiente de la naturaleza». ³⁸⁰

El aborto como tabú en la sociedad española, ha sido tratado por algunas de nuestras dramaturgas, siendo la primera, Rosa Victoria Gras en su obra *La vigilia* (1988) —recordemos que cuando esta obra fue escrita, el aborto, ya había sido despenalizado en 1985—, lo que supone, por parte de la autora, una mirada crítica del tema en el ámbito social de las artes. Rosa Victoria Gras presenta a FLORA dentro del contexto social de los años cincuenta, en plena dictadura franquista, donde el aborto inducido fue prohibido pero practicado de forma clandestina, tanto por la clase alta —con sus llamados viajes de turismo abortivo— como por la clase con menos recursos que corría mayor riesgo al efectuarlos. Su obra presenta la contraposición entre FLORA y FERRAN, ya que si éste hubiera estado al corriente no hubiera permitido el aborto, ejemplarizando

³⁷⁹ Falcón, *op. cit.*, pág. 24.

³⁸⁰ *Ibidem.*

así los patrones de conducta que siguen imperando en la actualidad donde aún es cuestionado el derecho al propio cuerpo.

FLORA: Perquè t'estimo... i d'arrapar-me a tu... Ja saps que quan ha calgut t'he deixat lliure, i m'hi he jugat la pell. Saps que encara no em trobo bé d'allò del gener? No t'hi has fixat, en aquestes ulleres, i que estic tota demacrada, i en l'entresuor aquesta, que no em deixa?

FERRAN: Jo no vaig voler mai que et fessis perdre un fill meu. Potser les coses haurien anat altra manera; ja veus què et dic...

FLORA: T'hauria posat entre espasa i paret perquè jo tinc la nena i sóc més gran que tu. I volia que fossis lliure, com en aquest moment...

FERRAN: No ho hauria permès.

FLORA: Ara ho dius perquè ja està fet.

FERRAN: No ho hauria consentit. Però no em vas consultar. No em vas deixar la llibertat de dir-hi la meva.

FLORA: Ara la tens... i dius que no.

FERRAN: Ara es diferent.

FLORA, *amb sarcasme groller, fent-se mal ella mateixa amb sanya*: Jo em pensava que m'ho hauries agraït.

FERRAN: Jo t'agraeixo altres coses, Flora.³⁸¹

Del mismo modo, la reacción del padre —con el cual mantiene sólo una relación de consanguinidad— es considerarla como la vergüenza familiar al darle una nieta sin padre y fuera del matrimonio. Recordemos que el Código Penal franquista (1944-1963), permitía al marido asesinar a su esposa adúltera y el padre matar a su hija —menor de 23 años— y a su novio, en caso de tener relaciones sexuales. Rosa Victoria Gras no concede este «derecho» en la praxis del padre, más bien, éste, da la responsabilidad a la hija mediante la violencia psicológica que forma parte de la jerarquía del poder en el ámbito doméstico.

³⁸¹ Rosa Victoria Gras, *La vigília*, pág. 11.

PEP: Tens de càrrecs a la consciència, no els hi hauries de suportar. No patiries gens, si queies daltabaix de la finestra. T'enfiles als fogons i saltes. Quan vares venir amb la panxa plena ja t'avies d'haver tirat al tren.³⁸²

Lluïsa Cunillé en *Barcelona mapa d'ombres* (2004), trata el aborto desde la mirada del inmigrante en donde la decisión, en este caso, es la de no efectuar el hecho por la necesidad de sentirse en compañía. Aquí la figura paterna no es determinante en la praxis, es más bien, un mero observador. El personaje femenino invita a la reflexión sobre ciertos prejuicios en contra la mujer que usa su especialización para lograr un estatus en una tierra extranjera.

EXTRANJERA: ... No quiero engañarlo. Primero pensé en abortar, lo hablé con unas amigas y todas me decían que lo hiciera, y que como además era usted viejo podía salir el niño retrasado. Pero al final decidí que lo tendría, que con el niño me iba a sentir menos sola.³⁸³

En *L'olor sota la pell* (2005), Marta Buchaca trata el aborto como asesinato social desde sus propios miembros sin el consentimiento de la madre. Reflexiona sobre la hipocresía de la sociedad burguesa al condenar a la madre que ejerce este derecho sobre su cuerpo, pero que oculta para sí, si las consecuencias no son beneficiosas para su estatus.

GEORGINA: Un nen acabat de néixer quan cau a l'aigua fa el mateix soroll que un tronc. Deu pesar més o menys el mateix. No sé quan pesava aquell nen perquè ningú el va posar en una, ningú el va netejar amb una tovallola. Un cop de tisoires per separar-lo de la mare i a l'aigua. Com un tronc. Va dir que no tornaria mai més aquí i hi ha tornat, a tirar més troncs.

³⁸² Gras, *op. cit.*, pág. 23.

³⁸³ Lluïsa Cunillé, *Barcelona mapa d'ombres*, pág. 45.

I encara vol saber com està el seu fill.³⁸⁴

La semana del diluvio (2010), nos introduce el aborto como decisión libre e independiente del acto de venganza —tan asociado al mito de Medea— como una decisión práctica frente al futuro, que para una mujer sola no es siempre fácil. Eva Hibernia lo trata sin remordimientos, poniendo en relieve la falsedad masculina que lo ve, igualmente, como una solución.

FRANCESCA: ... Nathalie D'or ¿estaba embarazada?

FRANCINE: En la autopsia dio afirmativo, embarazada de tres meses. Pero no creo que ella fuese consciente.

FRANCESCA: ¿Y usted?

FRANCINE: Yo ¿qué?

FRANCESCA: Cuando iba a oler la gasolina, ¿cuántos años duró?, ¿nunca se quedó embarazada?

FRANCINE: Al final sí.

FRANCESCA: ¿Y entonces?

FRANCINE: Él se casó. Me dijo que podía llevar una doble vida. Que yo podía ser su otra mujer, nuestro hijo su otro hijo. Pero que debía de mudarme, poner distancia, ser discreta.

FRANCESCA: ¿Y qué hizo usted?

FRANCINE: Aborté.

FRANCESCA: ¿Esa fue la venganza?

FRANCINE: No. Eso a él no le importó. En el fondo le alivió.³⁸⁵

En *Fuso negro* (2005), el aborto criminológico (violación) —que es un derecho en España desde 1985— es tratado como una de las causas que conforman la personalidad de la protagonista de la obra. Eva Hibernia plantea la dualidad que se produce en la madre —relacionada directamente con su

³⁸⁴ Marta Buchaca, *L'olor sota la pell*, pág. 65.

³⁸⁵ Eva Hibernia, *El día del diluvio*, págs. 44-45.

educación y creencias— y en donde el arquetipo de Jung se revaloriza en la autoridad mágica de lo femenino, cuya espiritualidad va más allá del entendimiento.

INSPECTOR: ¿Fue una violación?

ALICIA: Sí.

INSPECTOR: Perdóneme. (*Silencio.*) ¿Iseo lo sabe?

ALICIA: No.

INSPECTOR: ¿Qué le ha dicho sobre su padre?

ALICIA: Eso a usted no le importa.

(*Silencio. El INSPECTOR está cohibido. Con su mirada limpia mira de lleno a la mujer serena.*)

INSPECTOR: Perdóneme. ¿Por qué no abortó?

ALICIA: Eso es difícil de explicar. Yo nunca quise tener hijos. No quería echar raíces en este mundo. El momento fue muy doloroso. Pero enseguida supe con gran claridad que esa niña tenía que nacer a través de mí. Supe que era para mí una gran bendición. Y así ha sido.³⁸⁶

En *Una història en 4 parts* (2004), Carol López retrata el aborto como una responsabilidad compartida. Si bien, la última palabra la tiene la mujer en relación a su cuerpo, sí es compartida cuando se formula en una pareja consolidada. El aborto como tema tabú en la sociedad patriarcal promueve una visión machista sobre las responsabilidades parentales, pero que en la realidad sólo afectan a las mujeres por su mecanismo biológico.

MIGUEL: ¿Y qué pasa... que lo que a mí me parezca no importa? Me jode que la mujer siempre tenga el poder de decidir en este tema.

DOLO: Y a mí me jode que por ser mujer ya tenga que llevar el cartelito que dice: tienes que parir antes de los 35... Pues no, o si, no sé... Miguel, si nunca nos lo hemos planteado en serio... Cuando hablamos de cambiarnos de casa siempre que pensamos en otra habitación, pensamos en un estudio

³⁸⁶ Eva Hibernia, *Fuso negro*, págs. 31-32.

para currar...

MIGUEL: No importa si lo hemos planeado o no, esto viene y punto. Y no te entiendo, si no quieres tenerlo... ¿por qué me lo cuentas? Cuéntaselo a tu hermano.

DOLO: Si se lo cuento a Paul, me trae ya la cuna y mi madre se viene del pueblo y todo...

MIGUEL: Pues no se lo cuentes a nadie y tomas la decisión sola, sin que nadie se entere. Pero si me lo cuentas a mí es para que yo también opine, ¿no? Y mi opinión también cuenta.

DOLO: Te lo cuento porque no sé qué hacer... y me siento fatal por pensar que quizá no... No sé, Miguel, estoy hecha un lío...³⁸⁷

IV.2 El matrimonio

La relación entre la mujer y el hombre está presente en la mayoría de las obras literarias no siendo el teatro una excepción. En referencia a la mujer —en el siglo pasado y en el actual— esta relación se establece desde la perspectiva del amor y del alcance de la felicidad —en la generalidad—, mientras que en el hombre —en la mayoría de los casos— parte desde una obligación social, estatus y éxito profesional. El matrimonio, teniendo un doble valor, legal y religioso, convierte a la mujer en doblemente esclava de la sociedad masculina, que a su vez, la trata como mercancía —refiriéndonos al Código Napoleónico, modificado en algunos aspectos por la burguesía— y como ideal religioso donde la mujer deja de ser mujer para convertirse en madre, en devota del marido y la familia.

El matrimonio como choque de individualidades posee las herramientas que pautan el comportamiento que debe tener la esposa frente al marido y la

³⁸⁷ Carol López, *Una història en 4 parts*, págs. 15-16.

sociedad, manteniendo el equilibrio establecido por el hombre, otorgándole a éste su supremacía en el ámbito social y privado. Del mismo modo, garantiza la legitimidad de la familia y de los hijos en la perpetuación ya sea de una casta, linaje y/o apellido, siempre y cuando se tenga un hijo varón por lo que «la mujer siempre se encuentra en condición de impuesto».³⁸⁸

El matrimonio establece la infidelidad masculina como una normalidad clandestina en donde los privilegios del varón son la base de su disfrute sexual, que incluso él mismo, mediante leyes —recordemos el Código Civil franquista que corta toda libertad de acción a la mujer— que lo protegen e incluso legitiman, hacen de la esposa una prisionera de los caprichos masculinos. Sólo el divorcio (1981) logra equilibrar la balanza de las libertades individuales que son, en algunos casos, rechazadas por las propias mujeres, que ya sea por un conformismo cansado u otro prejuicio social, prefieren eternizar situaciones que son insostenibles. En este sentido la mayoría de los personajes femeninos creados por las dramaturgas anteriores a la democracia son clara muestra de esto, siendo los de Mercè Rodoreda los más representativos, como las mujeres/esposas en *L'hostal de les tres camèlies* (1973):

MAGDALENA, *passant la mà pels cabells de la VELLA, que fa l'adormit*: Si vols et puc dir uns quants noms més. Els vols sentir? Marta, Roser, Joana... Només uns quants noms. Res més. I la Camèlia també acabarà tornant-se un nom. Un nom escrit amb lletres negres, damunt d'un rètol blanc. De totes, m'entens, de totes, ben estirats en el nostre llit tan ample ens hem rigut. Aquestes parets riuen de totes les rialles que han sentit del meu home i jo parlant de la que es deixa...

CAMÈLIA: Amb les llàgrimes de la mestressa, aquestes parets estan cobertes de sal. Tot parla i crida de les llàgrimes de la mestressa.

³⁸⁸ Falcón, *op. cit.*, pág. 81.

MAGDALENA: Vés a la cuina, vés. Té el plat i renta'l.³⁸⁹

Maria Aurèlia Capmany en su obra *Vent de garbí i una mica de por* (1965) —siendo fiel a una escritura crítica— presenta en esta obra un nuevo tipo de matrimonio basado en el anticlericalismo propuesto por la revolución social española, que desembocó en la guerra civil de 1936. Nos encontramos así con el personaje de la CAMBRERA que refleja el pensamiento femenino de la época con respecto al tema del matrimonio, siendo la iglesia católica y la burguesía, las dos grandes influencias en el comportamiento femenino de la época.

XICOT: Un dia d'aquests implantarem l'amor lliure i seràs meva tant si vols com si no.

CAMBRERA: Sí que serà lliure, aquest amor.

XICOT: Són las noves lleis, noia. S'ha acabat això de dir sí davant del capellà. Aquesta vull, aquesta m'enduc.

CAMBRERA: Ah, sí? ¿I si jo et digués que no, que no m'agrades prou, que en tinc un altre d'ullat que em fa més peça?...

XICOT: M'agrades, nena. Si tant t'hi entossudeixes, estic disposat fins i tot a casar-me. Pel civil, s'entén!

CAMBRERA: Pel civil? Ni pensar-ho. Els amos no m'ho permetrien. A més, per què et penses que he fet bossa? Vull una boda amb tots els ets i uts. Després es pensarien que m'he de casar a corre-cuita.³⁹⁰

En *Un lloc entre els morts* (1980), CAROLINA toma las riendas en el aspecto económico como forma de asegurarse el porvenir de sus hijas debido a la vida libertina del padre. En el siglo XIX el poder de la mujer reside en el ámbito doméstico donde es la dueña absoluta del hogar. Se pasa en la obra de un matrimonio por amor a uno de conveniencia en donde CAROLINA adquiere una

³⁸⁹ Mercè Rodoreda, *L'hostal de les tres camèlies*, pág. 210.

³⁹⁰ Maria Aurèlia Capmany, *Vent de garbí i una mica de por*, pág. 169.

connotación simbólica en el sentido de la eterna vengadora, una Erinia del siglo XIX.

CAROLINA, *glacial*: No em compadeixi, no cal. L'he cridat perquè ara és el moment de guanyar la partida.

CAMPDEPADRÓS: La partida?

CAROLINA: Jo no permetré que deixi la seva fortuna a la Cèlia, això mai. La seva fortuna és de les seves filles. Jo l'aconseguiré.

CAMPDEPADRÓS: Creus que és absolutament necessari?

JERONI: Ara ningú no podrà deturar-la. És la seva hora. Em perseguirà fins al final amb un rancor heroic. Estimada Carolina! També jo tinc un arma que tu no podràs destruir: escric, escric les meves memòries dia a dia. D'un a un ballareu la dansa que jo us voldré fer ballar. Tots sortireu a la meva gala.

CAROLINA: El senyor Codolar té ja tots els papers a punt.

CAMPDEPADRÓS: Estaves esperant aquest moment, oi Carolina?

CAROLINA, *glacial*: No, no l'he esperat. Ni tan sols me'l podia imaginar. El cert és que jo esperava tota una altra cosa.

CAMPDEPADRÓS: No volia dir això, no ho volia dir... no et pensis que no em faig càrrec...

CAROLINA: Vostè no es fa càrrec de res... però això no té cap importància.

CAMPDEPADRÓS: I bé, pensem-hi. Suposo que tot això no és una qüestió urgent.

CAROLINA: És una qüestió urgent, pare. En Jeroni pot fer testament i morir-se en qualsevol instant.³⁹¹

Del mismo modo CAROLINA también es el prototipo de la esposa perfecta:

JERONI: No ho puc suportar... Les filles, i Carolina, i la casa...

CAROLINA, *canvia de to*. *Retroba el to candorós del començament en sentir la paraula 'casa'.* *Somriu*: La casa. No tinc res més que les quatre parets de la casa. Vés tranquil, jo en tindrè cura. Tindrè cura de la casa. S'haurà acabat aquest gastar a tort i a dret. Ningú no tindrà en compte les teves

³⁹¹ Maria Aurèlia Capmany, *Un lloc entre els morts*, pág. 676.

vel·leïtats afrancesades, perquè explicarem que et comprometies amb els francesos per ajudar els patriotes que preparaven la insurrecció a la ciutat.

ERASME: Carolina Masramon és un model de dona catalana conservadora, obtusa, cruel.³⁹²

Rosa Victoria Gras en su obra *La vigília* (1988), retrata la importancia del matrimonio en la sociedad en donde la mujer conserva la esperanza de que el sujeto masculino cambie mediante el amor. Aquí, FLORA, representa esa idealización que se ve destruida por los códigos de la época (años cincuenta) y donde la autora expone que desde los inicios de la institución matrimonial nada ha cambiado para la mujer.

PEP: A aquell li vaig dir que si dóna el nom a la nena, la casa i els horts d'Arbúcies els administrarà.

FLORA: Per què ho has de fer?

PEP: Per la menuda ho faig.

FLORA: Com l'he mantinguda fins ara puc mantenir endavant.

PEP: No en trobaries gaires que s'avinguessin a casar-se amb tu.

FLORA: Ets d'un altre temps...

PEP: En això rai, els temps no canvien.

FLORA: En Ferran no és com et penses; l'estima la nena i no sé si ho consentiria.

PEP: No em va pas dir que no.

FLORA: No és tan migrat com sembla.

PEP: La teva mare no s'ho creu que demà us caseu.

FLORA: Perquè te por de fer-se il·lusions; te por que el nuvi no s'hi presenti. Que estiguem mudats i el capellà a l'altar i que l'altre no hi comparegui. La mare la conec... No sé per què fa veure que es morirà, si sap que jo pateixo més que vosaltres.

PEP: Pateixes a estones les bones no ens les vens pas a explicar.

FLORA: Aviat no em parlaràs així, pare; em parlaràs amb respecte. Fa riure, oi? Perquè seré una dona casada.

³⁹² *Ibidem*, pág. 663.

PEP: Tant de bo que no ens en haguéssim de preocupar més de tu ni de la petita. Ens tornariem a casa a fer-nos-hi ve vells.³⁹³

Del mismo modo en *Per testimoni, Sàskia* (2005), presenta la relación que se establece entre el matrimonio y la enfermedad, en donde el cuerpo femenino, corrupto por la enfermedad a los ojos masculinos, ya no es objeto de deseo, sino un cuerpo inerte en su función erótica. En este sentido el narcisismo del personaje masculino y el del lector, es anulado porque ya no se puede ver reflejado en esa imagen, en este sentido, se rompe el placer visual falocéntrico al que se refiere Mulvey en su estudio *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975).

ELISA: D'ençà que el coneixia, quan tornava a casa i ficava la clau al pany ja no sentia aquella gelor, ja no se m'aturava el cor de pensar que el meu home m'havia tret del dormitori a cops de peu, cridant 'histèrica', perquè li demanava, beneita de mi!, que féssim l'amor, però no per fer-me servir de claveguera, com els darrers anys, sinó amb una mica, només amb una mica de tendresa.³⁹⁴

Hay que tener en cuenta el contexto social vivido por estas tres autoras, cuyas primeras obras seleccionadas aparecen en los años sesenta y las últimas son escritas en las décadas de los setenta y ochenta; por lo que son contemporáneas a la segunda ola del feminismo y los primeros años de la democracia española. La mayoría de sus personajes femeninos nacen de una literatura dramática autobiográfica, sobre todo en dos autoras, nos referimos a Maria Aurèlia Capmany y a Mercè Rodoreda. No así en Rosa Victoria Gras, cuyo personaje corresponde a una nueva visión femenina y cuyas obras no

³⁹³ Rosa Victoria Gras, *La vigília*, págs. 23-24.

³⁹⁴ Rosa Victoria Gras, *Per testimoni, Sàskia*, pág. 29.

parten de experiencias vividas por su autora.

En lo que respecta a las autoras de finales del siglo XX y siglo XXI notamos un cambio drástico en la praxis del personaje femenino en cuanto a la toma de conciencia de su situación en la jerarquía patriarcal; más no siempre así, en su mundo privado, ya que perduran en algunas mujeres los dogmas impuestos y las costumbres que ellas ejecutan con resignación. Este desarrollo en el personaje —en la literatura dramática catalana— presenta nuevas formas de enfrentamiento con la visión masculina, que obedece, sin duda, a los cambios en los ámbitos sociales; siendo más por una reconversión de las costumbres que por soluciones políticas, pues vemos, que a cada cambio de gobierno, los logros obtenidos por la mujer son reajustados a la doctrina política y religiosa del partido que se encuentra en el poder. El desarrollo anteriormente mencionado refleja diferentes tipos de matrimonios que las dramaturgas presentan como reflexión de estos avances y retroceso.

Lluïsa Cunillé en *Rodeo* (1991), retrata el lazo conyugal como un mecanismo rancio que choca con la nueva mujer moderna, que se desmarca del compromiso y las costumbres patriarcales. Esta obra escrita en democracia perfila el nuevo pensamiento femenino utilizando el subtexto como herramienta que lo potencia.

AMIGO: Podríamos casarnos...

ELLA: Sí, ya lo haremos.

AMIGO: Hablo en serio.

ELLA: Yo también.

AMIGO, *con animación*: Podrías escribirlo a máquina y yo lo firmaré...

ELLA: No...

AMIGO: Sí, como antes...

ELLA: Déjalo.

AMIGO: Lo escribiré yo mismo... *(Se acerca a la máquina.)*

ELLA, *apartando la máquina*: No. *(Pausa.)*

AMIGO: Bueno... es mejor que me vaya... ya te llamaré. *(Va hacia la puerta.)*

ELLA: ¿Vendrás a buscarme mañana? Te presentaré a mi padre. *(Pausa.)*
Hace frío, abrigate. *(Ella amigo junto a la puerta se levanta las solapas. Pausa. Abre la puerta.)*

AMIGO: Escucha...

ELLA: Qué...

AMIGO: Yo te... *(Le interrumpe ella.)*

ELLA: Sí, yo también.

AMIGO: Qué...

ELLA: Yo también a ti.³⁹⁵

En *Magnòlia cafè* (2000), Àngels Aymar presenta el ocaso de un matrimonio por conveniencia. La autora dota a su personaje femenino de conciencia, ya en la etapa final de su vida, donde la ausencia del amor no supone nada que perder. La actitud feminista de la ESPOSA es aire fresco, pero como en la mayoría de las mujeres de su época, la resistencia sobre el orden establecido es anulada por su condición de sujeto reproductivo en el orden de la producción doméstico.

ESPOSA: Ni t'ho imagines com ho vaig saber! Què et pensaves? Que no ho sabria mai? Que era beneita? Que em podies tenir a la teva disposició quan et semblés?... he callat tots aquests anys...

ESPÒS: Què has callat? Si no has fet res més que xerrar i xerrar, una xerrameca buida, sense cap interès, un munt de banalitats han sortit per aquesta boca.

ESPOSA: Ja ho sabem que tu ets l'instruït de la família, te n'has preocupat prou de refregar-m'ho per la cara a la mínima... Si m'haguessis fet participar de tanta saviesa, potser n'hauries tret més profit. Un intel·ligent

³⁹⁵ Lluïsa Cunillé, *Rodeo*, págs. 56-57.

amb una inútil... una elecció que no t'afavoreix... i això que me n'he sortit prou bé, mai no t'he fet quedar en ridícul en el teu cercle d'amistats erudites de panxa inflada i pudor a 'puro' cubà.³⁹⁶

El destí de les violetes (1995), expone la banalitat masculina en el matrimoni. Beth Escudé retrata el lazo conyugal como solució a los percances en la pareja, poniendo sobre la mesa las diferentes razones por la que la institución familiar logra tantos adeptos. El personaje masculino promueve la acción, potenciando así la reflexión femenina.

DONNA A: I si no arribo a trucar jo...

DONNA B: Tu no m'haguessis trucat.

RICARD: No ho sé. També tenia dubtes sobre els teus sentiments...

DONNA C: Vaja.

DONNA D: Em fas mal Ricard.

RICARD: Mira, penso que és precisament aquesta situació la que ens fa difícil la relació. Després de sis anys no podem continuar vivint separats. Necessitem... no ho sé... construir alguna cosa junts, tenir noves emocions... (*Pausa.*)

DONNA A: Construir alguna cosa junts...

DONNA C: ... tenir noves emocions...

DONNA B: Deixa-m'ho pensar.

DONNA D: Les coses no acaben de funcionar.

DONNA C: ens barallem cada dia més...

DONNA D: ... no sé...

RICARD: Per la puntualitat. Mira, Vivi, si ens casem ja no haurem de quedar per sopar... i si no quedem, ningú no ha d'esperar ningú. Per tant, s'han acabat les baralles.³⁹⁷

En *Solavaya* (2010), Àngels Aymar retrata el matrimoni en su versión

³⁹⁶ Àngels Aymar, *Magnòlia Cafè*, pág. 32.

³⁹⁷ Beth Escudé, *El destí de les violetes*, pág. 3.

romántica —tan propia de la literatura del siglo XIX— donde amor y revolución devienen en un mismo significado. La autora, mediante su personaje femenino, trata la unión conyugal como sobreviviente del recuerdo.

MARE: ... abans, quan eres un jove amb el costum de cargolar-te els rinxols de la barba, quan et posaves vermell a les meves classes de francès perquè et costava pronunciar, quan fèiem l'amor com desesperats allà on fos...

PARE: Estàs segura que parles de mi?

MARE: Els pensaments no es poden evitar i jo me'n recordo, me'n recordo de tot, de tot, i tu també encara que no ho diguis, perquè jo et conec, i et sento, com l'home de les ales, només jo et puc sentir i el teu silenci de vegades fa tant soroll, que és fa insuportable...³⁹⁸

En *El arponero herido por el tiempo* (1997), Eva Hibernia crea un personaje que se revela al matrimonio. SILVIA —como mujer moderna— se considera sujeto de acción en el contexto en que se encuentra. No existe ningún referente externo que la lleve a tomar esta decisión, sino más bien, su voluntad parte de una profunda reflexión sobre sí misma como individuo dotada de una conciencia metafísica, que es característica en toda la producción de esta autora.

MARI: Si quieres pensar en tu vida yo te diré lo que te espera: te casarás con un chico guapo y serás feliz. No hay más.

SILVIA: Tú no pareces feliz.

MARI: Qué sabrás tú lo que es la felicidad, piñoncito.

SILVIA: Las cosas no serán como tú las sueñas, madre. ¿Por qué me dices que me case? Si en la fábrica no me quieren por loca, ningún chico me querrá tampoco. En el pueblo nadie me mira.

MARI: Hay más pueblos. Y tú eres muy bonita.

SILVIA: Yo quiero tener lo mío. ¿Para qué quiero tener un marido? Y no soy guapa porque tú tampoco lo eres.

MARI: Calla topito. Calla y no te enfades.

³⁹⁸ Àngels Aymar, *Solavaya*, págs. 46-47

SILVIA: ¿Qué sentías cuando te daban tu sueldo?

MARI: Nada.

SILVIA: Era tuyo ¿no? Podías hacer con él lo que quisieras.

MARI: No. Era para la comida, para la vida. (*Silencio.*) ¿Qué harías con tu dinero?

SILVIA: Primero intentaría comprender la equivalencia de tanto tiempo, tanto esfuerzo, tanto dinero.

MARI: ¿Y luego?

SILVIA: Luego le daría el dinero al revisor del tren.

MARI: ¿Qué tren?

SILVIA: Donde el apeadero.

MARI: Ya sé dónde, pero ¿qué tren?

SILVIA: Uno de esos que se van.³⁹⁹

IV.2.1 El vínculo para la mujer

La familia es el primer núcleo que refleja perfectamente los diferentes funcionamientos de la sociedad. Podemos ver en ella que lo que afecta a los cónyuges se trasmite a los demás círculos concéntricos que se generan a partir del matrimonio y que abarcan todo el entramado social. Para la mujer, el vínculo supone la realización de un sueño amoroso, la estabilidad emocional, un modo de supervivencia social que supone, en algunos casos, el abandono del trabajo donde el marido ideal es aquel que puede mantenerla.

El matrimonio se convierte así, para muchas mujeres tradicionales, en el refugio perfecto a todos los males sociales que puedan aquejar su existencia. Sin embargo, para el hombre, significa la pérdida de libertad, pasando su individualidad a convertirse en un «nosotros» que sólo tiene justificación —en

³⁹⁹ Eva Hibernia, *El arponero herido por el tiempo*, pág. 72.

la mayoría de los casos— si es un matrimonio que le dé el sustento económico que lo lleve a un éxito social. Maria Aurèlia Capmany en *El desert dels dies* (1960), retrata esta mujer llena de sentimentalismo e idealizaciones:

ELOI: Això et vaig dir?

LIA: I jo et vaig contestar ‘sóc rica perquè et tinc a tu’.

ELOI, *molest pel to emotiu d’ella*: Bona riquesa he sabut donar-te!

LIA, *seriosa*: Eloi, et tinc a tu?

ELOI, *s’aixeca amb violència*: Lia, a què ve això? ¿Per què us entesteu a fer de l’amor una forma de possessió?

LIA: Potser perquè, no sé d’on, hem après la lliçó de l’amor perfecte, que deu ser una absoluta identitat.

ELOI: I ens fem la vida impossible amb exigències de perfecció. Mentre passa pel nostre costat la vida de cada dia, útil i bona.

LIA, *mentre desa el capell amb aire resignat i el torna sota la llibreria*: Potser sí que la perfecció és inútil, com el meu capell, que mai no he tingut ocasió de posar-me.⁴⁰⁰

Encontramos un contrapunto interesante pues la autora nos presenta a MARTINA, la eterna prometida de ELOI, que le espera con la convicción de que cuando vuelva se unirán en matrimonio. Ella lo ve como el resultado lógico a sus años de espera, independientemente que le ame o no, no es con un fin amoroso ideal, sino por ser consecuente con la vida que ella se creó cuando su prometido se fue a la guerra. MARTINA es un personaje complejo, que a pesar de aparecer en el epílogo de la obra, surge como metáfora del cambio de mentalidad que se empieza a generar en las mujeres en la sociedad contemporánea de la autora.

LA MARE: La teva posició és absurda!

MARTINA: Absurda? D’una lògica absoluta, és. He estat deu anys esperant-

⁴⁰⁰ Maria Aurèlia Capmany, *El desert dels dies*, pág. 117.

lo, i ara ha tornat. No tindria cap sentit la meva espera si ara no m'hi casés. No ho entens?

LA MARE: No! No t'he entès mai. No hauria de sorprendre-me'n, ara, és clar. Havia pensat sempre que jo sempre referia la meva joventut en tu. Però has estat sempre una estrangera per a mi. Potser una forastera per a tots i per tot, Martina. No hi has pensat mai?

MARTINA, *somriu admirada de la descoberta que acaba de fer*: Forastera? Potser sí. Potser aquesta és la paraula. De fora, d'un altre món que no és el vostre, però que jo no sé per què he viscut sempre aquí, amb vosaltres. Potser per això no he entès mai el que esperàveu de mi.

LA MARE: L'Alfred espera de tu una cosa ben concreta, que l'estimis, que siguis la seva muller.

MARTINA: L'Alfred, més que ningú, mamà, estima una noia que es creu que sóc jo, encara que m'entesti a demostrar-li el contrari.

LA MARE: I què vols demostrar? Tu, tu mateixa, què esperes? Esperaves l'Eloi, realment, i l'estimes?

MARTINA: Que l'esperava és cert, que l'estimo no ho sé. Però d'una cosa almenys n'estic certa i és que ha vingut a buscar-me a través de tants anys d'oblit.⁴⁰¹

Del mismo modo, en su obra *Vent de garbí i una mica de por* (1965), presenta a la MINYONA, una mujer de condición económica baja que ve como única solución el casarse para mejorar su posición, aunque no sea de todo su agrado el pretendiente, pues la apremia el tiempo que es otro factor determinante en el matrimonio como en la maternidad. La autora utiliza aquí el distanciamiento brechtiano logrando así que el espectador reflexione sobre esta situación femenina.

MINYONA, ha sortit més endreçada, eixugant-se les mans; es dirigeix també al públic: No és que sigui un bon partit, que diguéssim! A mi m'hauria agradat un ofici més net i més senyor. Però el temps passa, i si m'he de

⁴⁰¹ *Ibidem*, págs. 125-126.

passar tota la vida netejant porqueria, més val que sigui la de casa meva. Sembla bon en Jan, per altra banda, i quan el tingui caçat el faré trincar al gust.⁴⁰²

Con respecto a la viudez, Maria Aurèlia Capmany, otra vez —en forma de distanciamiento—, pone en la mira la situación de dependencia y soledad de la mujer. La viudez supone más la pérdida de protección ante el mundo viendo en los próximos matrimonios un buen negocio a invertir.

SILVIA: És terrible ser viuda. Ningú que et pugui aconsellar. Si fos aquí el meu Riudoms, ell m'aconsellaria. Hi entenia tant, de negocis! No el va enredar mai ningú: Ell m'agrada, és clar, i es veu tant educat i fa una olor... De nena, sempre havia somniat un home així, amb un bigoti ben dibuixat. Però els homes macos són perillosos. (*Sospira.*) Ai, Riudoms, serà o no serà una bona inversió?⁴⁰³

Mercè Rodoreda en *Un dia* (1959), presenta a SOFIA que se asemeja a LIA de *El desert dels dies* (1960) de Maria Aurèlia Capmany; en la idealización que hacen del vínculo. Ambas buscan algo nuevo y quizá extraordinario que las saque por completo de su vida anterior. En este sentido, el matrimonio, siempre es mirado como un cambio o un recomenzar.

ELADI: Sofia... (*Li treu el vel.*) Posa't còmoda.

SOFIA: Trobo que no estàs gaire expressiu.

ELADI: Vols que et digui que sóc molt feliç, que el meu cor és teu per tota la vida, que quan et miro és com si mirés un àngel pintat...

SOFIA: No. M'agradaria que no em diguessis res del que em dius.

ELADI: Quina exigència. Doncs què?

⁴⁰² Maria Aurèlia Capmany, *Vent de garbí i una mica de por*, pág.186.

⁴⁰³ *Ibidem.*

SOFIA: Que m'estimes.

ELADI: Com et diria un pobre?

SOFIA: Tan sospirar per casar-nos i ja som casats.

ELADI: Vols que t'ajudi a treure't el vestit?

SOFIA: Descorda'm els gafets de l'esquena...

ELADI: Has vist la filla gran dels Sepúlveda, quin goig que feia?

SOFIA: Si et penses que m'he casat perquè en el moment més transcendental de la meua vida em diguis el goig que feia la filla gran dels Sepúlveda!⁴⁰⁴

La importancia que se le otorga al vínculo en la sociedad burguesa lo vemos en *La senyora Florentina i el seu amor Homer* (1973). Encontramos similitudes entre FLORENTINA y SOFIA, de *Un dia* (1959), en el sentido de una idealización del matrimonio en su aspecto romántico, pues buscan la felicidad en el amor en un contexto burgués; a diferencia de LIA, personaje de Maria Aurèlia Capmany en *El desert dels dies* (1960), donde se ve el matrimonio como una salvación y protección económica.

FLORENTINA: Ja veus que vaig vestida. Me n'hi vaig.

ZOILA: A casa d'ell?

FLORENTINA: A la botiga. A donar-li el pèsam i a dir-li que en tot i per tot estic al seu costat.

ZOILA: No ho facis pas. Espera! Abans-d'ahir la van enterrar... Aviat el deuràs veure.

FLORENTINA: Vols dir que no seria correcte?

ZOILA: No estaria gens bé.

FLORENTINA: Si sabessis, d'una banda estic com si m'haguessin posat ales al cor i de l'altra banda tinc com un remordiment.

ZOILA: Mal fet. Hauries de mirar de dominar-te i pensar només que ara ha arribat un moment que pot ser decisiu per tu. Si és un cavaller vindrà i et demanarà per casar-vos.⁴⁰⁵

⁴⁰⁴ Mercè Rodoreda, *Un dia*, pág. 307.

⁴⁰⁵ Mercè Rodoreda, *La senyora Florentina i el seu amor Homer*, págs. 84-85.

Rosa Victoria Gras en *La vigilia* (1988), retrata la importancia del vínculo en la sociedad de los años cincuenta donde la madre soltera se aparta del modelo establecido y por ello es repudiada y excluida moralmente.

FLORA, *aturant-la*: Demà s'acabarà tot. Podràs fer la vida que t'agrada. Me n'aniré a viure amb ell; també jo en tindrè de marit. Un marit de no gaire importància, però un marit. No n'he trobat d'altre! No és això el que volíeu? No és això! (*La FLORA s'abraona a la TERESA.*)

TERESA: M'ofegues! Pobre noi! Jo no voldria pas que l'enganyessin així a un fill meu.

FLORA: Que no hi vindrà de gust al casament? Tan mala companyia sóc jo? Tant de despreciar? No sóc filla teva? No m'assemblo a la tia Rita i al besavi Agustí? No sóc, també, de Can Prat de Dalt?

TERESA: De filla meva no ho semblas pas. Ni de la meva mare, tampoc no entens res. Mare, si ho veia!

FLORA, *asserenant-se*: Per què l'abones en Ferran? No ho sé per què...

TERESA: Hi ha cops que em fa l'efecte que no estàs ben centrada.

FLORA: No vols que sigui desgraciada, però tampoc que sigui feliç.

TERESA: I és clar que vull que siguis feliç! Però fent una vida normal. Què vol una mare si no el bé dels seus fills? Tu ho has de saber perquè també ets mare. Voldria que poguessis estar-te de treballar, que no t'haguessis de llevar a les sis, ni tornar a casa al vespre; que tinguessis qui et fes costat, però no pas aquest xicot, que no tot és anar-se'n al llit.

FLORA: Ho dius perquè d'això tu no te n'aprofites.

TERESA: Ho dic perquè això passa.

FLORA: A nosaltres no ens passarà.

TERESA: No en saps pas més que les altres dones!

FLORA: En Ferran a mi em necessita! Amb mi, hi farà carrera i guanyarà diners!

TERESA: No ho sé; això no ho sé.

FLORA: I si més no, em servirà per tenir un tros d'home al costat, perquè em respectin.

TERESA: És massa jove. No pot donar bon resultat. No en dóna mai.

FLORA: I de l'altra manera tampoc; mira tu amb el pare!

TERESA: Només ets tu que ho dius... perquè tens mala bava.⁴⁰⁶

Del mismo modo en *Somniar la vida* (1990), el personaje de CAROLA KRANZ retrata las consecuencias de establecer el vínculo por comodidad y mero compromiso. Es ella la dote de sus maridos. El «impuesto» en la relación doméstica.

SABINA: Però es va acabar la meva relació amb el Claudi; se'n recorda? Em va deixar...

CAROLA: 'La va deixar, la va deixar...' Amb quina cara ho diu, estimada? Com si res! Amb absoluta conformitat!

SABINA: Per força...

CAROLA: Admiro la seva manca de rancor. Jo vaig acabar no podent veure en Vincenzo, el primer, i L'Ivor, amb qui vaig viure tres anys... i tots els que em va deixar o em volíem deixar... I ja detesto, per endavant, els qui em deixaran, com aquest admirador, en Marcel, que em vol fer creure que el seu interès per mi és 'personal'. Em dedica tot allò que publica en un diari de províncies. Vol que el protegeixi, vet-ho aquí; el mateix que els altres! Com s'ho va fer per no odiar el seu Claudi? Té un secret, potser? Així com hi ha fórmules per fer-se estimar, hi pot haver les que eviten d'odiar.⁴⁰⁷

En *La riulla inacabada* (1999), Àngels Aymar representa el vínculo en la inocencia de MARTA, quien, de manera romántica, espera la llegada del amado, usando el tren como metáfora de la vida que pasa mientras se espera lo idealizado.

MARTA: Vaig tenir un nuvi que s'hi fixava molt amb els peus. Hi tenia una obsessió. Els seus eren bonics, com si no fossin d'home... Arribava sempre

⁴⁰⁶ Rosa Victoria Gras, *La vigília*, págs. 20-21.

⁴⁰⁷ Rosa Victoria Gras, *Somniar la vida*, págs. 13-14.

amb el tren i jo l'anava a esperar a l'estació. Un dia el seu tren no es va aturar, el va treure el cap per la finestra i em va dir a crits: 'ens veurem a l'altre estació'. Jo vaig a entendre que m'esperava a la parada següent, així que vaig agafar el tren que venia després per anar-lo a trobar. No el vaig veure mais més. Aquella mateixa nit, mirant la televisió, vaig saber que els esquimals comptaven el temps per estacions i vaig tenir una esperança. Però per la primavera tampoc va venir, és clar que ell no era esquimal... Amb aquest, ironies de la vida, estava segura m'hi casaria.⁴⁰⁸

Pullus, el color del gos quan fuig (1997), refleja la sumisión y la anulación de la personalidad femenina al aceptar el vínculo. Beth Escudé cuestiona la imagen de esposa perfecta, valiéndose de la propia voz de la protagonista que reafirma ciegamente su devoción y fidelidad al marido; siendo esta repetición del comportamiento lo que genera su género performativo como definirá Butler en su estudio sobre los discursos del sexo.

DONA JOVE: Mmm. 'Hèctor és mort, filla meva, els teus plors no el retornaran. Oblida'l. Per aquestes mateixes virtuts que estimaves i que encara són el teu orgull, prova de plaure el teu nou espòs'.

DONA VELLA, *amb un fill de veu*: Vaig ser feliç amb el teu fill Hèctor, Hécuba. 'Sempre vaig fer els possibles per ser una dona perfecte. Sabia fer present a Hèctor d'uns ulls tranquils, d'una presència silenciosa. Vaig aprendre a resistir-li quan calia, però em sabia deixar vèncer en el moment oportú. La meva honestedat venia del fons del cor, i jo no acceptava altre guia que la meva consciència. Només volia, ja ho veus, la seva felicitat i per a mi, l'anomenada d'una esposa perfecta'.⁴⁰⁹

Al tren (1995), de Mercè Sarrias, retrata el fracaso del vínculo idealizado. En esta obra presenta el mismo personaje de joven y de mayor. El

⁴⁰⁸ Àngels Aymar, *La rialla inacabada*, pág. 203.

⁴⁰⁹ Beth Escudé, *Pullus, el color del gos quan fuig*, pág. 81.

desdoblamiento potencia la situación de fracaso que provoca la reflexión sobre las decisiones tomadas. Y como en *La rialla inacabada* (1999), de Àngels Aymar, el tren es metáfora de la vida que pasa y de cómo ciertas decisiones que consideramos banales pueden terminar en un desenlace no deseado.

DONA GRAN, *l'interromp*: A mi no em busca ningú.

DONA JOVE: I el seu marit... l'advocat... el Josep... i el cinc fills... o les dues filles...

DONA GRAN: En tinc cinc de fills i el meu marit es comtable (*Pausa.*)

DONA JOVE: Per què m'ha mentit? (*Pausa.*) Per què me ha mentit? Digui-m'ho (*Pausa.*)

DONA GRAN: Volia consolar-la (*Pausa.*)

DONA JOVE: Així, doncs (*Pausa.*)

DONA GRAN: Què? (*Pausa.*)

DONA JOVE: El seu marit... és comtable (*Pausa.*)

DONA GRAN: Era... (*Pausa.*)

DONA JOVE: S'ha mort? Ho sento. No ho sabia... como m'ho podia imaginar.

DONA GRAN, *l'interromp*: No s'ha mort. Els he deixat (*Pausa.*)

DONA JOVE: Ho ha deixat tot? (*Pausa.*)

DONA GRAN: Ho he deixat tot.⁴¹⁰

En conserva (2007) de Marta Buchaca, retrata la visión de la mujer actual con respecto al matrimonio que tiene que ver en el entendimiento de las partes. Hoy en día, la balanza está más equiparada respecto a la finalidad que hombre y mujer ven en el vínculo, provocando que la mujer sea participante activa en el desarrollo del mismo. La autora reflexiona si el matrimonio es el fin más conveniente en la realización de la mujer, cuestionando la idea de la virginidad como muestra de total entrega al marido.

⁴¹⁰ Mercè Sarrias, *Al tren*, págs. 29-30.

CARLA: Aquestes coses es diuen, si només has tingut un nuvi es recomana que no t'hi casis, que en tinguis més. Perquè el que passa, Anna, és que si et cases amb el teu primer nuvi fas enveja. Fas enveja perquè costa molt entendre't amb els tios i si a la primera ja l'encertes, doncs és una cosa que fa ràbia. Jo només t'he dit el que diu la gent. Ja està. Em sap greu, no penso que siguis una paranoica.⁴¹¹

Les falenes (2002), de Àngels Aymar, reflecta el vínculo desde el pasado: una mujer esculpida por la guerra. Este personaje sirve como contrapunto para reflexionar sobre el hecho de haber nacido mujer en una determinada época de la historia y en cómo la confusión, en su propio género, la lleva a aceptar decisiones que la desvaloran como individuo anulándola así en la sociedad patriarcal.

LA VELLA: ... Per l'amor de Déu! Què fan tota aquesta colla d'insensates que s'arrosen a la més mínima? Confonen les seves obligacions amb els seus dret. Però quins drets? Ara ningú no les obliga a triar marit! Les dones de la meva època no teníem opció, i tot així, ens hem mantingut fermes en les nostres posicions. Quina mena de donotes són aquestes que els manca el coratge per tirar endavant i arrenquen a córrer davant la primera contrarietat? Les dones de la guerra som d'una altra espècie... Reconec que, en certa manera, són ells qui en tenen la culpa, perquè a ells els pertoca marcar el camí. Jo vaig tenir sort. De joveneta era una beneita somniadora, una filla obedient que va acceptar l'home que els meus pares havien triat per mi. La meva mare sempre m'havia dit: 'Darrera cada gripau pot haver-hi un príncep, si tu estàs disposada a creure-ho'. I jo, favassa inexperta, vaig confondre el seu consell amb l'amor.⁴¹²

En *El arponero herido por el tiempo* (1997), Eva Hibernia —al igual que la

⁴¹¹ Marta Buchaca, *En conserva*, pág. 19

⁴¹² Àngels Aymar, *Les falenes*, pág. 11.

autora anterior— retrata una mujer marcada por su época, donde el sacrificio por conseguir la libertad devenía en sumirse en la misma cárcel, pero con distinto carcelero. Así, el vínculo, es una salvación al agobio familiar en la idea de ser ella, ahora, la dueña, en lo doméstico, de su propia cárcel.

MARI:

... Me casé con un arponero
porque todas mis hermanas ya estaban casadas
y había que marcharse de casa.
De hilar y bordar manteles
ahorré un poco de dinero
y compré mi casamiento.⁴¹³

IV.2.2 La fidelidad femenina v/s la infidelidad masculina

Dentro del orden patriarcal el vínculo del matrimonio trae consigo de manera implícita la fidelidad femenina. No así en el caso contrario. ¿Por qué esta ley sólo recae sobre la mujer? pues porque dentro del ámbito doméstico, que es el primer orden en que el hombre hace alarde de la relación de poder que lo une a su mujer, ella, al aceptar esta unión, se convierte sin querer serlo en ese modelo de santa y madre abnegada. Es volver a esa Eva, pura y casta que — antes de morder la fruta o revelarse como Lilith— fue creada para amar y servir al hombre por la mayoría de las religiones masculinas; siendo ésta la característica del matrimonio que confiere el restablecimiento, una y otra vez, del orden patriarcal.

⁴¹³ Eva Hibernia, *El arponero herido por el tiempo*, pág. 74.

La infidelidad masculina es entonces una institución encubierta y se proclama en derecho del esposo si éste no recibe lo que espera de su esposa. Hay que considerar el hecho de que el hombre, al considerar a su mujer como santa, le es impensable —en su «doble moral»— que pueda satisfacer sus necesidades sexuales que tengan que ver con sus fantasías, fetichismos y depravaciones; pues, él mismo, también se ha calzado el traje a medida del buen esposo y padre de familia que su propia sociedad le ha auto impuesto.

Recordemos que en la España dictatorial el restablecimiento del Código Civil de 1889 representó un gran retroceso en los derechos de la mujer, debido a que la ley no estaba en favor de la esposa, sino todo lo contrario, la convertía en la esclava del marido. En este contexto no importa las situaciones que pueden llevar a una infidelidad masculina pues siempre estará por encima de la infidelidad femenina que será castigada con penas de cárcel, no siendo así en la actualidad. Como sea, el hombre siempre tiene ventaja. Basta con mencionar que en 1962 sólo sufría la pena del destierro si había matado a su mujer por adúltera, siendo derogada esta ley en 1979.

En el tema que nos concierne, las dramaturgas anteriores a la democracia dan fiel muestra de lo que hemos mencionado. Maria Aurèlia Capmany con *Un lloc entre els morts* (1980) —que es la adaptación de su novela escrita en 1959 y publicada en 1967—, refleja la sociedad del siglo XIX, donde la mujer era dueña del hogar y esposa fiel en la espera del marido. Los personajes femeninos de esta obra prácticamente siguen los estereotipos patriarcales, sobre todo en lo que concierne a la a infidelidad masculina.

CINTA: N'estic segura: n'estic seguríssima. ¿Et creus que en Jeroni es passarà ni dos dies seguits sense una dona? ¿Et penses que s'acontentarà escrivint-te cartetes que no saps ben bé què volen dir? ¿I per què se n'ha

anat a Venècia, digues? Els exiliats són tots a Perpinyà, esperant la primera avinentesa per entrar de nou. ¿Què hi va anar a fer ell a Venècia, m'ho voleu dir? És una ciutat que només és famosa per... per... bé, no ho vull dir perquè hi ha criatures, però ja m'enteneu...

CAROLINA, *ofesa i digna*: Tot això no té cap interès per a nosaltres. Dels seus pecats en Jeroni en donarà comptes a Déu Nostre Senyor. (*CINTA fa una rialleta histèrica.*) I Déu Nostre Senyor, sens dubtes, li enviarà a temps el seu penediment. El que em preocupa són unes altres coses, estimat sogre. En Jeroni envia diners a l'Erasme Bonsoms...⁴¹⁴

De una manera diferent a CAROLINA, SOFIA, personaje de *Un dia* (1959), debe asumir la infidelidad de su marido porque ya no hay otra solución. Se ha enterado la noche de bodas por boca de su marido, y por los convencionalismos de la época —principios del siglo XX—, acepta criar a la hija ilegítima como propia, escondiendo, así, la vergüenza familiar.

ELADI: Quantes complicacions.

SOFIA: Les complicacions les fas tu. I amb una senyora així...

ELADI: Coses de joventut...

SOFIA: És molt còmode. Coses de joventut... i si hagués estat jo que t'hagués dit que tenia una filla. I si hagués estat jo?

ELADI: Calma't. Sofia, calma't.

SOFIA: Me'n vaig.

ELADI: Ara?

SOFIA, *plorant*: Ara, ara! Me'n vaig a casa meva... no et vull veure mai més.

ELADI: Escolta Sofia... ets la meva dona... per una cosa així... de joventut... Ho hem d'espatllar tot?

SOFIA: Tot, tot està espatllat. Tot. Anàvem per un (mateix) camí i ens hem separat.

ELADI: Quines ganes de fer frases, només frases... res més...⁴¹⁵

⁴¹⁴ Maria Aurèlia Capmany, *Un lloc entre els morts*, pág. 667.

⁴¹⁵ Mercè Rodoreda, *Un dia*, pág. 311.

Del mismo modo, en *L'hostal de les tres camèlies* (1973), la VELLA presenta el conflicto poniendo al descubierto la esclavitud silenciosa a la cual están sometidas las mujeres; las que han permitido hipócritamente la infidelidad debido a que el matrimonio, como institución establecida por el orden masculino, contiene el concepto de «exclusividad» en torno a la pareja, que en la mayoría de los casos trae como resultado un incumplimiento del vínculo. Este personaje —como agente catalizador del verdadero conflicto—, pone al descubierto patrones de conducta masculinas que se repiten a través del tiempo y que la mujer ayuda a perpetuar como sujeto pasivo.

VELLA, *li fa enretirar la mà i l'aparta*: Com el meu Magdalena. Vés-te'n d'aquesta casa. No tornis fins que l'Andreu sigui mort. Vés allà on sigui, viu de la manera que puguis, però ves-te'n abans d'haver viure sorda, cega i muda.

ANDREU: Torneu a tenir la paraula, però se us ha girat el cervell.

VELLA: Deixa que el meu fill dormi amb aquesta mossa, amb les mosses que vulgui, que s'ofeguïn junts, que la sang se'ls podreixi cada nit. Però salva't tu!

ANDREU, *a MAGDALENA*: No te l'escoltis.

VELLA: No vol que em facis cas perquè et necessita. No et pensis que t'estimi, no ha estimat mai ningú; (en) conec la raça. Com el seu pare, només pensen en ells, només viuen pensant en ells. Tu Magdalena, fins que (no) vas ser casada no vas saber que l'Andreu ja havia estat casat. Dos anys. La seva primera dona tenia setze anys. Era una nena. El meu fill va ser fidel dos mesos. Ho vaig veure per el mirall. Com feia anys havia vist pel mirall el meu home...⁴¹⁶

Vemos cierta similitud entre la VELLA y MARTA de *El parc de les magnòlies* (1973), pues Mercè Rodoreda vuelve a presentar la aceptación, por parte de la esposa, de la infidelidad; pero que MARTA, a diferencia de la VELLA, acepta en

⁴¹⁶ Mercè Rodoreda, *L'hostal de les tres camèlies*, pág. 242.

silencio. MARTA necesita verlos como un estímulo para seguir viviendo, produciéndose una relación en que la infidelidad conyugal se convierte en una dependencia por parte de la esposa que estimula su vacía vida marital.

ESTUDIANT: No miris.

MARTA: Se'n van molt tard. Sempre els segueixo. No vull arribar a casa abans que hi arribi ell. L'escala és fosca, els graons alts, el pis és trist, ple de mobles i de records vells. El meu marit...

ESTUDIANT: Per què no el deixes?

MARTA: Hi ha persones que viuen amb la mateixa creu tota la vida.

ESTUDIANT: Al món hi ha molts homes.

MARTA: No els conec. Tu ets molt jove. Hi ha hagut dies que he vingut aquí desesperada, dient-me que els separaria amb les meves mans. Així que els veig, em calmo. De vegades, perquè entra un raig de sol per la finestra, el torno a estimar una mica. Quan el veig aquí, no puc. I si parlava?, penso. O bé es trencaria tot o bé tot tornaria a quedar igual. Ell tornaria l'endemà i jo també: a mirar-los.⁴¹⁷

La fidelidad femenina llega a su máximo en *La senyora Florentina i el seu amor Homer* (1973), que nos introduce el amor incondicional y romántico, característico de las novelas de principios del siglo XIX. Aquí, FLORENTINA — una mujer soltera y madura— decide comprometer su fidelidad a un hombre casado y con hijos, instalándose en una cómoda espera que beneficia a su hombre, que hace uso de la ignorancia de su amante y de su hábil uso de la insinuación. Debido a esta fidelidad romántica, FLORENTINA ha perdido su juventud y sus oportunidades amorosas.

FLORENTINA: Ell a vegades ha insinuat...

ZOILA: Insinuar, insinuar... què vol dir insinuar? El que insinuen és perquè amaguen alguna cosa. Les insinuacions es poden interpretar de moltes

⁴¹⁷ Mercè Rodoreda, *El parc de les magnòlies*, pág. 116-117.

maneres. I el que en fa, per a mi, és una persona que es riu de la persona que té al davant, perquè, sí senyora!, la deixa abandonada amb un remolí de pensaments que més aviat li fan nosa. Ha concretat mai res, el senyor Homer?

FLORENTINA: No, és clar.

JÚLIA: Ha tingut més sort ell amb tu que no pas tu amb ell.

ZOILA: Vint-i-cinc anys de fidelitat a un home casat i amb fills, quina paciència... Si no fos que et tinc molt apreció, t'apallissaria.

JÚLIA: Però rateta, no veus que ella l'estima? Almenys fes goig!⁴¹⁸

Rosa Victoria Gras en su obra *Somniar la vida* (1990), muestra la relación de pareja que establece SABINA con los hombres que alquilan la habitación de su casa. Ella prefiere tener amantes pero no soporta que éstos le sean infieles. Invirtiendo los roles, la autora, reflexiona sobre la libertad sexual femenina y la doble moral que las mismas mujeres se niegan aceptar.

SABINA: Si els únics homes amb qui parlo són els que vénen a llogar la cambra de les golfes!

MARE: Prou que ho sé! Vas fer fora en Valeri. Tu li vas dir que se n'anés.

SABINA: No podia sofrir que vingués cada dilluns amb la roba que havia embrutat amb una altra, ho entens?

MARE: No se'n poden tenir, de manies.

SABINA: El seu pensament qui sap on era.

MARE: Mai no es pot tenir tot. Ara es molt més difícil per a nosaltres... Teníem sempre la gelera plena i no teníem deutes. Jo ja ho he donat tot i no em queda res.⁴¹⁹

En *Emergència* (2006), Marta Buchaca retrata la comprensión hacia la infidelidad como forma de evasión de la realidad; evidenciando que los valores patriarcales siguen vigentes como consecuencia directa de la educación recibida

⁴¹⁸ Mercè Rodoreda, *La senyora Florentina i el seu amor Homer*, pág. 63.

⁴¹⁹ Rosa Victoria Gras, *Somniar la vida*, págs. 5-6.

que promueve la fidelidad femenina, incluso después del divorcio, debido a la imagen idealizada del hombre que se ha elegido para el matrimonio, ya que supone ser «para toda la vida» en conceptos religiosos.

LLUM: Digui'm un tio que hagi valgut la pena en els últims cinc anys.

ISA: Teu o meu?

LLUM: De les dues. (*Silenci tens. ISA pensa.*)

ISA: El meu exmarit?

LLUM: Isa, per l'amor de Déu, que es follava a tot Barcelona!

ISA: Però m'estimava molt. I era molt carinyós...

BRUNA: Ai, com estem...

LLUM: Un de debò. Un tio dels que haguem conegut que hagi valgut la pena.

ISA: Ai, no ho sé, Llum. M'estàs deprimint.

LLUM: Quan fa que no fots un polvo?⁴²⁰

En *Susie* (1998), Carol López confiere a su personaje el cambio de rol. SUSIE evidencia el comportamiento masculino que promueve la reflexión sobre el uso y abuso de la sexualidad femenina en la sociedad patriarcal. La autora vuelve a la mujer masculina, lo que recuerda el pensamiento de Woolf sobre ser mujer masculino y hombre femenino.

BORRACHO: Todas sois unas pécoras.

SUSIE: Yo sólo me he aprovechado de las circunstancias. Como vosotros hacéis siempre. (*Pausa.*) Me apuesto lo que quieras a que Edmond está follando con otra.⁴²¹

La reacción de la sociedad frente a la infidelidad en estos treinta seis años ha sufrido muchos cambios. El hombre ya no goza de todos los beneficios que

⁴²⁰ Marta Buchaca, *Emergència*, pág. 9.

⁴²¹ Carol López, *Susie*, pág. 49.

tenía en épocas anteriores. Los movimientos de mujeres que incitaron una transformación en las políticas sociales de igualdad, dejaron al descubierto las numerosas injusticias a la que eran sometidas las mujeres. Si bien es cierto, que en la actualidad, ya no se mira con ojo crítico las infidelidades femeninas, aún existen sectores que no la toleran, ya sea por una ideología política o fanatismo religioso, que no son más que formas en las que se representa la incultura.

La sociedad patriarcal defiende al varón infiel porque tiende al adulterio por «naturaleza». Lo que quiere decir también, que por naturaleza, la mujer casada será engañada, lo que trae como consecuencia que la esposa soporte y acepte los deslices del marido. Del mismo modo, en que la esposa acepta las infidelidades, la sociedad acepta estos patrones de conducta que alimentan la hipocresía en la que estamos inmersos. En *El desert dels dies* (1960), Maria Aurèlia Capmany bien retrata esto en boca de la prostituta del pueblo:

LA ROSSA, *riu*: Amb quin orgull parleu de la guerra. Jo no acabo d'entendre quina diferència hi ha entre la guerra i la pau. Durant la guerra els homes deixeu al respatllet de la cadira una jaqueta caqui més aviat arrugada. En temps de pau, una americana que tracteu amb més cura. Aquesta és para mi l'única diferència

ELOI: Sí! No val la pena de parlar amb tu. Les dones no sabeu res de res. Només veieu els fets de cada dia.⁴²²

En *Un lloc entre els morts* (1980), refleja en CAROLINA el pensamiento de la sociedad catalana imperante en el siglo XIX. En ella vemos que la infidelidad no es una vergüenza para la esposa, mientras el marido finalmente se redima de sus actos y vuelva al hogar. Siguiendo los valores cristianos el personaje se vuela mártir y heroína creyendo que el amor puro lo puede todo, convirtiéndose así en

⁴²² Maria Aurèlia Capmany, *El desert dels dies*, pág. 96.

el estereotipo de la Madre de la cual habla Jung.

CAROLINA: No sé res. Només sé que ets valent i bo i ric. També sé que ets amic dels francesos i que tens una amante francesa, o sigui que has pecat contra Déu i contra el nostre rei. Però jo et salvaré, heus aquí la meva missió. Jo t'allunyaré de la teva amante francesa, jo et faré enemistar amb el teu amic, que t'omple d'idees perniciosos, jo et faré desavesar-te d'aquesta mania d'escriure versos, i si, tanmateix, t'entestes a escriure ho faràs en castellà, que es la llengua que es cotiza.⁴²³

Del mismo modo, Lluïsa Cunillé en *Barcelona mapa d'ombres* (2004), retrata la complacencia social de la acción masculina en la que se reafirma la voluntad patriarcal y su deseo sexual sobre cualquier mujer.

ELLA: No entiendo nada de fútbol, y tampoco me gusta. Hasta que no llegó a esta casa no conocía a nadie que le gustara el fútbol, ni siquiera a mi padre. Muchos domingos, cuando decía que iba a ver al Barça, lo que en verdad hacía era ir a un burdel. En casa todos lo sabíamos. Ir al Barça era ir de putas.⁴²⁴

En *Volem anar al Tibidabo* (2009), Cristina Clemente retrata una curiosa idealización sobre la infidelidad, volviendo el amor filial en el estereotipo de la Madre. Las hijas toman el lugar de la figura materna —que todo lo perdona— convirtiendo a la esposa en ser asexuado en el estatus de santa, en donde el padre es sólo víctima de las circunstancias.

MARTA: La nostra mare va morir i el nostre pare té una amant. Una novia vaja, mentre la mare era viva era la seva amant, ara ja li podem dir novia, no?

⁴²³ Maria Aurèlia Capmany, *Un lloc entre els morts*, págs. 662-663.

⁴²⁴ Lluïsa Cunillé, *Barcelona mapa d'ombres*, pág. 34.

ELI: Què fas?

MARTA: Dir la veritat.

ELI: Un moment, així sona massa bèstia. S'ha de explicar des de el principi, si no pensaran que el papa té molta barra.

MARTA: No, no pensen això, només pensen que el nostre pare té una amante. I pensen bé, perquè és el que passa. Ha marxat amb una altra noia.

ELI: La Núria. I ha començat una nova vida.

MARTA: Quina sort...

ELI: Però nosaltres estem contentes. Fins i tot la Marta encara que ara estigui creuada. Si o no?

MARTA: Sí. M'està bé.

ELI: Perquè en definitiva és el que volíem: que fos feliç. I ho és. I nosaltres també ho som.⁴²⁵

En *Matar al gallo* (1999), Gemma Rodríguez reflexiona, a través del hijo, las consecuencias de la infidelidad en las que el momento de decidir sobre qué postura tomar frente a ella es crucial. Del mismo modo, vemos el pensamiento machista del joven que perdona al padre pese el sufrimiento de la madre, reafirmando así, la soberanía de la figura paterna.

CHICO: ... ¡Maldita sea! ¿Quieres venir dentro? ¿Qué quieres que llame a la policía? Estás loca, cada día peor. (*Pausa.*) ¿Que te crees que no sé a qué viene todo esto? Pues no soy idiota. Ahora ya he aprendido por donde amanece. Todo porque se enrolló con papá, ¿verdad? Ya está, eso es todo. Nunca la has tragado y ahora le quieres quitar lo único que le queda. ¿A qué tengo razón? Pero te olvidas de una cosa. ¿Quién vino cuando papá murió? Nadie. Nadie vino. Excepto ella. ¿Y quién se ocupó de mí cuando tú estuviste enferma? Ella. Y ahora tú le vas a matar lo único que tiene. Sólo porque canta por las noches. No me mires así, sólo me he caído. Hace siglo de todo eso. No has hecho nada todo este tiempo y ahora 23 años más tarde te da por vengarte matándole el gallo. Vas a dejarlo en paz, ¿vale?

⁴²⁵ Cristina Clemente, *Anem anar al Tibidabo*, pág. 17.

Haberlo matado antes, ahora ya no tiene sentido.⁴²⁶

En *Fuso negro* (2005), Eva Hibernia trata el machismo inmerso sobre las mujeres libres que viven sin complejos su sexualidad. Lo que la sociedad patriarcal califica como falta grave hacia la estructura de poder.

INSPECTOR: ¿Tus padres siguen juntos?

ISEO: Nunca he conocido a mi padre.

INSPECTOR: ¿Tu madre tiene pareja?

ISEO: Ha tenido muchas.

INSPECTOR: ¿Te parece que tu madre es una prostituta?

ISEO, *lo mira fijamente*: ¿Por qué iba a creer eso? Es usted un psicólogo de pacotilla. Y un antiguo. Y no vuelva a tutearme, por favor. Me gusta la distancia.⁴²⁷

IV.2.3 La amante y la adúltera

La amante aparece con frecuencia como personaje antagónico al de la esposa o novia abandonada, siendo un personaje que aparece con reiteración y que puede adquirir una complejidad como carácter. Una de sus funciones es «la escucha en silencio» donde el hombre busca la comprensión que no encuentra en el lecho conyugal. Maria Aurèlia Capmany bien lo representa con la prostituta del pueblo en *El desert dels dies* (1960):

LA ROSSA: Fill meu, no t'entenc.

ELOI: És igual. No cal que m'entenguis. Tu justifiques el meu monòleg.

⁴²⁶ Gemma Rodríguez, *Matar al gallo*, págs. 8-9.

⁴²⁷ Eva Hibernia, *Fuso negro*, pág. 14.

Aquest és el teu paper.

LA ROSSA: Es sempre el meu paper, sigui quin sigui el monòleg.⁴²⁸

Del mismo modo, LUCIENNE, la amante francesa de JERONI en *Un lloc entre els morts* (1980). La autora rodea al personaje con un aura de glamour y espectáculo propios de la comedia francesa. LUCIENNE mezcla su vida de amante y de actriz dando a entender que una buena amante ha de ser, por consiguiente, una buena actriz, pues representa el papel que el hombre ha idealizado en ella para que éste no le abandone.

LUCIENNE: Oh, l'escena, l'escena, la meravellosa escena! He estat una bona actriu per a tu, no és cert, estimat? He estat trista quan tu estaves trist, i així has descobert que era sensible i delicada; he repetit les teves paraules, i has pogut deduir que era intel·ligent; he imitat els teus gustos, i has pogut saber que posseïa un gust exquisit; he ridiculitzat els teus enemics, hi has comprès que posseïa un alt esperit de justícia. Com veus, era l'amant perfecta per a un poeta; per què m'has abandonat? No he comès altre error que estimar-te de veritat. No he fet altre pecat que tenir por de perdre't... T'ho diré perquè m'has deixat. Perquè el teu esperit de clan prevalia per damunt de tots els teus desigs de llibertat.⁴²⁹

Mercè Rodoreda con su obra *L'hostal de les tres camèlies* (1973), nos introduce en el mundo de la infidelidad matrimonial con CAMÈLIA, donde la relación que se establece entre los amantes es meramente de índole sexual. Se confunde así, el amor con el placer carnal y la posesión del otro, siempre poniendo de manifiesto la jerarquía en la pareja, en donde el varón, por medio de su superioridad física, somete a la mujer a sus antojos. Aquí, la autora, nos presenta al «gallo del gallinero», el amo y señor de la casa y de las mujeres que

⁴²⁸ Maria Aurèlia Capmany, *El desert dels dies*, pág. 96.

⁴²⁹ Maria Aurèlia Capmany, *Un lloc entre els morts*, págs. 659-660.

habitan en ella. El mismo pone de manifiesto esta situación en uno de sus diálogos: «quietes, les gallines. Vull pau en el meu galliner, i la que no faci bondat anirà a jeure a l'estable».⁴³⁰

ANDREU: M'esperaràs, aquesta nit?

CAMÈLIA: Sense respirar fins que no sentiré els teus passos.

ANDREU: N'havies estimat gaires, abans?

CAMÈLIA: Per què ho preguntes?

ANDREU: Contesta!

CAMÈLIA: Em fas mal.

ANDREU: I el que et faré. Aquesta nit cridaràs com no has cridat mai a la teva vida. A les dotze.⁴³¹

Encontramos otro personaje que acepta su condición de amante: FLORENTINA en *La senyora Florentina i el seu amor Homer* (1973), que como CAMÈLIA ve su situación como algo momentáneo que tendrá como recompensa el matrimonio. La primera, como consecuencia de su amor incondicional, y la segunda, como objetivo para conseguir sus ambiciones. Ambos personajes se encuentran en una relación encubierta que si fuera expuesta socialmente, traería consigo el rechazo del orden imperante poniendo al descubierto la doble moral patriarcal.

PERPÈTUA: Véreu... Jo sóc una dona que es va quedar vídua als trenta-vuit anys. No com la Zoila, que va tenir desgràcia amb el seu marit, no com la Júlia que ha hagut de mantenir el seu home, no com tu (*a FLORENTINA*) que has tingut una vida sense moral...

FLORENTINA: Tu, escolta, de totes maneres...

PERPÈTUA: Sense moral. Has estat una víctima, però has viscut sense

⁴³⁰ Mercè Rodoreda, *L'hostal de les tres camèlies*, pág. 233.

⁴³¹ *Ibidem*, págs. 212-213.

moral.⁴³²

Rosa Victoria Gras en su obra *Per testimoni, Sàskia* (2005), presenta el adulterio desde el punto de vista de la enfermedad, donde la protagonista insta a su marido a compartir su experiencia extra matrimonial en un intento de salvar su relación mediante la imaginación y el erotismo que les falta.

ELISA: El meu home m'havia dit que amb mi feia anys que no sentia res. Em va deixar per això! La nit que va tornar d'Itàlia, sense embuts, amb paraules gruixudes m'ho va escopir! El vaig engrescar perquè parlés; li vaig dir que m'excitava el que fes amb una altra, que m'ho expliqués. Més aviat del que m'hauria pensat, va començar a xerrar com si li donessin corda; havia conegut una mossa que l'arborava només de veure-la. Que el feia vibrar; amb tot detall s'hi rabejava. Tot d'una, vaig sentir una mena d'allunyament del seu costat... Era com si se m'enduguessin a rerescules, ja era en un altre país..., a l'altra banda del mar.⁴³³

Del mismo modo, Lluïsa Cunillé, en *Barcelona mapa d'ombres* (2004), retrata la realidad femenina en torno a su relación con el amor —ya sea como amante o adúltera— donde la mujer sigue condicionada al dominio masculino.

EXTRANJERA: De donde yo soy las mujeres que preguntan mucho y las que dicen la pura verdad se quedan solas para toda la vida.

ÉL: Es cierto, yo nunca he dicho la verdad y nunca he estado solo.

EXTRANJERA: Con los hombres no es igual. Los hombres siempre tienen una mujer en algún lado.⁴³⁴

⁴³² Mercè Rodoreda, *La senyora Florentina i el seu amor Homer*, pág. 91.

⁴³³ Rosa Victoria Gras, *Per testimoni, Sàskia*, págs. 28-29.

⁴³⁴ Lluïsa Cunillé, *Barcelona mapa d'ombres*, pág. 49.

En *Entre aquí y allá (lo que dura un paseo)* (1998), Victoria Szpunberg presenta de manera sugerente la infidelidad. Es el personaje del autor quien obliga al actante de su escrito a desestructurar el mundo de ANTONIO, por lo éste se revela. El personaje femenino —en su condición metafísica— no necesita de esta praxis, pues ya supone la verdad.

BERTA: ¿Te crees que me chupo el dedo?

ANTONIO: Pero tú no lo sabías... Yo te lo iba a decir, de verdad, te lo quería contar todo. No, no lo quería, era él quien me obligaba a decírtelo, a hacerlo, a... ¿Lo sabías? ¿Te lo he dicho yo en algún momento?

BERTA: No hace falta, Antonio. ¿O quién te consigue a ti los trankimazin sin receta? Tanta amistad con los de la farmacia... Tú crees que yo soy idiota, claro que lo sabía...

ANTONIO: Y entonces, ¿de qué el ataque de nervios?

BERTA: ¿Qué ataque de nervios?

ANTONIO: El que te tenía que coger a ti. Verás, a ti te tenía que coger un ataque. Por lo de la farmacéutica...

BERTA: Ah, ¿sí? Es que no es para menos... ¿Te crees que a mí me hace gracia ser una cornuda? Menudo chiste, ¿qué te piensas que soy de piedra? Me duele aquí, mira, aquí, bien hondo. En lo más hondo de mi alma. Me pincha fuerte, me arde, me encoje, me hace sentir la peor de las mujeres. ¿Por qué me miras así? ... Sólo quería dar un gran paseo. (*Pausa*) ¿Algo diferente? Pues sí, verás, siempre he... Dejé de estudiar por ti. Nunca vamos a bailar. Y esa mierda de piso. No tenemos ni para un coche. Y encima... ¡La hubiera matado! ¡Las hubiera matado a todas! ¡Ahhhhhhh!⁴³⁵

En *Volem anar al Tibidabo* (2009), Cristina Clemente presenta, a través de la amante, las excusas que ejerce el varón para legitimar esta relación. Aquí, el padre, se desentiende de la responsabilidad frente a la enfermedad de la cónyuge —a diferencia de *Barcelona mapa d'ombres* de Lluïsa Cunillé—, para sentirte en la libertad de no asumir el papel materno que falta en la familia, derivando

⁴³⁵ Victoria Szpunberg, *Entre aquí y allá (lo que dura un paseo)*, págs. 104-105.

esta tarea en sus hijas.

MARTA: L'hi hauries pogut dir. El pare ho sabia tot des del primer dia.

ELI: No és veritat.

MARTA: I a més li anava molt bé, perquè així, no havia de donar explicacions, ni anar a cap metge, ni havia de plorar... Fins i tot gosaria dir que va ser l'excusa perfecta per poder tenir la seva amant.

ELI: Marta, per favor, això no.

MARTA: Això sí, si el papa hagués sabut oficialment que la mama estava malalta, no hauria pogut embolicar-se amb la dona aquesta.

ELI: Això és un perjudici. Ho hauria pogut fer.

MARTA: Hauria estat lleig. Encara vam haver de sentir cada dia...

ELI: No!

MARTA: Sí. Expliquem-ho tot. El pare ens va dir que si ell tenia una amant la culpa era nostra. Després de tot el que havíem fet. El mateix dia que la vam enterrar ens va dir això. Deia que com que no li havíem explicat res a la mare, ell no va poder entendre els seus canvis d'actitud i aquella manera de comportar-se tan fora de l'habitual i a poc a poc la va deixar d'estimar. Això va dir.⁴³⁶

Franco, al arrebatat las ventajas que la Constitución de 1931 había otorgado a la mujer —como el derecho al voto y a la igualdad con el varón—, instauró la familia como base jerárquica social, donde el adulterio era castigado con el código penal. El adulterio, a través de los siglos, ha sido censurado y considerado un delito —como en la España franquista—, pero eso no impidió y ni impide que muchas personas lo practiquen. En el hombre ha sido más tolerado y aceptado que en el caso de la mujer, que ha sido severamente reprimida se demostrara o no su culpabilidad. Además hay que sumar la doctrina religiosa en la que el adulterio es considerado una violación grave hacia la Ley de Dios.

⁴³⁶ Cristina Clemente, *Volem anar al Tibidabo*, págs. 57-58.

Bien, dentro de este contexto encontramos que la obra *Un dia* (1959), que propone los «viernes» como día del encuentro amoroso de sus personajes. Es un día para el amor o para el adulterio, siempre a escondidas de la familia y de la sociedad, del mismo modo, que en *La senyora Florentina i el seu amor Homer* (1973). Recordemos que ambos textos fueron escritos por Mercè Rodoreda antes de la despenalización del adulterio el 19 de febrero de 1978, (Ley 22/1978). El personaje de CATERINA, de la primera obra, es una mujer que se arriesga, que ha tenido muchos amantes con los que mantuvo y mantiene una buena relación, e incluso ha tenido un hijo que ha abandonado, pero del que cuida económicamente sin un mayor lazo de afecto. Es uno de los personajes más complejos y ricos de esta autora con el que el lector simpatiza sin más remedio.

CATERINA: Tu tenies la sort que la teva dona era de bona fe.

FONTANELLES: Sempre encarcarada amb aquells colls barnilles.

CATERINA: I el meu home amb polacres i sempre amb un pegat als ronyons.

FONTANELLES: I la meva dona fent-me resar parenostres abans de dormir...

CATERINA: Per la salut de les nostres ànimes... Perquè tu em deies que el parenostre el dedicaves a tu i a mi...

FONTANELLES: I el teu marit, que s'enfadava si els joves et miraven...⁴³⁷

IV.2.4 El divorcio

El divorcio marcó los primeros años de la democracia española como hito social y político al restablecer la ley aprobada en la Segunda República en 1932. Ya en 1977 comenzaba el debate en torno a este tema cuyas grandes beneficiarias serán las mujeres. En 1981 la ley fue aprobada suponiendo un gran logro de la izquierda marcado por la oposición del poder católico —Conferencia

⁴³⁷ Mercè Rodoreda, *Un dia*, pág. 301.

Episcopal— que tachaba la ley de anticristiana. En 2004 el gobierno de José Luis Rodríguez Zapatero hace las primeras reformas que agilizan el proceso, eliminando la separación previa y proponiendo una custodia compartida que modernizan la ley.

Desde el tema que nos interesa, vemos que el divorcio —por una obviedad cronológica— es representado y citado en los textos de las dramaturgas de finales del siglo XX y comienzos del siglo XXI. Maria Aurèlia Capmany, Mercè Rodoreda y Rosa Victoria Gras, no plantean el tema desde este punto de vista, pero sí desde el de la separación. Aunque Rosa Victoria Gras tiene obras desde 1988 —en nuestra selección—, no trata el divorcio en sus obras de manera explícita, pero sí con la utilización del subtexto en su obra *Per testimoni, Sàskia* (2005). De igual forma lo intuimos en obras como: *Al tren* (1995) de Mercè Sarrias y *Susie* (1998) de Carol López, donde ambos personajes abandonan el hogar, y *Alicia en el país de las maravillas* de Gemma Rodríguez, donde la madre no tiene custodia sobre el hijo.

En *Après moi, le déluge* (2007), Lluïsa Cunillé, explicita a la mujer divorciada como figura que se conforma en la sociedad de nuestro siglo.

HOME: Per què es va divorciar?

INTÈRPRET: El meu marit em va deixar.

HOME: Per una altra dona?

INTÈRPRET: Suposo.

HOME: No ho sap?

INTÈRPRET: Un dia se'n va anar i ja no el vaig tornar a veure més.

HOME: Però sap si és viu?

INTÈRPRET: Algú el va veure a prop de Watsa.

HOME: I què feia a Watsa?

INTÈRPRET: Contraban.

HOME: Or?

INTÈRPRET: Suposo.

HOME: I no el va anar a veure a Watsa?

INTÈRPRET: No.

HOME: Per què?

INTÈRPRET: Sap què em va dir abans deixar-me?

HOME: Què li va dir.

INTÈRPRET: Després de mi, el diluvi.

HOME: Això li va dir?

INTÈRPRET: Després de mi, el diluvi, i llavors se'n va anar.⁴³⁸

Del mismo modo en *Les nenes no haurien de jugar a futbol* (2009), Marta Buchaca reflexiona sobre las consecuencias que deja un proceso complejo en la mujer, sobre todo si es madre, y lo que ello produce en los hijos de padres divorciados. La autora reflexiona el tema desde la perspectiva del hijo como muro de impacto y contención en el proceso.

TONI: No tens bona relació amb la teva mare?

SARA: Normal.

TONI: És raro que et quedessis amb el teu pare.

SARA: Jo em volia quedar amb la meva mare però ella no em va deixar.

TONI: Per què?

SARA: Perquè és una egoista. Per això. El va deixar ella. I em va dir que tenia ganes d'estar sola, de viure la vida. De gaudir de ser soltera una altra vegada. I se'n va anar a Madrid. Ens vèiem cada quinze dies. I jo havia d'agafar un avió i anar a Madrid, que és una ciutat que odio. I aguantar el seu puto nuvi que és un escriptor que es pensa que és Déu. Un imbècil, vaja. Quan vaig ser major d'edat vaig deixar d'anar-hi tant sovint.⁴³⁹

Podemos afirmar que el divorcio es tratado por las autoras de «la nueva dramaturgia», y las actuales, como una característica natural de la mujer

⁴³⁸ Lluïsa Cunillé, *Après moi, el déluge*, pág. 9.

⁴³⁹ Marta Buchaca, *Les nenes no haurien de jugar al futbol*, págs. 28-29.

moderna, que es trabajada del mismo modo en los personajes masculinos de sus obras, no correspondiendo a un acto reivindicativo de la ley y sus ventajas, sino, más bien, como un proceso común afincado en el orden patriarcal como evento revitalizador de las estructuras sociales.

IV.2.5 La violencia

La violencia ha sido tratada en la literatura dramática como algo natural y cotidiano por autores y autoras. No es de extrañar, pues, que la violencia se haya convertido en algo común en la vida cotidiana familiar, que nacida como consecuencia de una conducta aprendida, confiere a los maltratos el estatus de imperecederos; ésta, que puede ser tanto física como psicológica, naturaliza esta expresión de los celos del entendido amor patriarcal. La violencia está ligada a la institución marital como una característica inherente en nuestra sociedad machista. Sólo tenemos que ver los noticiarios o los periódicos para darnos cuenta de esta situación: ya son cincuenta y uno las víctimas en España en lo que lleva de año.

La violencia de género ha quedado plasmada en la literatura dramática desde sus inicios en Grecia y la encontramos también en las obras seleccionadas para esta investigación. Un claro ejemplo son las obras escritas por Mercè Rodoreda, que de una manera natural, expone los maltratos como una condición del destino que deben afrontar y aceptar las mujeres por el simple hecho de serlo. En *L'hostal de les tres camèlies* (1973), presenta a MAGDALENA que debe padecer todo tipo de vejaciones por parte de su marido:

MAGDALENA: Ara potser t'entenc. Fins ara no t'havia entès. Anys... M'han

calgut anys per entendre el que es pot entendre en un segon. Quantes postes de sol i quantes matinades per saber una cosa tan senzilla. Si el pogués sentir, mare... 'Farem anar la Magdalena d'una banda a l'altra escarrassada, la farem morir de mica en mica... perquè la Magdalena, a mi, no pot deixar d'estimarme. Amb la Magdalena, puc fer el que em sembla'. Necessites una víctima, algu per poder trepitjar, perquè no s'adoni que és millor que totes. Millor que tu! I si deia que tot això s'ha acabat. Que tu i jo, s'ha acabat.

ANDREU: Tu i jo acabats? Perduts en el vent perquè una bruixa ens ha bufat mentre estàvem distrets? (*L'agafa i li fa un petó a la boca.*) Com un gosset, veus? La Magdalena, com la Camèlia, així que el seu home la toca, és un gosset. (*Molt suau.*) Si et dic que freguis, fregaràs, si et dic que mengis sense plat, menjaràs sense plat, si et dic que dormis a terra, dormiràs a terra, i si vull tenir fills amb que sigui, tindrè fills. Volies fills, oi? Volies fills fossin teus i poder-los girar contra mi. Però estàs sola, sola amb l'Andreu, i l'Andreu amb tu.⁴⁴⁰

Del mismo modo en *La senyora Florentina i el seu amor Homer* (1973), vemos otra relación de maltrato siempre inserta en el matrimonio. JÚLIA, debe cargar con los golpes y ofensas del marido que a diferencia de ANDREU, de *L'hostal de les tres camèlies* (1973), que hace uso de la violencia como reivindicación de su virilidad; el marido de JÚLIA lo hace por celos hacia ella que es quien mantiene el hogar y tiene el cariño de los hijos. Es un personaje tradicional, pues acepta el maltrato por no romper el vínculo familiar convirtiéndose en víctima y mártir: fiel modelo de la esposa patriarcal.

FLORENTINA: Que el tens a casa?

JÚLIA: És a casa de la noia. No m'hi facis pensar, que el dilluns torna i ja tremolo. No saps la sort que tens de no tenir marit.

FLORENTINA: I no es torna mans aquestes temporades que viu amb la filla?

JÚLIA: Calla dona, calla. Ja ho saps que a casa tota la vida ha estat un

⁴⁴⁰ Mercè Rodoreda, *L'hostal de les tres camèlies*, pág. 240.

infern. Ara està engelosit del noi perquè no sé qui li ha explicat que, quan ell no és a casa, el Jaume em porta els talls més fins. En canvi a ell i a la noia es veu que els porta els talls que no valen res... Tallots per a fer estofat plens de greixos i pelleringues, saps?

FLORENTINA: I no es cansa de viure una temporada a casa de l'un i una temporada a casa de l'altre?

JÚLIA: Si no de grat per força. El noi l'hi va obligar després de l'última baralla. Va dir: 'Vull que la meva mare pugui estar tranquil·la de tant en tant i ens el partirem amb la Isabel. La mare va treballar com una negra amb la botiga tota la vida fent bullir cigrons i servint anxoves i ara vull que tingui una mica de pau'. Ai senyor... quan el tinc a casa em diu mal de la noia i quan és a casa de la noia els diu mal de mi. Quin càstig...⁴⁴¹

ZERAFINA, la criada en *La senyora Florentina i el seu amor Homer* (1973), sofre el maltrato por parte del novio, MIQUELÓ, quien trata a la muchacha como un cenicero y la busca sólo para satisfacer sus deseos, aunque al final de la obra reaparezca arrepentido y le proponga matrimonio. La ingenuidad de este personaje la lleva a ver el maltrato como algo natural en la relación hombre/mujer. Mercè Rodoreda le confiere, al igual que a FLORENTINA, la calidad de «sujeto», optando ZERAFINA por resolver su conflicto de la misma manera que la señora a quien sirve, eso sí, respaldándose en su nuevo poder económico:

FLORENTINA: Miqueló?

ZERAFINA: Era roz com fil d'or i va morir a l'Àfrica. Anàvem a pazejar per la carretera i un vezpre que enz vam enfilear vinya amunt i enz vam ficar a la barraqueta de fuzta, em va dir que em tragués el veztit i em va fer eztirar a terra. Ell ez va eztirar al meu coztat, va enzendre un zigarret i m'anava tirant la zendra al melic.

FLORENTINA: Per cremar-la.

ZERAFINA: ... I quan va haver fumat el zigarret em va començar a eztirar

⁴⁴¹ Mercè Rodoreda, *La senyora Florentina i el seu amor Homer*, pág. 62.

elz pèlz de zota el braz, amb tanta fúria que a mi em zaltaven lez llàgrimez delz ullz.⁴⁴²

En *Somniar la vida* (1990), Rosa Victoria Gras refleja la violencia ejercida entre personajes del mismo sexo por conseguir el poder en el ámbito doméstico. La violencia desde un maltrato psicológico que termina en el físico, ocurriendo el matricidio. Aquí el arquetipo de la Madre (Jung) se muestra en su lado negativo y oscuro por parte de la hija.

SABINA: Mor-te, ja d'una vegada! Mor-te!

MARE: Et denunciaré per mals tractes. Te'n penediràs, perquè és a mi a qui creuran i qui compadiran. (*Avança decidida cap al telèfon.*)

SABINA: No parlaràs amb ningú. Ni obriràs, no t'ho pensis. (*Continuen trucant a la porta.*) Vas substituir les relaciones amoroses per les baralles amb mi, d'ençà que era nena. Perversa! Tu ploraves el pare?

MARE, *puja cap a la cambra*: No ens serà possible de viure jo i tu sota el mateix sostre d'ara endavant; no podré.

SABINA: Ho has dit altres vegades, i això és el més terrible; que podrem. Totes dues farem veure que no ens en recordem més de moments així... Oh, maleït siguis! Maleïda jo, que t'haig d'aguantar!

MARE: Ja se n'ha anat, sento les passos escales avall.

SABINA: Millor.

MARE: Pensar que ells són l'única ocasió que arribi aire fresc a aquesta casa, l'únic contacte amb el món que tinc!

SABINA: I jo també, però millor.

MARE: T'has trastocat; i no et pensis que mai m'hagi cregut que tornessis tenir el lloc de periodista, no; si fos abans, diria que quan te'n vas, te'n vas amb algun home, però ara no. No sé on vas... però no pas a la feina que dius. Potser a fregar escales per les cases, perquè ara ho paguen bé, o demanes almoïna... o fas alguna cosa no gaire honrada, perquè te n'hagis d'amagar. Tens una túnica de teatre, que t'he vist a la borsa... (*La SABINA empenta la mare escales avall.*)

⁴⁴² *Ibidem*, págs. 75-76.

SABINA, *amb un crit ofegat*: Mamà!

MARE, *després d'una pausa breu, en la qual la SABINA no fa cap gest d'ajudar la MARE*: M'he fet mal. Truca a cal metge... corre.

SABINA: M'enganyes.

MARE: El metge...

SABINA: No facis comèdia! T'inventes els mals, les migranyes i els atacs de fetge... la invalidesa... Mala pècora!⁴⁴³

En *La semana del diluvio* (2010), Eva Hibernia retrata la violencia ejercida por la madre. La autora destruye el arquetipo maternal dotando al personaje de emociones terrenales, propias de la naturaleza, que la alejan del idealismo conferido por la visión masculina de comprensión y cuidado que le adjudicó Gustav Jung. Si bien es cierto que presenta los rasgos negativos del arquetipo, la autora, no construye este personaje en razón de estos rasgos, sino de la situación íntima de la madre que la obra implícitamente nos presenta.

FRANCESCA: No tenía amigas, y de haberlas tenido eran demasiado pequeñas. Yo era pequeña. Y mi madre... era ella o yo, y me puso a mí delante. No la culpo. Todos queremos vivir con el menor sufrimiento posible.

FRANCINE: ¿Fue un hombre de la familia?

FRANCESCA: Siempre es por la noche y llega el bulto. Unas veces pesa más, otras un poco menos. Huelen raro, me asfixian. Los bultos no pueden tener rostro, está prohibido. Todos lo saben. Mi madre me exige que me vaya pronto a la cama. Vete a la cama. Un día los bultos ya no vienen más, no sé por qué. Mi madre me dice que he crecido y me saca una foto. Luego hacemos las maletas, nos vamos, progresamos, perdemos los empleos, algo pasa con las cuentas, somos una familia feliz, otra foto, todos sonríen, sonrío Fanny, it's fany, aprendo inglés, italiano, alemán, voy a ser azafata, para servir a Dios y a usted, no paramos de perder empleos, siempre a punto de arruinarnos, llega mi marido, todos saben que lo mejor es que sea mi marido, no tiene rostro, es un bulto, un traje, sabe manejar el dinero,

⁴⁴³ Rosa Victoria Gras, *Somniar la vida*, págs. 22-23.

otra foto, todos sonríen...¿Cree que voy a morir?⁴⁴⁴

El personaje de FRANCESCA sufre un doble maltrato, ya que el marido también hace abuso de su poder en el ámbito doméstico y social. Eva Hibernia otorga a su personaje el coraje para dejar esa vida y no convertirse en una víctima más.

FRANCINE: Aunque la busquen, aunque la encuentren, usted es mayor de edad, puede hacer lo que quiera. ¿Qué teme?

FRANCESCA: A los amos no les gusta perder a sus esclavos, y cuando dejas de obedecer, los que tienen tu poder se vuelven aún más crueles. (*Pausa breve*) ¿Cree que exagero?

FRANCINE: He vivido lo suficiente para saber que no exagera. (*Pausa breve.*) Entonces, Fanny, aunque se ha ido, ¿aún tienen su poder?

FRANCESCA: Sé...que yo...no lo tengo. Estoy...

FRANCINE: Cansada.

FRANCESCA: Es más que eso.⁴⁴⁵

En *Les nenes no haurien de jugar a futbol* (2009), Marta Buchaca plantea la violencia en la relación de pareja, en la cual, el hombre ejerce su derecho aunque no estén unidos de manera legal. En este sentido, el poder masculino se confiere a sí mismo el derecho moral de dominio sobre la mujer por una tradición histórica que el patriarcado revitaliza en su estructura.

TONI: Que em diguis què més t'ha dit!!!! Anava sola? Anava sola o amb algú? Anava amb un tio? Hi havia un tio al cotxe de la Lídia?

SARA: Deixa'm, si us plau.

TONI: Et deixaré quan em diguis la veritat.

SARA: Ja la saps la veritat. Fugia. Fugia de tu. (*La MARE es queda parada i*

⁴⁴⁴ Eva Hibernia, *La semana del diluvio*, pág. 49

⁴⁴⁵ *Ibidem*, págs. 38-39.

TONI també.)

TONI: Què t'ha dit la nena aquesta? Està més boja que la mare, que no ho veus?

SARA, *es desprèn de TONI*: Que estava plena de morats, que li sortia sang del nas sense parar. Que s'ha estavellat amb el seu cotxe perquè tenia l'ull tan inflat que no hi veia. Suposo que quan ha arribat aquí s'han pensat que els cops eren per culpa de l'accident.

TONI: No tens ni idea del que dius. Això no és veritat.

SARA: Acabo de parlar amb els metges i els ho he explicat tot. *(A la MARE.)* Que la teva filla parla *(A TONI.)* i el que li feies a la Lídia. *(TONI dóna una puntada de peu a una de les cadires.)*

TONI: Ets una puta mentidera.⁴⁴⁶

En *Susie* (1998), Carol López retrata la violencia sexual inmersa en nuestra sociedad machista donde cualquier mujer es considerada objeto de placer. De manera cruda, la autora reflexiona sobre el hecho de ser mujer, dejando claro la razón porque no se le da tregua a su condición de hembra.

RECEPCIONISTA: Yo, en cambio, soy... más tratable. Podemos negociar.

SUSIE: ¿Qué quieres? *(Pausa.)* ¿Que te la chupe?... no me apetece. Esta noche me han pasado demasiadas cosas ya. Gracias.

RECEPCIONISTA: No grites. ¿Eres imbécil? ¿Quieres que se despierte todo el mundo?

SUSIE: No estaba gritando...

RECEPCIONISTA: ... Zorra de mierda... Seguro que te lo has buscado... *(Sale del mostrador y la agarra por la muñeca con fuerza.)* Yo quería ir a buenas pero tú me fuerzas a lo contrario. *(De un manotazo la tira al suelo.)* Mira que llegas a ser idiota... si fueras lista tendrías cama... pero... tú no... Tenías que ponerte brava. Y no eres más que una maldita zorra. Te voy a dar lo que se merecen las putas como tú.⁴⁴⁷

⁴⁴⁶ Marta Buchaca, *Le nenes no haurien de jugar al futbol*, pág. 50

⁴⁴⁷ Carol López, *Susie*, pág. 35.

Aurora De Gollada (2006), de Beth Escudé, es una obra escrita con la finalidad de retratar sin tapujos la violencia de género. La autora muestra su compromiso con la realidad, la reivindicación y el cuestionamiento de la situación de la mujer.

MARIT: Per això, quan érem promesos jo no era un maltractador. Vas ser tu que vas començar tot això, injuriant-me. Jo no cometia violència intrafamiliar perquè no érem família. Tu aleshores no eres encara la meva reina. Eres només la meva princesa. No érem família.

AURORA: Però ja em tractaves malament. Em pegaves.

MARIT: Maltractar és molt diferent que tractar malament, reina. Maltractar és un delictes, tractar malament no. Un dia em vas dir que al banc t'havien tractat malament. No tinc notícies que els possessis cap denúncia. I a mi sí, des del primer moment que et vaig posar la mà a sobre. Al teu rei. Qui ha estat injust, intolerant i partidista? Qui és, realment, la víctima en aquesta història?

AURORA: M'amenaçaves. Recordo la primera amenaça. Em vas dir, no ho he oblidat, em vas dir: 'Què et semblaria si et trenqués el cap amb aquesta ampolla?'

MARIT: Utilitzar el condicional no constitueix cap amenaça: 'si et trenqués el cap amb aquesta ampolla'. Per amenaces has d'utilitzar el futur 'et trencaré el cap amb aquesta ampolla'. Jo només et demanava l'opinió 'Què et semblaria si et trenqués el cap amb aquesta ampolla?'. I sempre et queixes que mai no et demano la teva opinió. I quan ho faig em denúncies. (*Silenci.*) Mira, estimada. Tots som pecadors. Sí, no em miris així, jo també ho sóc. Matar és lleig. Però no sempre. Mira les guerres. Es poden obtenir medalles amb milions de morts innocents a l'esquena. Ecològicament, nosaltres que sempre hem estat tan ecològics, per exemple, jo podria passar per un heroi.⁴⁴⁸

De igual manera, la autora deixa al descobert la hipocresia de la religió patriarcal que usa el dogma y la fe para justificar el maltrato hacia la mujer.

⁴⁴⁸ Beth Escudé, *Aurora De Gollada*, págs. 63-64.

(AURORA va cap a la tauleta. Agafa el llibre. El SENYOR va darrere d'ella. Intenta prendre-li el volum. Un tira d'una banda, l'altra de l'altra. El SENYOR l'aconsegueix i li clava una bona hòstia al cap amb el llibre. Ella queda estabornida ridículament al terra.)

SENYOR: Mira que voler lluitar amb un omnipotent! (El SENYOR torna a seure al seu tron.) Ara, torna a seure al meu costat. (Silenci. AURORA, encara per terra, comença a riure.)

SENYOR, *contrariat per l'estranya actitud d'AURORA*: Aquesta ira meva! Aurora, la paciència de Déu no és tan il·limitada com diuen. Vinga, vine, i seu al meu costat. (AURORA riu més fort.)

SENYOR: M'agrada que t'ho prenguis així. Seu al meu costat. No et coneixia aquest sentit de l'humor.

AURORA, *rient encara més, sense moure's del lloc*: Jo tampoc.

SENYOR, *preocupat*: Bé. El temor de Déu no et funciona, oi? (Ella nega, *divertida*.) No res. Cap problema. Tinc recursos. Sóc tot i de totes les maneres. (El SENYOR es treu la túnica, la corona i la barba blanca. Apareix el CRIST. S'acosta. *Carinyós, l'amanyaga*.)

CRIST: M'has de entendre. Em van maltractar i els maltractats som maltractadors en potència, ja se sap. Va, pega'm, vinga. Em sembla just. Vinga, primer a aquesta galta, després a l'altra, que no sigui dit que no m'aplico les meves doctrines. M'ho mereixo.⁴⁴⁹

Finalmente, en *Les falenes* (2002), Àngels Aymar presenta la violència como algo natural en la mujer, cuya crianza ha sido para engrandecer al marido y a los hijos; retratando de manera veraz los maltratos que la mujer acepta como fruto de su condición y entrega incondicional al marido.

LA VELLA: Sí, jo vaig tenir sort amb el meu home. Era treballador, i després de la guerra va entrar a la fàbrica d'aprenent i va acabar fent-se l'amo. Jo encara l'adorava com una beneita. Fins que va arribar el dia que ell em va fer entendre quin era el meu lloc. Jo era a casa amb els petits i per la ràdio vaig sentir que hi havia hagut un accident de tren. Era el tren que ell agafava cada dia, de la feina a la casa. Sense pensar-ho un moment, vaig

⁴⁴⁹ *Ibidem*, págs. 72-73.

deixar els nens i vaig començar a córrer els dos quilòmetres que em separaven de l'estació... Ja era mitjanit. Vaig caminar sense pausa, no sentia cap dolor, no em sentia el cos. De lluny vaig veure llum a casa i fum per la xemeneia —És ell. Vaig pensar— Està viu! I traient forces de no sé pas on, vaig arribar fins a la porta. Encara vaig poder cridar el seu nom. Va obrir i quan em va veure, em va clavar una plantofada que em va fer perdre el coneixement. Fins una setmana més tard no vaig recuperar la veu. I encara que la seva manera d'explicar-se era una mica rústega, jo sabia que la seva estimació era íntegra i vaig entendre, que mai no havia d'haver deixat els meus fills sols.⁴⁵⁰

IV.3 La sociedad

Siendo el movimiento feminista la piedra angular para los cambios obtenidos en los derechos de la mujer, podemos afirmar que el papel de ésta en la sociedad ha sufrido una evolución importante que ha llegado a configurar lo que conocemos hoy como «mujer moderna». Tanto en la crítica como en la literatura encontramos dos figuras significativas de estos cambios producidos a finales del siglo XIX y principios del siglo XX: Virginia Woolf y Simone de Beauvoir, que como mujeres adelantadas a su tiempo, trazaron las líneas para que estos cambios sucedieran.

La mujer moderna crea una nueva concepción del matrimonio y la familia. Abandona la esfera privada para insertarse en la sociedad como trabajadora y artista y exigir derechos en ésta. Se introduce en el ámbito masculino, promueve y remece lo social y lo político; cuestionando las bases de una religiosidad rancia y asumiendo el nuevo papel que ha ganado para sí.

⁴⁵⁰ Àngels Aymar, *Les falenes*, págs. 13-14.

El abandono del quehacer doméstico y la nueva educación tienen mucho que ver con el cambio de mentalidad y el acceso a la universidad por el decreto de 1868, que supuso uno de los pilares fundamentales de esta nueva mujer. Se abre, así, el debate entre la mujer tradicional y la mujer moderna, entre la dueña de casa y la trabajadora, y entre sus homólogos masculinos. El caos que precede al cambio se transforma en quietud, donde la mujer puede verse de igual a igual con el hombre aunque aún queden cosas por vencer.

Susie (1998), de Carol López, recrea la actitud machista que no ha permitido que los cambios alcanzados por el movimiento feminista sean del todo una realidad, ya que la sociedad promueve la incultura como base de su dominio en la estructura que es fomentada por el hombre tradicional.

BORRACHO: Las mujeres siempre creéis que lo podéis conseguir todo. Siempre. Con vuestro simple coño. Ni que fuese de oro (*Pausa.*) Pensáis que con esa mierda de orificio ya tenéis el mundo rendido a vuestros pies. Y es cierto que he visto enloquecer a muchos hombres... Hombres de todo tipo, un simple encoñamiento y se esfuman todos tus principios. Se vuelven locos. Son capaces de todo (*Pausa.*) Conozco mil tipos que se han perdido por un coño. Y eso os da seguridad (*Pausa.*) Pero conmigo no podréis. Nunca (*Pausa.*) Lárgate a joder a otro. Yo prefiero el vino. Es más relajado. No te hace preguntas, no te arruina a caprichos, no tiene la regla... Se te va la cabeza, sí. Pero lo decides tú. Dices: Hoy voy a emborracharme y te emborrachas. Y punto. Sin problemas (*Pausa.*) Lo vuestro es puro veneno. Cándidas al principio y luego... víboras. No, sanguijuelas. Queréis chuparnos la sangre, zorras... Lárgate, te he dicho. Odio a las de tu especie.⁴⁵¹

⁴⁵¹ Carol López, *Susie*, pág. 33.

IV.3.1 La mujer tradicional

La mujer tradicional es consecuencia directa del canon establecido en la sociedad patriarcal. Es ella el objeto que ha sido moldeado al antojo masculino para seguir preservando unos valores religiosos, que mediante la educación, se les ha implantado a las niñas desde su nacimiento. Beauvoir bien define este tipo de mujer cuando afirma que: «la mujer no se reivindica como sujeto, porque carece de medios concretos para hacerlo, porque vive el vínculo necesario que la ata al hombre sin plantearse una reciprocidad, y porque a menudo se complace en su alteridad».⁴⁵² Haciendo propias las palabras de Beauvoir, la mujer tradicional es uno de los pilares fundamentales que sustentan la sociedad patriarcal alimentando el parasitismo masculino, pudiendo ver este modelo en todos los textos seleccionados.

En *Un lloc entre els morts* (1980), Maria Aurèlia Capmany crea a CAROLINA, esa mujer tradicional, ciegamente devota de una religión que la consume y la vuelve mártir del marido, aceptando con resignación y dignidad su destino. No importa que él haya sido un libertino, pues en su muerte, ella, ha podido corregir ese error y plantear la historia a su conveniencia retratando lo que no pudo tener en la realidad: la idealización de familia impuesta por la iglesia y la sociedad del siglo XIX.

ERASME: És mort? (*CAROLINA fa que sí amb el cap. El seu rostre té una expressió extasiada i feliç.*) Ara vostè ja pot respirar tranquil·la.

CAROLINA: El seu rostre té una expressió de pau...

ERASME: Vostè ha guanyat el plet. Un antic plet que ha defensat sense pietat

⁴⁵² Simone de Beauvoir, *El segundo sexo*, vol. I, 1998, pág. 55.

de cap mena.

CAROLINA: No sóc jo qui ha guanyat, és la causa del Bé, de la Virtut...

ERASME: Vostè és rancorosa, cruel, vostè s'empara de la bellesa, de la generositat, de l'audàcia i ho converteix tot en una història casolana feta de misèria i egoisme.

CAROLINA: Vostè què sap?

ERASME: Ho sé i ho sabrà tothom perquè en Jeroni ha parlat i la seva veu quedarà impresa per sempre, perquè jo...

CAROLINA, *somrient*: També l'he salvat de això, senyor Bonsoms, també l'he salvat de la vergonya pública de la lletra impresa, d'això que vostè en diu bellesa. He cremat la seva obra, senyor Bonsoms. Jo era al seu costat a l'hora de la mort i ell ha confiat en mi i m'ha lliurat tot el que havia escrit en aquest temps d'ignomínia... Ara tot tornarà al seu lloc. Ningú no s'escandalitzarà. L'esperit destructor que el duia a dintre ha estat vençut. He salvat el seu patrimoni i la seva reputació.⁴⁵³

Del mismo modo, Mercè Rodoreda, en *L'hostal de les tres camèlies* (1973), presenta a dos personajes femeninos tradicionales: MAGDALENA y la VELLA, quien se revelará contra el destino de su nuera, proyectando así su propia salvación. La VELLA propondrá la huida de MAGDALENA para que no siga tolerando los abusos de su hijo. En el año en que fue escrita la obra la Ley de divorcio de 1932, aprobada por la Segunda República, había sido anulada por la dictadura de Franco, es decir, se vuelve a regir el matrimonio por el Código Civil de 1889 donde en su artículo 52 afirmaba que el matrimonio sólo se disuelve por la muerte de uno de los cónyuges. En este sentido, la autora, consecuente con el contexto histórico, otorga la liberación a sus dos personajes con la muerte del antagonista masculino a manos de su mujer; a quien le otorga, también, la protección por parte de un grupo reducido de la sociedad.

⁴⁵³ Maria Aurèlia Capmany, *Un lloc entre els morts*, págs. 683-684.

VELLA: Avui ets lliure com el vent, Magdalena.

MAGDALENA: Calleu!

VELLA: Res no s'acaba perquè un home ens hagi traït.

MAGDALENA: Oh! Deixeu les paraules fortes... No me n'aniré. Passi el que passi, aquesta és la meva casa.

VELLA: Acabaràs com jo quan era com tu. Acabaràs sent la minyona de la minyona.

MAGDALENA: Seré el que em pensaré que sóc.⁴⁵⁴

En su obra *La senyora Florentina i el seu amor Homer* (1973), refleja la vida de FLORENTINA, quien pasa de ser objeto de deseo a ser sujeto de su propio interés. Volvemos a encontrarnos con el rol tradicional —tan característico de las obras de esta autora— pero que al final se convierte en una mujer que toma sus propias decisiones y que moldea su futuro. FLORENTINA, es la mujer que espera y acepta los códigos culturales de su época, poniendo en evidencia la doble moral burguesa de la Barcelona de su tiempo. Es una mujer mayor y trabajadora que ha aceptado su papel de amante hasta que pueda ser la esposa del hombre que sólo la busca por su dinero. En este sentido, es un personaje romántico que cree en el amor eterno y en el príncipe azul que la saque de la situación en la que se encuentra. Por su parte, sus amigas, ZOILA, JÚLIA y PERPÈTUA, son mujeres tradicionales que, cada una con una experiencia diferente, sirven como contrapunto a la situación en las que se encuentra FLORENTINA.

FLORENTINA: Ha vingut l'Homer.

JÚLIA: Aquell pobre home...

FLORENTINA: M'ha portat dos ciris. Mira.

JÚLIA: Quina misèria.

FLORENTINA: Sempre rondines, tu.

JÚLIA: I a tu qualsevol cosa et fa feliç. Dos ciris... Si a mi em ve un senyor com aquest, que té botiga oberta, i em porta dos ciris pel meu aniversari, els

⁴⁵⁴ Mercè Rodoreda, *L'hostal de les tres camèlies*, pág. 245.

parteixo entre cap i coll. Duros! Duros és el que t'ha de donar i no dos tristos ciris de misèria.

FLORENTINA: Ja veuràs, jo aprecio les delicadeses.

JÚLIA: Què has pogut arraconar del que ell t'ha donat en tots aquests anys? M'ho vols dir? Qui el va ajudar aquella època que tot li anava al revés? Com hi ha món... Aquest home t'hauria de besar els peus... Dos ciris! Mira, em puja la sang al cap... Com estan amb la seva dona?

FLORENTINA: A casa seva és el fi del món.

JÚLIA: Explica.

FLORENTINA: Ahir, perquè sí, per una paraula sense importància, va trencar tota la pisa de la cuina.

JÚLIA: Refumets! Explica.

FLORENTINA: Es veu que els fills van haver d'intervenir, i tot eren crits.

Júlia: Em deixes morta. Que se'n separi, d'una vegada...

FLORENTINA: Què vols que faci, pobret, és la mare dels seus fills... I quan li cau un botó no l'hi cus... una desgràcia...

JÚLIA: Ai carat, però bé se'l veu prou eixerit. No ho sembla que passi tants drames a casa seva.

FLORENTINA: La botiga el distreu: el ciris, les estampes.

JÚLIA: I alguna visita de les monges... A mi, saps?

FLORENTINA: Que n'arribes a ser de malpensada.⁴⁵⁵

ZERAFINA, en la misma obra, parte siendo una muchacha que vive su vida de manera inmoral, sin querer hacerlo. Este personaje puede considerarse como un objeto que es llevado a diferentes situaciones por los demás personajes que aparecen en su vida, ella no es dueña de su destino, sino que se deja hacer por la vida. Sólo al final de la obra se dará cuenta de su condición de sujeto, teniendo como modelo a FLORENTINA y como apoyo a todo el grupo de mujeres. Es una joven inmersa en un mundo burgués, pero que desafía el orden establecido al asumirse como madre soltera, hecho condicionado por la circunstancia de verse como propietaria, lo que al fin y al cabo es el detonante para su cambio de

⁴⁵⁵ Mercè Rodoreda, *La senyora Florentina i el seu amor Homer*, págs. 60-61.

actitud frente al compromiso matrimonial, pues puede valerse por sí misma para no tener que padecer más martirios. Vemos en ZERAFINA el paso de la pérdida de la inocencia, esa inocencia que a FLORENTINA, le va costar veinticinco años de espera. Mercè Rodoreda evitando el destino social patriarcal de la mujer, aquí, da otro final a una misma historia de amor.

ZERAFINA: I zi la Josefina no t'agrada i ton tenz ezpera per cazarte encara queda la Crizantema.

MIQUELÓ: No m'agrada.

ZERAFINA: Doncz no t'hi caziz.

MIQUELÓ: Ja han vist que és ella que no em vol, eh? Jo duia bona intenció. Ja ho veuen. Ja me'n vaig. Adéu. Em vols donar la mà?

ZERAFINA: La mà zí.

MIQUELÓ: Sempre pensava en tu saps? De nit i de dia.

ZERAFINA: Maza martiriz. Compra't un zendrer.

MIQUELÓ: Vols dir que si tornés... més endavant...

ZERAFINA: Éz ben inútil. No m'agraden elz homez. Zóc propietària i ja està bé.

MIQUELÓ: Adéu. Passi ho bé tinguin.

ZERAFINA: Adéu.⁴⁵⁶

Encontramos otro claro ejemplo de mujer tradicional en *Somniar la vida* (1990), donde Rosa Victoria Gras presenta la lucha interna de SABINA por escapar del rol que le ha impuesto la sociedad, aunque ello implique un matricidio que la lleve a la locura.

SABINA: Gairebé mig segle he estat embolicada en les històries inacabables d'ells! En les seves manies. (*Abstreta, com si descobrís alguna cosa,*) en la manera de plegar el tovalló! Ficada fins al coll en les seves baralles, en el tuf amb què empestaven els lavabos! Només perquè eren vells eren sagrats?

⁴⁵⁶ *Ibidem*, pág. 131.

Quan tenia vint anys, quan en tenia trenta... però ara, ara... no sóc gairebé vella, jo també? No ho sóc per a trobar una bona feina, per trobar parella? Només sóc 'nena' per a ella, aquella nena cansada de treure-li la gibrelleta i netejar-li l'escopidora?

MARCEL: Per què no se n'anava? N'era ben lliure... o no?

SABINA: Qui troba l'hora de deixar una invàlida?

MARCEL: Més volia deixar-la que matar-la.

SABINA: Mai no vaig pensar que la mataria. Quan tenia trenta anys no ho podia ni imaginar; em pensava que la meua capacitat de resistir era inacabable. Als quaranta la paciència encara no m'havia abandonat. La meua educació havia estat pensada per associar l'avidesa d'aquest monstres amb posat de bones persones que anomenem els 'pares', el 'sogres', els 'ancians' de les llars com cal. Quan el físic se m'ha anat fent malbé, a mesura que se m'ensorrava la carn i els ossos la meua paciència també s'ha deteriorat i no he pogut més.⁴⁵⁷

En *Magnòlia cafè* (2000), Àngels Aymar, en boca de su personatge femení, reflexiona sobre los prejuicios existentes sobre la mujer y la lucha interna que se desencadena por dejarlos atrás, en una sociedad que constantemente le recuerda su incapacidad como sujeto social independiente.

HILDE: I la possibilitat de passar de tot i no amagar-vos més...

MARTINA: Una 'quarentona' ben situada professionalment, que viu i s'alimenta de clients riques en un barri de la zona alta, passejant pels carrers amb un jovenet de la mà, ben plantat, il·legal i Tunisenc...

HILDE: Tunisenc?

MARTINA: Si fins i tot tu no ho entens. Et fa gràcia que t'ho expliqui, però en el fons penses que em falta un bull, que he perdut el senderi i que és un caprici que em durarà quatre dies...

HILDE: No t'ho...

MARTINA: No ens enganyem Hilde, estem carregades de prejudicis, jo pensaria el mateix que tu probablement... Ell és el millor que m'ha passat a la vida i tota aquesta merda de... de tòpics, m'impedeix gaudir-lo. No

⁴⁵⁷ Rosa Victoria Gras, *Somniar la vida*, pág. 26.

suporto la idea d'haver de renunciar... em faig tips de plorar d'impotència, hauria de ser més valenta i engegar-ho tot...⁴⁵⁸

La dona i el detectiu (2000), reflexiona sobre la situación doméstica de la mujer, reflejada en su trabajo como una proyección de las normas y las costumbres tradicionales. Mercè Sarrias retrata que la situación de la mujer no cambia por estar en un ámbito público, sino que, revalora lo que ocurre en la intimidad, exigiendo el mismo comportamiento para obtener una significación en la sociedad.

DONA, *ho diu lentament, prenent-se el temps necessari: Això mateix (Pausa.) Pel costum i per la gent (Pausa.) T'acostumes que els dies siguin així, com són els dies quan fa molt de temps que estàs en un lloc. Hi ha clients que són fixes i els que van de pas. Els organitzes segons les seves manies: els que parlen, els que callen, els que saben el que volen, els que sempre demanen el mateix... I les coses que fas sempre: escoltar la ràdio, canviar la pissarra anunciant la cervesa del dia a primera hora, veure reflectir el sol a la tarda a l'aparador de la ferreteria que hi ha davant... Bestieses. Tonteries. Res.*⁴⁵⁹

En *Mu(fragmentos)* (1996), Eva Hibernia reflexiona y cuestiona la idea religiosa sobre la mujer, remarcando la condición que ésta le designa en la creación y en la civilización del mundo cristiano, poniendo en evidencia «el pecado» como origen de la creación de la figura tradicional que se espera de la mujer. Una cuestión de fe que la ciega y no la deja reconvertirse en individuo.

⁴⁵⁸ Àngels Aymar, *Magnòlia Cafè*, págs. 44-45.

⁴⁵⁹ Mercè Sarrias, *La dona i el detectiu*, pág. 8.

ÁNGEL:

Desde que el Señor, mi dios os maldijo
‘parirás con dolor a tus hijos
y buscarás con ardor a tu marido
que te dominará’.
Desde que el Señor, mi dios os castigó
‘por ti será maldita la tierra
con trabajo comerás de ella todo el tiempo de tu vida
y te dará espinas y abrojos’.
Desde entonces
Habéis decidido coronaros de espinas, vivir de abrojos
Si parís con dolor folláis con dolor
Si coméis con dolor cagáis con dolor.
En resumidas cuentas
habéis hecho del castigo una forma de vivir
Y mi Dios contempla una humanidad
de masoquistas y estreñidos.⁴⁶⁰

Finalmente, en *Les nenes no haurien de jugar a futbol* (2009), Marta Buchaca presenta la mujer tradicional que aún hoy en día se restablece y se reafirma en el patrón histórico masculino. La autora reflexiona sobre la educación que es un factor determinante en la conformación de la mujer como individuo u objeto en la sociedad.

MARE: Però es veu que era en un cotxe a prop de Sitges. I jo no en sabia res. Em pensava que havia anat a jugar a futbol. Jo no hi vaig mai a veure els seus partits de futbol. No m’agrada el futbol. I a més és un esport d’homes. Les nenes no haurien de jugar a futbol. Però a ella li agrada jugar a futbol.⁴⁶¹

⁴⁶⁰ Eva Hibernia, *Mu (fragmentos)*, pág. 148.

⁴⁶¹ Marta Buchaca, *Les nenes no haurien de jugar al futbol*, pág. 6.

IV.3.2 La mujer moderna

La mujer moderna surge con el establecimiento del movimiento feminista en la sociedad patriarcal. Los derechos conseguidos y el reconocimiento por parte de su propio colectivo, cambiaron los ideales y produjo un cataclismo en el canon que había instaurado el pensamiento masculino tanto a nivel social como religioso. En Cataluña esos cambios se hicieron visibles con la participación de la mujer en los ámbitos que les habían sido vetados, pero del mismo modo, en la reinterpretación de la feminidad por parte de las mismas mujeres quienes aceptando su cuerpo, ya no como un objeto de placer para el otro sino como un objeto de placer para sí mismas, plantearon una nueva concepción del cuerpo ya no como un esclavo de la estética masculina, sino que liberándolo y devolviéndole su naturalidad.

En *Vent de garbí i una mica de por* (1965), Maria Aurèlia Capmany introduce el personaje de la INGLESA como ese modelo representativo de la nueva mujer que comenzaba a surgir en los países extranjeros, donde el feminismo ya había alcanzado algunos logros que aún en España eran imposibles.

ROSER PRATS: Ja han esbrinat d'on surt aquesta?

SR. MISERACHS: No me'n faria ni una mica; aquestes estrangeres porten uns costums...

ROSER PRATS: I amb pantalons. Imagini's jo no me'ls posaria per res del món. Treuen tota la feminitat.

SR. MISERACHS: I tant!

PEP, *ja del tot captivat*: Què li agrada més, Sitges o Brighton?

L'ANGLESA: *O yes.*

PEP: Vostè que és una dona moderna i intel·ligent, ¿no ens troba una mica

salvatges?

L'ANGLESA, *amb una mímica apassionada, estil Greta*: Yes.

PEP: La passió. M'entén? Som uns apassionats, nosaltres.

L'ANGLESA: Yes.

PEP: Enlloc del món trobaria una passió tan legítima, tan autèntica. Tots som una mica Don Juan i una mica místics, m'entén?

L'ANGLESA: Yes.

PEP, *li passa el braç per la cintura; les seves mans es multipliquen*.

L'ANGLESA *el deixa fer amb flema britànica*: Nosaltres ho volem tot, m'entén? Nosaltres no som aptes per al flirt. És una qüestió de raça...

L'ANGLESA: Yes.⁴⁶²

Por mucho tiempo la creación femenina ha sido cuestionada por la crítica masculina, que en la actualidad sigue teniendo el monopolio en este ámbito. La figura de la mujer como artista, supone una irrupción en el mundo masculino que ha creado y conformado los códigos y patrones artísticos imperantes, donde la mujer es pieza clave como objeto artístico fundamental. Es así como se presenta una imagen distorsionada de la mujer, nacida del imaginario masculino que fomenta el canon que somete a la mujer a roles sociales determinados, que siempre están destinados al ámbito doméstico. En este sentido, Maria Aurèlia Capmany —como intelectual comprometida y pionera en tratar los temas de las mujeres en Cataluña—, presenta en *El desert dels dies* (1960), a MARTINA, un personaje con tono autobiográfico —el personaje ha publicado un libro—, que se revela a su contexto de tener como único objetivo el matrimonio y la maternidad, —que conserva ese punto romántico pasivo—, como los personajes de Mercè Rodoreda de abandonar sus aspiraciones por el ideal amoroso patriarcal, pues sólo encuentra sentido al casarse si es con el hombre que ama y que ha esperado toda la vida.

⁴⁶² Maria Aurèlia Capmany, *Vent de garbí i una mica de por*, pág. 176.

MARTINA: El teu to de tragèdia és ben gratuït, mamà. Les meves grans decisions tenen tan poca importància.

LA MARE: De veres? Publicar aquell indecorós llibre de versos.

MARTINA, *riu silenciosament*: No era indecorós, i a més ningú no va fer res per dissuadir-me'n.

LA MARE: Sabíem que no en trauríem res. Però no ens va agradar ni a l'Alfred ni a mi, ho saps. Sabíem a quin grau de desolació i desesperança ha d'arribar una dona per publicar un llibre de versos.

MARTINA: Més o menys com un home, no?

LA MARE: I ca! Per un home és literatura, comèdia, una condecoració més. En una dona és una obscenitat.

MARTINA: No et preocupis perquè he promès no escriure més.

LA MARE: A qui ho has promès?

MARTINA: A l'Eloi, és clar. Ell m'ha promès treure's aquella horrible barba i jo li he promès no escriure mai més una sola línia, si no és en una postal quan li calgui anar-se'n.⁴⁶³

De forma muy diferente en *Remena, nena* (1971), la autora presenta el personaje de la BELLA MONYITO, una artista del Paral·lel de los años veinte. En esta obra se retrata a la mujer del espectáculo, a esa *femme fatale* de los escenarios que hace uso de su cuerpo y de sus encantos como objeto de arte. En este sentido, es un personaje que sigue los estereotipos patriarcales imperantes de la época. Quizá la autora se haya inspirado en la Bella Dorita, una cantante y bailarina de cabaré, de origen andaluz, muy reconocida del Paral·lel desde la década del veinte en adelante.

GUILLERMINA:

Jo sóc la Bella Monyito,
la millor flor de l'Edèn,
com m'ha ensenyat el *gordito*,

⁴⁶³ María Aurèlia Capmany, *El desert dels dies*, pág. 125.

jo canto i *bailo muy bien*.
 S'ha de mirar mi meneo
 el meu *atrezzo hay que ver*
 perquè en el ball *como en todo*
el traje fa la mujer.⁴⁶⁴

Rosa Victoria Gras en su obra *Dues Medees* (1991), hace una reinterpretación del mito, exponiendo una MEDEA moderna, que con la experiencia vivida busca una nueva alternativa a su destino, pues ya no cree en él y en la servidumbre en la cual ha crecido.

MEDEA: Sóc una dona cansada y culpable.

JÀSON: Culpable de no enamorar-me, quan et suplico que em tornis enamorar!

MEDEA: Malaguanyada màgia per al desamor...

JÀSON: Per què malaguanyada?

MEDEA: Hi ha mils d'anys entre tu i jo, galàxies de distància.

JÀSON: Que comences algun encanteri? Com que no t'entenc, de vegades!

MEDEA: No és cap encanteri, estimat.

JÀSON: Sóc, encara, el teu estimat?

MEDEA: No, estimat. Me n'he cansat d'haver-te d'encantar cada dia, cada dia... cada nit, cada nit!, de fer-me banys, untures, de tantes de gimnàstiques i règims, anys seguits, anys seguits!

JÀSON: Encanta'm un cop més, un de sol...!

MEDEA: Ara m'hauràs de trobar les arrugues, tal com són, els sacsons del sotabarba, les cuixes fofes, les penjarelles dels pits... i em sentiràs la fortor de la boca dejuna, del peus, que duc cansats de venir-te al darrere com un gos!⁴⁶⁵

De igual forma, en su obra *El balneari celeste* (1996), retrata personajes

⁴⁶⁴ Maria Aurèlia Capmany, *Remena, nena*, pág. 437.

⁴⁶⁵ Rosa Victoria Gras, *Dues Medees*, pág. 75.

femeninos que representan a la mujer moderna y su idea de la muerte como afirmación de su dignidad. Ellas dan el mismo valor que los hombres a ésta, convirtiéndose en una metáfora de algo mejor.

SRA. HELENA: Fa una setmana que sóc aquí i tot continua com si res. La rutina em comença a aclaparar; cap sorpresa... Sort que el mal insuportable pel qual em vaig decidir venir va desaparèixer, l'endemà d'arribar, que sinó, ja me n'hauria anat a un altre lloc on fossin més expeditius.

SRA. EDUVIGIS: No es pensi que existeixin. Si té tanta presa, vostè mateixa ho podria solucionar...

SRA. HELENA: Amb les meves mans? Quin horror! Més val que em tranquil·litzi...

SRA. EDUVIGIS: Jo no canviaria aquest 'suspens' d'ara per res del món. Mai la vida no havia estat tan interessant: 'me n'aniré, no me n'aniré...?' De minut a minut, de segon a segon... I no saber 'quin' dels meus interlocutors ajudarà a partir! Ja no voldria que s'acabés mai aquesta situació —encara que seria una contradicció—, perquè he vingut per 'acabar'.⁴⁶⁶

En *L'afèr* (1998), Lluïsa Cunillé hace uso de la separación entre los cónyuges para resaltar la nueva actitud de la mujer moderna frente al fracaso; ya no como una dependencia en el otro, sino como aceptación del propio yo.

ELLA: Aquí vaig a conèixer el meu marit. Ja fa força temps... Ara estem separats... temporalment. Encara no és res definitiu... No es pensi que ploro per ell, ho faig per mi, com tothom que plora. Jo no m'enredo a mi mateixa.⁴⁶⁷

Del mismo modo, en *Barcelona mapa d'ombres* (2004), presenta el personaje de la MUJER —maestra de francés— que habla sin complejos sobre su

⁴⁶⁶ Rosa Victoria Gras, *El Balneari Celeste*, pág. 14.

⁴⁶⁷ Lluïsa Cunillé, *L'afèr*, pág. 42.

condición y el hecho de reconocerse en lo que la realiza y la hace feliz, aunque ello no signifique un gran éxito social.

MUJER: He trabajado para amigos editores, empresarios, incluso políticos. Todos ellos muy bien situados ahora y dispuestos a darme trabajo en recuerdo de los viejos tiempos o por la mala conciencia, que a fin de cuentas viene a ser lo mismo. Pero después de una temporada los he dejado y he vuelto a las clases de francés. En el fondo, es sólo vanidad. Me gusto mucho más a mí misma cuando enseño francés. Es cuestión de fotogenia. Es como Juan Rubio Macías, seguro que nunca en su vida fue tan fotogénico como en esta fotografía, bailando desnudo sobre el cadáver de su madre.⁴⁶⁸

En *Après moi, le déluge* (2007), retrata a la mujer actual que compagina la independencia con el trabajo. Este personaje femenino se encuentra, económicamente a la misma altura que un hombre, pero socialmente aún sigue siendo considerada como un objeto que es extraño en la estructura masculina, sobre todo en un lugar como África, en donde las mujeres son, día a día, masacradas, violadas y asesinadas.

HOME: Només a les qui porten paraigua. (*La Intèrpret torna a riure.*) Com és que no ens havíem vist fins ara?

INTÈRPRET: El país és molt gran.

HOME: Està casada amb algú d'aquí?

INTÈRPRET: Divorciada.

HOME: Te fills?

INTÈRPRET: No.

HOME: I com és que s'ha quedat a viure aquí?

INTÈRPRET: Pel sol.

HOME: Pel sol?

INTÈRPRET: M'encanta el sol. És l'únic amic fidel que tinc al món.

HOME: Quant de temps fa que viu a Kinshasa?

⁴⁶⁸ Lluïsa Cunillé, *Barcelona mapa d'ombres*, pág. 21.

INTÈRPRET: Uns quants anys.

HOME: I abans?

INTÈRPRET: He viscut a Katanga, al nord i també a Brazzaville.⁴⁶⁹

Àngels Aymar en su obra *La furgoneta* (1995), presenta el pensamiento moderno de la nueva mujer independiente. La autora reflexiona en torno a la sobrevivencia en un medio hostil donde la mujer se asume como sujeto activo de su vida.

M: ... Quan no tens res, et veus obligada a fer tota mena de feines, per sobreviure, ja m'entens. Jo he fet de tot. Fregar plats, servir taules, portar paquets amunt i avall, vendre llibres de porta en porta —d'aquests que la gent compra per decorar les llibreries— ah, no, no se'ls llegeixen pas, en pots estar segura, però els agrada comprar-los. No m'he aturat mai a pensar perquè ho fan; no val la pena, la resposta podria ser tan absurda com la gent que ho fa i jo ja tinc una sobresaturació d'aquesta mena de respostes en la meva vida.⁴⁷⁰

De igual manera, en *La Indiana* (2006), refleja la mujer moderna que a pesar de su condición de viuda, decide tomar las riendas de su patrimonio matrimonial e invertirlo en consecuencia a su forma de entender la vida, que se aleja de los convencionalismos de su época y de la idea paternalista sobre el cónyuge y los derechos de herencia.

ROSA: Encara no puc tornar, Lluís. Avui mateix enviaré una altra carta a mossèn Narcís per les teves germanes, on els explicaré que ara ja és segur, que abans d'anar-te'n vas deixar dins meu la teva continuïtat. Sí Lluís, espero un fill nostre. La hecicera m'ha dit que serà un noi. Li posaré el teu nom. El metge em recomana que no viatgi en el meu estat. Em quedo,

⁴⁶⁹ Lluïsa Cunillé, *Après moi, le déluge*, pàgs. 2-3.

⁴⁷⁰ Àngels Aymar, *La furgoneta*, pág. 9.

Lluís. En Martí m'ha deixat una de les seves cases per viure-hi. Ja sé que penses que els favors no són a canvi de res, per això li he dit que acceptava amb la condició que em deixi anar-li pagant de mica en mica, amb el cartells que faré per al seu teatre. La casa és prou gran i he pensat convertirla en una petita escola gratuïta perquè tothom que ho vulgui aprengui a llegir i escriure. He convingut amb algunes famílies que els faré retrats i amb els fons que obtingui tiraré l'escola endavant. Els teus amics em fan costat, però en general no m'entenen i per això sé que el que faig és el que he de fer. Algun dia aniré a viure a la casa que vas fer per a nosaltres. Entretant, he pensat enviar-hi el fill de l'hechicera perquè se'n cuidi. La teva família tampoc no ho entendrà, ni la meva, ni la gent del poble.⁴⁷¹

En *Trivial* (2007), Cristina Clemente otorga a su personaje femenino el coraje para ser frente a la hipocresía de la sociedad, que ve en el acomodo y la mediocridad las bases del éxito y de la integridad personal. La autora ofrece una reflexión sobre el juego de la vida en la cual el que otorga valor a la verdad es marginado como sujeto abyecto, recalcando esta posición si el sujeto es mujer.

ALBERT: Ainara para...

AINARA: No em tornis a dir que pari...

ALBERT: És que t'estàs passant...

AINARA: Que jo m'estic passant? Ell fa trapes i ens enreda durant tota la partida, i no passa res. I jo ho dic, perquè és evident, i sóc jo la que em passo. És a dir, que manifestar-se contra un acte injust és pitjor que cometre un acte injust. Des de quan?

ALBERT: Estàs traient les coses de lloc. És només un joc.

AINARA: Precisament perquè és 'només' un joc... Ell fa trapes perquè és només un joc i no passa res i jo dic que ho vist perquè és només un joc i no hauria de passar res. I tu, tot i que és només un joc, calles i fas veure que no passa res, si calles a la vida què has de fer en un joc? Callar, evidentment... No només calles si no que a més no pares de fer comentaris de 'ets un

⁴⁷¹ Àngels Aymar, *La Indiana*, pág. 77.

crac’, ‘que bo que ets’... Saps de què m’estic adonant? De que tota la teva vida és així, tota, sempre esquivant les bales enlloc d’aturar-te, plantar-te i dir: parin de disparar. No m’agrades, Albert.⁴⁷²

En defensa dels mosquits albins (2004), de Mercè Sarrias, expresa la lucha interna entre el ser tradicional y el ser moderno que se debaten en la comprensión y formación de uno nuevo que acepte sus miedos, traumas y fracasos. MARTA, es fiel reflejo de aquella mujer que se deconstruye y vuelve a emerger desde sus pedazos, cuestionando todos su roles en la sociedad.

MARTA: ... A la vida, vull dir. Jo, jo sóc una persona bastant permissiva, vaja, no és que em consideri una bona mare, més aviat sóc una mare desastrosa, i això que m’he llegit un munt de llibres de pedagogia i, en fi, també en vaig escriure un: *La mare separada*, bé, no crec que el coneguis, més aviat estic segura que no... Després hi ha això d’enfrontar-se a la pràctica, en pedagogia, vull dir, i no sóc una persona pràctica, sóc irascible, nerviosa, i sovint no entenc res. Res (*Pausa.*) Li he deixat a la meva filla tenir gossos malgrat que els detesti i sóc amiga del meu ex, malgrat que em posi nerviosa, no és que tingui una mala relació amb ell, sinó que no puc veure’l, és una persona molt egoista, m’irrita, un d’aquests tipus apassionats que sempre t’estan tirant en cara que tu ets una persona avorrida i convencional. I a més es dedica a donar-me lliçons d’ètica, ell que em va enganyar, i ja sé que la cosa ja no funcionava, però què hi té a veure?, per què m’havia de ser infidel?, a mi, que no ho seria mai, per principis, i no per falta de ganes, perquè ganes sí que en tenia, però bé, aquest no és el tema. Perdó... Així que, en fi... podríem dir que sóc una persona oberta i, per això mateix, això em resulta una mica difícil.⁴⁷³

En *Informe per a un policia volador* (2009), la autora introduce a un

⁴⁷² Cristina Clemente, *Trivial*, pág. 26.

⁴⁷³ Mercè Sarrias, *En defensa dels mosquits albins*, págs. 160-161.

personaje complejo y rico en su construcción. Esta mujer real y moderna se debate entre su proyección social y su yo interno que le exige el descubrimiento de la verdad. En este sentido, ANNA, se acerca a la heroína clásica, que va en busca de la veracidad y la justicia tras la muerte del padre —que en este caso es la madre—, pero que se transforma para reflejar la esencia femenina en el desarrollo de esa búsqueda.

ANNA, a JOAN: No sé ben bé qui sóc, sóc metge forense, sí, com la meva mare, amb plaça fixa des dels trenta. Visc sola a una casa amb molt pocs mobles, tot és altament funcional, cuino poc, tinc una cuina americana, però de tant en tant hi faig alguns menjars sofisticats. Tinc els jerséis a l'armari ordenats per colors i una col·lecció de camises blanques difícil de diferenciar. (*Dirigint-se al cambrer.*) Posi'm un altre cafè, si us plau, curt, molt curt. (*Continua.*) Tinc una amic que és un nen de dotze anys amb qui jugo al Cluedo quan té la grip i la seva mare no el pot cuidar i també un gat, que es diu Ulisses. Fa poc vaig conèixer un policia volador, sempre baixa les escales de quatre en quatre, i tinc una relació més que inestable amb ell que no sé on va.⁴⁷⁴

En *Mu (fragmentos)* (1996), Eva Hibernia plantea la deconstrucción de CORDELIA, llevándola más allá del personaje bombón y acercándola a la realidad que le concede un nuevo estatus, siendo ahora la artífice y la protagonista de su propia historia cuestionando las bases del patriarcado.

CORDELIA: ... Me harta que esta comedia tenga cinco actos y que yo opte por un papel secundario, sin grandes discursos, porque me harta hablar de más. Tengo veinte años, la más joven, y dentro de un ratito me muero. Así por toda la eternidad. Y la eternidad me cansa. ¿Por qué he tenido que ser tan buena? ¿Por qué hay un destino que me pertenece y que yo no quiero? Me harta ser buena, generosa, tener la virtud en mis manos, la verdad en mi

⁴⁷⁴ Mercè Sarrias, *Informe per a un policia volador*, pág. 96.

lengua y en mi corazón y dentro de un ratito morir por ella. Aún soy demasiado joven para ser ni buena ni mala y voy a quedar en el medio, como una cosa tonta, como un ideal pasado de moda, como algo puro y bobo, y me harta ser pura y boba y morir en los brazos de un rey sordo. Este rey es mi padre, y cada día estoy más lejos de esta palabra, y de este amor filial que es el motor de mi comedia...⁴⁷⁵

En *Juana -delirio-* (2005), realiza un cuestionamiento del poder religioso que impone a la mujer los patrones de comportamiento, que el orden patriarcal, mediante sus estructuras políticas y sociales, perpetúa en el sexo que considera inferior.

INQUISIDOR: Vistes como un hombre, haces la guerra como un hombre, dices cosas que ningún doctor de la Iglesia osaría decir, hasta has desobedecido a ese rey Carlos a quien con tanto empeño coronaste en Reims. Has nacido hembra. ¿No crees que estés fuera de todo mandato santo de Dios?⁴⁷⁶

En *A mi no em diguis amor* (2010), Marta Buchaca plantea la libertad sexual frente al compromiso y al matrimonio. La nueva mujer no se plantea la relación desde el punto de vista romántico patriarcal, sino que desde su nueva condición donde ella exige un trato igualitario.

LAIA: M'ho has dit deu mil vegades.

RAMON: Què deia?

LAIA, *recitant de memòria, desganada*: Que als homes els havies de seduir tu, però els havies de fer creure que eren ells els qui et seduïen.

RAMON: No t'està sortint gaire bé.

LAIA: Ai, avi, és que jo no sóc així.

⁴⁷⁵ Eva Hibernia, *Mu (fragmentos)*, pág. 153.

⁴⁷⁶ Eva Hibernia, *Juana-delirio-*, págs. 32-33.

RAMON: I així estàs.

LAIA: Com estic?

RAMON: Sola.

LAIA: I la mar de bé que estic. Faig el que em dóna la gana i no he de donar explicacions a ningú. Ara ja no es porta allò de l'amor romàntic que a vosaltres us agradava tant. La gent gaudeix de la vida al màxim. (*A ARTUR.*) I no volem lligams. Oi que no, Artur?⁴⁷⁷

En la misma obra, también plantea la libertad en el amor para la mujer, quien elige sin condicionamientos de edad, clase o religión. La mujer decide el tipo de hombre o mujer que desea tener a su lado. Marta Buchaca, como en *Susie* (1998) de Carol López, invierte los roles.

MARI: L'Antoni i la Pilar estan embolicats.

RAMON: Què? Però què dius? Com vols que? Però tu l'has vist bé, el llibreta? Com vols que un noi com ell estigui amb una vella com la Pilar?

PILAR: M'acabes de dir vella?

RAMON: Sí, Pilar, sí. Ets vella i ell és jove. Com pot ser que la Mari es pensi que tu i ell...? Quina bogeria. Això es impossible. Seria una bogeria indigna, d'una dona tan coherent, seriosa i intel·ligent com tu!⁴⁷⁸

Del mismo modo, en *Emergència* (2006), la autora vuelve a plantear el tema de la libertad sexual en la nueva mujer que vive el sexo y experimenta con su cuerpo, que no sigue los patrones de comportamiento patriarcales que la someten a la sexualidad machista, sino que disfruta del poder que le otorga su sexualidad aunque, continúa, anhelando el amor romántico, como tema no resuelto que la hace cuestionar su accionar, ya que este amor es establecido por una tradición histórica masculina.

⁴⁷⁷ Marta Buchaca, *A mi no em diguis amor*, págs. 37-38.

⁴⁷⁸ *Ibidem*, pág. 93.

BÀRBARA: Està gravat. I tinc una e-mer-gèn-cia! M'he follat al tio més impressionant del país.

ISA: Quina novetat!

BÀRBARA: No siguis envejosa, Isa. És un guionista del programa que va després del meu. Fa dies que m'hi havia fixat i de tant mirar-lo, doncs ahir...em va acabar convidant a sopar.

LLUM, *mirant a BÀRBARA, idolatrant-la*: Com t'ho fas?

BRUNA: Jo estic amb la Isa. On és la novetat?

ISA: Cada setmana tens un rotllo diferent. No sé quina és la e-mer-gèn-ci-a.

BÀRBARA: Estic enamorada.

ISA: Ho dius de broma.

LLUM: Però, què vols dir? Enamorada? Tu? Com?

BÀRBARA: Enamorada. Enamorada d'enamorada. S'ha quedat a dormir.

ISA, BRUNA i LLUM: Què???? (*LLUM es posa a plorar.*)

ISA: I a tu què et passa, ara?

LLUM: Que la Bàrbara era el meu mite, el meu referent, la meva llum a seguir. Pensava: un dia seràs com la Bàrbara, et follaràs els tios que voldràs i no t'implicaràs sentimentalment amb cap. Era la teva fan, la teva fan més gran, la presidenta del teu club de fans i ara, ara...Per què? Com ha passat? (*Oloro el cigarret intensament.*)

BÀRBARA: No ho sé. Estic acollonida, nenes.

ISA: Benvinguda al món de les persones humanes.⁴⁷⁹

En *La màquina de parlar* (2007), Victoria Szpunberg reflecta en su personaje los prejuicios que tiene el hombre con respecto a su desarrollo como sujeto pensante, portador de la verdad que ellos no quieren aceptar. Aquí, el personaje femenino es el sentido común que va revelando y desestructurando la moral patriarcal.

LA MÀQUINA DE PARLAR: ... ¿Sabés por qué me quiere tirar? Tomé confianza y me fui de la lengua. Ahora le molesto... 'No sabia que tenies sentiments'... Siempre con lo mismo... Pobre diablo... Qué le vamos a

⁴⁷⁹ Marta Buchaca, *Emergència*, pág. 11.

hacer, los vínculos no son in aeternum... Por mí que me tire a una cuneta y que me pise un auto, si no duele mucho va a ser el mejor de cumpleaños que me podían hacer...⁴⁸⁰

En *Susie* (1998), Carol López retrata el nacimiento de la nueva mujer que se conforma como sujeto de acción en la sociedad. SUSIE abandona el rol pasivo y se sumerge en un viaje iniciático hacia su libertad.

CLIENTA: Eso está bien: todas las mujeres deberían abandonar a sus maridos al menos una vez en la vida.

SUSIE: Él me dejó a mí.

CLIENTA: Escúchame bien, Susie. (*Pausa.*) Saliste a la calle y no estás en un callejón sin salida. (*Consulta sus cartas.*) Ir a lo seguro es lo más peligroso que puede hacer una chica como tú. (*Pausa.*) Otras no podrían. Pero tú sí. (*Pausa.*) Tú eres especial. (*Pausa.*) Deberías celebrar que ahora empieza tu verdadera vida.⁴⁸¹

En *V.O.S (Versió original subtitulada)* (2005), nos introduce en la relación de pareja y en la maternidad de la mujer moderna. Carol López retrata estas situaciones otorgando el poder de decisión a los dos componentes involucrados en la concepción. El personaje femenino, aquí, se muestra como ser independiente que elige haciendo uso de su especialización los mejores factores para el desarrollo de su maternidad, contraponiéndose al arquetipo de Jung y a los valores del patriarcado.

VICKY y ANDER: ¿Un hijo?

MANU y CLARA: Sí.

ANDER: Te lo dije que estaban juntos.

VICKY: Qué morro. Te lo dije yo...

⁴⁸⁰ Victoria Szpunberg, *La màquina de parlar*, pág. 49.

⁴⁸¹ Carol López, *Susie*, pág. 24.

CLARA: Ah. No. És que no estem junts.
ANDER: Lo habéis estado, pues.
CLARA: No, no, n'hi ho estem, n'hi ho hem estat.
VICKY: ¿Perdona?
MANU: Que sólo somos amigos.
ANDER: ¿Sólo amigos?
CLARA: Sí.
ANDER: Dos amigos que esperan un hijo...
CLARA y MANU: Sí.
VICKY: ¿Un hijo... biológico?
CLARA y MANU: Sí.
ANDER: ¿Y no estáis juntos?
CLARA y MANU: No.
VICKY: Pero... ¿Viviréis juntos...?
CLARA y MANU: No.
ANDER: ¿Cada uno en su casa?
CLARA y MANU: Sí.⁴⁸²

En *Preguem tots pel Senyor Grau* (2005), Gemma Rodríguez retrata en su personaje femenino —como en *La màquina de parlar* (2007) de Victoria Szpunberg—, el sentimiento de verdad y justicia que la sociedad patriarcal sólo le permite al hombre mediante la doble moral. Aquí, la praxis de JÚLIA, cuestiona el funcionamiento de la sociedad burguesa utilizando los elementos que le son propios como la religiosidad.

JÚLIA: Es troba bé?
SR. ROCA: Jo no estic d'acord Júlia.
JÚLIA: I per què no ha dit res?
SR. ROCA: Perquè estan espantats. No volen que res destorbi la seva comunitat, aquest món de fantasia on tot és perfecte. El mal també hi és present i algú ha de fer justícia.
JÚLIA: Senyor Roca, aquesta tarda, els nens, el meu marit i jo, seurem al

⁴⁸² Carol López, *V.O.S. (Versió original subtitulada)*, págs. 3-4.

jardí amb el Senyor Grau i pregarem per darrer cop per la seva ànima i demà al matí, el Senyor Grau ja no hi serà. Vol quedar-se amb nosaltres?⁴⁸³

IV.3.3 La mujer como objeto

Contra poniendo la figura femenina al ideal de maternidad masculino, la mujer es convertida en pecadora e imagen de todos los males producto de una misoginia exacerbada. Esta condición supedita a la mujer a ser considerada sólo como objeto de deseo y placer eróticos que nuestra sociedad patriarcal ha denominado como «prostituta», otorgándole características trasgresoras y corruptas que dificultan el orden moral imperante. Este término ha sido hipócritamente usado en muchos momentos de la historia, siéndolo más en la moral victoriana —también burguesa— y en la ley divina que ordenaba y aún ordena no caer en los pecados de la carne. Ideas muy contradictorias teniendo en cuenta que «la figura de la prostituta formaba parte del entorno urbano, estaba presente en la vida cotidiana del ciudadano de la época, por lo que su obviedad era del todo imposible de ocultar aún en las clases más puritanas que, desde luego, no desconocían su existencia».⁴⁸⁴

La sexofobia y la misoginia patriarcales cultivan y reprochan al mismo tiempo la prostitución. Muchos hombres, no pudiendo asumir su propia sexualidad como algo natural, proyectan en esta figura femenina todos sus miedos y frustraciones. Es entonces cuando se fundamenta la dicotomía impuesta a la mujer como buena/mala o como santa/pecadora en las diferentes religiones; fomentando así los modelos de virtud y maternidad que tienen como

⁴⁸³ Gemma Rodríguez, *Preguem tots pels Senyor Grau*, pág. 3.

⁴⁸⁴ Erika Bornay, *Las hijas de Lilith*, 2001, pág. 60.

icono exclusivo la imagen de la Virgen y, como figuras contrarias, personajes femeninos como: Medea, Fedra, Eva, Salomé, Cleopatra y los monstruos como la medusa, las sirenas, la Esfinge, y tantos otros, que han sido representados y cuestionados en la historia, las artes y el teatro.

En nuestro análisis encontramos personajes femeninos que representan a esa mal interpretada «femme fatale» que suele siempre asociarse a la prostituta. No importa si es una cortesana de altos vuelos o una de calle. El hecho es que este tipo de mujer representa para la sociedad todo lo corrosivo. El oficio más antiguo del mundo no puede considerarse un «trabajo», ni un sustento para la mujer que no ha tenido mejores condiciones e igualdades que el hombre; aunque dentro de la moral masculina, el uso que haga de su cuerpo, como fuerza de trabajo, implique necesariamente la retribución que promueve de manera contradictoria ese aspecto en la estructura de producción patriarcal.

El personaje de la prostituta presenta esta parte oscura de la sociedad, que por consiguiente no puede ni debe ser considerada como parte de los estamentos de la misma. Maria Aurèlia Capmany ya lo deja claro en *El desert dels dies* (1960), haciendo una aguda crítica a la sociedad al considerar la prostitución como lo más bajo de ésta y haciendo una analogía con la creación de los sindicatos. Recordemos que el año en que escribe esta obra, 1960, coincide con la presencia de la Oposición Sindical Obrera que dará origen a la creación de Comisiones Obreras.

LA ROSSA, *al TAVERNER*: Bona nit, Quim!

HOME 1ER: I la companyia, Rossa!

HOME 3ER, *signant l'home adormit*: Mira, aquí tens un client que t'espera.

LA ROSSA, *malhumorada*: Client meu? Mort de gana! Jo em guanyo la vida amb decència, perquè ho sàpigues!

HOME 3R: I tant preciositat! La mercaderia que vens és de primera. (*Tots riuen, ell intenta abraçar-la i ella es defensa a cops de moneder.*)

HOME 1R, *interposant-se*: Alerta, tu, que està sindicada.

LA ROSSA, *apartant-se d'ells*: Bestiola!⁴⁸⁵

Mercè Rodoreda en *Un dia* (1959), presenta el mundo de la servidumbre como objeto de deseo sexual del patrón. La condición de empleada va ligada a un contrato que pasa de lo monetario a los favores sexuales que puedan tener los componentes masculinos de la familia para quien se trabaja. El hombre, consciente del poder que ejerce sobre su objeto de deseo, manipula y extorsiona con la única idea de satisfacer sus instintos. Es el rol que les toca desempeñar por un estatus social —cosa que la autora deja siempre claro en sus obras, sobre todo en sus personajes femeninos—, y al que algunas mujeres se someten ya sea por amor o por un techo.

JOSEFA: No em trobo gaire bé.

ELADI: Per l'aspecte no ho diria ningú. Està esplèndida.

OLÍVIA: No ha dormit. Té migranya.

ELADI: Si necessita uns quants dies de repòs...

ARMANDA: ... A la finca de Cerdanyola.

ELADI: Armanda!

ARMANDA: Quan jo era més jove i em trobava malament anava uns quants dies a la finca de Cerdanyola. Sort que, amb els anys, he guanyat en salut. Però hi anava... hi anava...

ELADI: Armanda...

ARMANDA: Fa ben bé deu anys que no hi he estat, a la finca de Cerdanyola.

ELADI: Sempre de broma... ja la coneixen. Josefina, vol pujar a ajudar-me?

MARIETA: Si vol, puc pujar jo.

ARMANDA: Senyoret Eladi, em sembla que valia més que no hagués baixat.

OLÍVIA: Per un dia no es pot eixugar l'esquena sol?

ELADI: Acabarien fent-me riure. Necessito la Josefina perquè s'endugui el

⁴⁸⁵ Maria Aurèlia Capmany, *El desert dels dies*, pág. 94.

correu. I perquè em retiri la premsa que hi ha escampada pel llit.

MIQUELA: L'altre dia, que plovia, corria una rata per el passadís i em volia mossegar la cama. Els dies de pluja surten unes rates més dolentes!

ELISA: De quin color era?

MIQUELA: Ara sí que em fas riure. De color de rata, ves.

ELADI: Aquesta alegria que hi ha aquí baix dóna gust. En fi, m'entorno. (*A JOSEFINA.*) Si de aquí a deu minuts no ha pujat... podrà treure's el davantal. L'espero, sent?⁴⁸⁶

L'hostal de les tres camèlies (1973), expone el rol de objeto sexual que CAMÈLIA accepta sin tapujos. Es una mujer que hace uso de su cuerpo para provecho propio, ella es consciente del erotismo que ejerce en los hombres y utiliza esta herramienta para conseguir sus objetivos. A ella le corresponde el papel de *femme fatale* o *demonio* en contraposición a la figura de MAGDALENA, como el de *ángel* o *virgen*. En las obras de Mercè Rodoreda esta contraposición o antagonismo —que a pesar de obedecer, la mayoría, a estereotipos de su época—, perpetúa la pasividad de la mujer en el sometimiento jerárquico de la sociedad patriarcal.

CLENXINAT: Què vols del Andreu?

CAMÈLIA: Vés a dormir sota els pins, vés, lladre de mules.

CLENXINAT: I tu, lladre d'homes. Si fa nosa, som de la mateixa fusta.

CAMÈLIA: Cadascú amb el seu ofici.

CLENXINAT: El que et dóna l'amo, t'ho pot donar qualsevol.

CAMÈLIA: Et veig venir d'una hora lluny. Sé per qui pateixes. Però si vols jugar, jugar, juguem. Què podries donar-me

CLENXINAT: Tot el que et dóna l'amo... i sense cap mena de perill.

CAMÈLIA: Camina i camina... apa, apa... Un peu davant de l'altre. I la cama lleugera per arrencar a córrer quan t'empaiten. No. Gràcies.

CLENXINAT: I nits com ni pots somniar-les.

CAMÈLIA: N'he tastat de bons, però cap com l'hostaler.

⁴⁸⁶ Mercè Rodoreda, *Un dia*, págs. 288-289.

CLENXINAT: Perquè no m'has conegut a mi. De punta de nit a punta de dia.
 CAMÈLIA: No deus saber com acabar.
 CLENXINAT: Et van esmolar la llengua, perdiganya.
 CAMÈLIA: Quin pobre conill.⁴⁸⁷

Del mismo modo, en *El parc de les magnòlies* (1973), la autora expone la precaria condició de la mujer en una sociedad que la ve como objeto, siempre asociada al placer, cuya única finalidad es satisfacer las necesidades del macho. Así vemos como MARTA —durante toda la obra— es considerada, tanto por sus pares femeninos como por los personajes masculinos, un objeto que al final sucumbe a los deseos de los demás por temor a la soledad y al desamor.

PORTER, a MARTA: No s'aparti tant que caurà... i l'hauré de collir... Què li sembla la meva sirena? (MARTA no contesta.)
 PORTER, tocant-li la barbeta: Digues una coseta, corre, bufona...
 MARTA, li dóna un cop a la mà: Em sembla que el criden.
 (MARIA treu el cap per entre els boixos i es torna a amagar.)
 MARTA: Hauré d'anar-me'n. A casa meva, si arribo massa tard...
 PORTER: Reina, sirena... (Li aixeca una punta de la faldilla.) Sirena, no. Reina meva... Sé un raconet a la vora dels llores...
 (Entra MARIA.)
 MARIA: Ja m'ho pensava que acabaria fent el pallasso. Anem!
 MARTA: Vagi-se'n.
 (El PORTER s'aixeca i se'n va amb MARIA. Abans de sortir, MARIA diu a MARTA.)
 MARIA: Quan seré més gran vindré a esperar el promès aquí.⁴⁸⁸

En *La senyora Florentina i el seu amor Homer* (1973), introduce a ZERAFINA, una ingenua joven de pueblo que llega a Barcelona para trabajar en

⁴⁸⁷ Mercè Rodoreda, *L'hostal de les tres camèlies*, pág. 214.

⁴⁸⁸ Mercè Rodoreda, *El parc de les magnòlies*, págs. 212-213.

casa de la protagonista. Con dieciochos años, ya ha tenido experiencias sexuales con dos hombres y un tercero que la vuelve a dejar embarazada. Es el contrapunto de FLORENTINA, pues representa el pasado y futuro de la mujer mayor. Personaje sumamente ingenuo no es consciente de su trato como objeto sexual que los hombres hacen de ella y ve el maltrato como algo inherente al amor. De igual manera, como actante/objeto, se deja llevar por las situaciones que la vida le presenta sin decidir sobre ellas, sino que las vive como algo natural. Es un personaje con tonos de comicidad que también sirve como contrapunto en la relación del grupo de mujeres, contando sus desventuras amorosas y su vida de criada con aire liviano, restándole así el carácter serio que todo esto conlleva.

ZERAFINA: I quan el Miqueló ja era a l'Àfrica em va començar a venir darrera el fill del zenyor Vidal, el farmazèutic. Així com el Miqueló era roz, aquezt zemblava un gitano. Però era méz zimpàtic... A lez nit zaltava la fineztra i ze'm ficava al llit. I em deia unez cozez méz boniquez... Abanz de zortir el zol z'alzava, es pozava l'americana i fugia corrent. Jo el mirava dez de la fineztra i li tirava petonz amb la mà.

FLORENTINA: També és mort?

ZERAFINA: Un estiu no va tornar perquè em van dir que z'havia promèz a Barcelona. (*Enèrgica.*) I zi m'agrada haver vingut a Barzelona éz perquè penzo que potzer el trobaré i li eztirar el ble de cabellz que zempre li queia sobre el front i que era una coza que a ell li agradava molt que li fez...⁴⁸⁹

Del mismo modo, en *Los días perdidos* (1997), Eva Hibernia retrata en el monólogo del TRABAJADOR —vendedor de lencería femenina en tiempos de la guerra de Bosnia—, el canon patriarcal con respecto a la imagen que se hace de la mujer, el cual en tiempos de conflictos bélicos, no debe perderse, sino que por el contrario, la mujer debe estar impecablemente arreglada para el hombre que

⁴⁸⁹ Mercè Rodoreda, *La senyora Florentina i el seu amor Homer*, pág. 76.

lucha como fuerza de trabajo en la guerra. La mujer es considerada como el dulce hogar donde regresar o la compañía caliente de una cama fría el soldado o libertador. En este sentido, la imagen de la prostituta se convierte en signo bélico en donde su presencia juega un papel fundamental para que el hombre siga perpetuando su jerarquía social.

TRABAJADOR: Puntillas, puntillas blancas, por supuesto y encajes, que se vuelven a llevar de moda. ¡Viva el barroco, vivan los bajos floreados y artesanales! Aires rancios llegan, de combinación y corpiño. ¡Viva la blancura y la decencia! Señora, señora, mire que ligüero, observe que acabado, que remate, superior, cosa fina. Una cucada así ¿cómo no va a venderla? ¿Qué son tiempos difíciles? Señora, cuanto más difíciles los tiempos más necesidad, y cuanta más necesidad más putas. Es una cuestión estadística yo no me invento nada. ¿Yo que voy a tener en contra de las putas? Muy al contrario, las respeto y las frecuento, y sé que no hay nada más emocionante para un hombre asediado por los malos tiempos que encontrar una puta civilizada, sanamente europea y cosmopolita, que no haya perdido la costumbre de la elegancia como marca de raza, y que porte en sus ancas un hermosísimo ligüero, como este que le enseñó, símbolo y bandera de todo lo dicho. Un ligüero, si señora, eterno, esperanzador, tradicionalmente erótico, eminentemente práctico, formalmente bello, visualmente excitante y, por si fuera poco, resistente al tacto. La prenda que muchas mujeres, que muchos hombres, jubilados, jovenzuelos, mutilados de guerra, niños de teta, estaban esperando. Y usted, señora, la puede ofrecer en su encantadora mercería. ¡Qué gozo para el ciudadano! Y corchetes que no se me olviden. Cada día tienes peor la cabeza, Tomás.⁴⁹⁰

Lluïsa Cunillé, en su obra *L'afer* (1998), presenta el personaje de ELLA, quien no se deja intimidar por un hombre que la observa sino que invierte el rol reafirmando así su condición de sujeto.

⁴⁹⁰ Eva Hibernia, *Los días perdidos*, págs. 37-38.

ELLA: On es posarà?

HOME: Com diu?

ELLA: A quin lloc es posarà perquè jo el pugui observar i també el pugui arribar a conèixer a vostè... (*Mira endavant.*) A veure... Potser allà... Es veu prou bé des d'aquí (*Mira l'HOME*). Li sembla bé allà? (*Pausa.*) No volia una oportunitat? Posi's allà i jo l'observaré des d'aquí. Bé, tota l'estona potser no, és clar, però de tant en tant... Per què posa aquesta cara... No es devia pensar que m'estaria tota l'estona aquí observant-lo a vostè...

HOME: Escolti jo... (*L'interromp ELLA*).

ELLA: Algú et veu un parell de cops i ja es pensa que et coneix de sempre. Vostè no sap res de mi. No em pot conèixer de res de la mateixa manera que jo no el conec a vostè. Miri... jo no tinc humor per aquesta mena de jocs, m'entén?

HOME: Perdoni però no m'ha entès jo... (*L'interromp ELLA*.)

ELLA: Sí, l'he entès perfectament i és millor que se'n vagi ara mateix.⁴⁹¹

En *Passatge Gutenberg* (2000), la autora reflecteix la situació de la mujer que es veu, como en su obra anterior, sólo a través de su apariencia física, dando por supuesto —en la mentalidad machista— que toda mujer es potencialmente una prostituta.

DONA 1: Què és... (*Pausa.*) Què li ha passat?

DONA 2: Quan l'esperava al bar de baix m'han confós amb una puta.

DONA 1: Al bar de baix?

DONA 2: Només hi érem un home i jo...

DONA 1: M'ha dit que no havia entrat al bar de baix...

DONA 2: És la primera vegada que m'ha passat... que algú cregués que era una puta...

DONA 1: Aquí no és tan estrany.

DONA 2: També l'hi ha passat?

DONA 1: No, però una vegada em van confondre amb una actriu de cine.

DONA 2: De veritat? Amb quina actriu?

DONA 1: És una broma.

⁴⁹¹ Lluïsa Cunillé, *L'afer*, pág. 28.

DONA 2: És clar (*Pausa.*)

DONA 1: Aquells nois també l'han confós amb una puta?

DONA 2: No.

DONA 1: Què li han dit...?

DONA 2: Res (*Pausa.*)

DONA 1: No m'ho vol dir?

DONA 2: La veritat és que no els he entès. Han cridat una cosa i després han tret la llengua d'una manera fastigosa.

DONA 1: De quina manera?

DONA 2: No ho sé... d'una manera fastigosa.

DONA 1: Així? (*Treu la llengua una quantes vegades molt de pressa.*) Era així?

DONA 2: Sí.⁴⁹²

En *Les nenes mortes no creixen* (1999), Beth Escudé cuestiona la figura de la mujer fatal, ese bombón que debe estar siempre dispuesta a los deseos masculinos, en cualquier momento y en cualquier lugar. Así, el cuerpo femenino, es valorado sólo en la belleza en la que el hombre, por medio de su narcisismo, se ve reflejado.

DONA: ... Més detalls. D'acord: plens. Sobretot plens, no buits com els de les velles. (*A ritme orgàsmic, amb una estranya barreja d'humor i d'indignació.*) Les mans, terces i sense aquelles taques fosques de les velles. El pubis, poblat i molsut, no com el de les velles. Les cames, cap variu. La pelvis, sense artrosi. Les dents, totes d'origen. El colesterol, baix. I, saps? Sóc alegre, molt alegre. Perquè tinc en llista d'espera desitjos perquè els desitgi i il·lusions impacients que les somiï. Res de desesperació, cap angoixa davant del futur, ni rastre del desencís de les velles. (*El client, penja.*) No pengis, imbècil. No pengis, amor. No em deixis a mitges!⁴⁹³

⁴⁹² Lluïsa Cunillé, *Passatge Gutenberg*, págs. 19-20.

⁴⁹³ Beth Escudé, *Les nenes mortes no creixen*, pág. 43.

En *L'aparador* (2003), Victoria Szpunberg reflexiona sobre las mujeres que aceptan ser objeto sexual para ser aceptadas en el entorno masculino. El aparador es el contrapunto donde la mujer es expuesta como carne fresca para los deseos e idealizaciones, que la dibujan como un maniquí que lleva las prendas que reflejarán esos deseos.

CLARA: ... A mi no m'agrada gens el meu reflex, penso que és el reflex d'una puta. (*Ella agafa la barra.*) Posa't la caputxa. Vull veure't amb la caputxa i la pedra, vinga, a veure quina pinta fas. Em penso que a tu també t'agradaria veure't així. T'has pensat que jo era d'un grup, quina gràcia, t'has pensat que jo era un violent? Nooo!!! Sóc una noia maca, bona, fina, freda, molt freda i puta també, gens violenta però puta, cor de puta i t'he portat això a tu. (*Pausa breu. Parla més lent.*) Pintor: S'haurien de trencar tots els vidres, crash, tots els aparadors, crash, sobretot els d'aquest barri, i tu ho saps, sortir d'aquí, crash, ens ho hauríem de carregar tot... Quan va ser que vas deixar de mirar bé, pintor? Només est un cagat. (*Agafa la barra.*) Em trenco. Crash. El cap. (Dissenys de festes, dissenys de calces, preservatius dissenyats, estímul dissenyat, resposta dissenyada, relacions dissenyades, art dissenyat, cor dissenyat, provocació dissenyada, disseny d'aparador, disseny de jo mateixa, puta... dissenys, dissenys... Trencats per dins...⁴⁹⁴

La semana del diluvio (2010), de Eva Hibernia, reivindica de manera explícita el derecho de la mujer a su cuerpo. Del mismo modo, reflexiona sobre la culpabilidad que la mujer debe asumir por el mero hecho de formar parte de ese género, el cual el hombre odia y desea.

FRANCINE: Es un motivo que tuvo mucho éxito, hay cuadros, y Handel...

FRANCESCA: ¿Y qué representan los cuadros?

FRANCINE: Dos viejos espiando a una chica joven, desnuda, mientras se baña.

⁴⁹⁴ Victoria Szpunberg, *L'aparador*, págs. 50-51.

FRANCESCA: Ah. ¿La espían?

FRANCINE: Quieren tocarla. Quieren poseerla.

FRANCESCA: ¿Quieren violarla?

FRANCINE: Quizás preferirían que ella aceptara. La amenazan.

FRANCESCA: ¿Y ella?

FRANCINE: Se asusta.

FRANCESCA: ¿Y qué más?

FRANCINE: No me acuerdo mucho. Hay un juicio. Condenan a la chica a muerte.

FRANCESCA: ¿Por qué?

FRANCINE: Porque para las sociedades patriarcales la mujer siempre es culpable.

FRANCESCA: ¿Ah sí?

FRANCINE: Culpables de tener un cuerpo, de ser deseables, de ser, culpables por el mero hecho de existir.

FRANCESCA: ¿Es usted feminista, Francine?

FRANCINE: He vivido y tengo un cerebro. Eso es todo.⁴⁹⁵

En *Les nenes no haurien de jugar a futbol* (2009), Marta Buchaca reflexiona sobre la pederastia donde el cuerpo femenino —desde su nacimiento material— es visto como objeto de los deseos masculinos. La mujer reafirma esta idea viendo en la figura del padre —construcción idealizada por el patriarcado— un modelo que no puede dejar de ver como tal.

SARA: No crec que el meu pare li hagi fet res.

MARE: Ha de ser dur saber que el teu pare... Ha de ser dur. Però quan es demostris ho hauràs d'assumir. Jo també. Les dues ho haurem d'assumir. Tu, que el teu pare és un pederasta, jo, que m'han violat la filla. Vés a saber quant temps fa que durava això.

SARA: La teva filla té dotze anys.

MARE: Què vols dir? Que ja és prou gran per tenir relacions?

SARA: Vull dir que... Tu no sabis on anava? Amb qui anava?

⁴⁹⁵ Eva Hibernia, *La semana del diluvio*, págs. 29-30.

MARE: És clar que sí.

SARA: Però en canvi no sabies que avui era en un cotxe amb el meu pare i amb una altra noia.

MARE: No. Si ara que el teu pare hagi abusat de la meva nena serà culpa meva.

SARA: El meu pare...

MARE: Sí, és clar. No ha fet res.

SARA: No ha fet res.⁴⁹⁶

Finalmente, en *Susie* (1998), Carol López retrata la libertad que la mujer tiene sobre su cuerpo para conseguir, dentro de lo abyecto de la estructura patriarcal, el sustento que la propia sociedad obliga a sus individuos. SUSIE hace uso de lo que la sociedad le ofrece, poniendo en evidencia los fallos en su entramado cultural y social.

AMIGA: ... Me alegra verte pero tengo que dejarte. Voy a trabajar.

SUSIE: ¿Ahora?

AMIGA: Sí (*Pausa.*) Showgirl. Sólo fines de semana. Me gano una pasta.

SUSIE: No... No... No puede ser. Tú... tú eras muy buena estudiante.

AMIGA: Y lo sigo siendo. Estoy haciendo el doctorado. Químicas.

SUSIE: Entonces...

AMIGA: Mucho dinero. Y fácil. Tetas y baile.

SUSIE: ¿Y alguien paga por eso?

AMIGA: Los hombres. Esos lo pagan todo. Puro morbo.

SUSIE: Y Elliot...

AMIGA: Es un tipo inteligente. Además, él se prostituye todas las mañanas en una oficina. Por las tardes toca la batería. Quiere ser músico (*Pausa.*) No sabes lo que cuesta sobrevivir.

SUSIE: (*Pausa.*) ¿Sólo tetas?

AMIGA: Sólo.

SUSIE: Dinero.

⁴⁹⁶ Marta Buchaca, *Les nenes no haurien de jugar al futbol*, págs. 35-36.

AMIGA: Un montón.⁴⁹⁷

IV.4 La política

La mujer aparece por primera vez en el ámbito político español en la Constitución de 1931, aunque ya contaba, en tiempos de la Segunda República, con la intención de que su derecho a voto fuera reconocido. En la dictadura de Primo de Rivera se le concederá a la mujer el voto restringido y no será hasta el origen de esta Constitución que será pleno; convirtiendo a España en el primer país latino que reconoce este derecho a la mujer. Más adelante la participación femenina en la política no se circunscribirá exclusivamente al voto, sino a una presencia más dinámica en el ejercicio de la misma. Igualmente su activismo lleva a la mujer a intervenir en las leyes laborales por medio de los sindicatos y que éstos también reconozcan la importancia de su presencia en el ámbito del trabajo.

En *Vent de garbí i una mica de por* (1965), Maria Aurèlia Capmany, hace alusión al voto femenino mucho antes que éste fuera un derecho pleno en Cataluña. Con el personaje de L'ANGLESA, introduce el tema de las sufragistas y pone de manifiesto las repercusiones del tema en el contexto social de 1909, donde observamos que el término sufragista —en el personaje masculino— es entendido como sinónimo de mujer fácil. Recordemos que la autora fue una feminista con militancia política en PSC y comprometida con las reivindicaciones en los derechos de la mujer en Cataluña.

(PEPE s'ha costat a la noia anglesa. L'ANGLESA va vestida amb

⁴⁹⁷ Carol López, *Susie*, págs. 26-27.

indumentària esportiva, estil sufragista, però amb elegància).

PEPE: *Good morning, Miss.*

L'ANGLESA: *O, yes.*

PEPE: *You, li agrada to dance? (Fa gestos de ballar.) Americana...?*

L'ANGLESA: *O, no! I am British*

PEPE, *animadíssim*: *Aquesta nit, ball, aquí! M'entén? Aquí, to dance, beautiful! Vous comprenez?*

L'ANGLESA: *Yes.*

PEPE: *My, sufragistes. Hurrah! Sóc molt sufragista, jo!*

L'ANGLESA: *Yes.*

PEPE: *Jo sóc molt modern. Entèn? (Li agafa la mà.) Les dones emancipades. Ai! M'hi entenc molt bé, jo, amb les dones emancipades!*

L'ANGLESA: *Yes.*⁴⁹⁸

Del mismo modo, la mayoría de las veces, el tema del exilio tiene un protagonista masculino. En este sentido, Àngels Aymar reivindica la visió femenina en tierra extranjera que la situa como individuo universal. Aquí, las diferencias culturales adquieren mayor significación en el caso de los derechos, que en la mujer, son doblemente anulados. En su obra *La rialla inacabada* (1999), habla de este tema con la nostalgia característica de sus personajes.

AMANDA: ... No havia llegit mai els poemes per un públic majoritàriament d'exiliats, no havia dit més que els primers versos i ja podia sentir una sensació diferent a altres vegades... cada cop que aixeca els ulls em trobava uns altres ulls que em miraven, però no a mi, a través de mi... i aquell silenci respectuós i amable... No m'estaven jutjant, ni a mi, ni als poemes, simplement els vivien. Així, tan natural como això.⁴⁹⁹

En *Solavaya* (2010), reflexiona sobre la situació de la mujer en los gobiernos totalitarios que ven por medio de ella la forma de someter al hombre

⁴⁹⁸ Maria Aurèlia Capmany, *Vent de garbí i una mica de por*, pág. 188.

⁴⁹⁹ Àngels Aymar, *La rialla inacabada*, pág. 192.

que lucha contra del régimen. La mujer entra en el anonimato en una doble discriminación: como ciudadana y como mujer. Del mismo modo, retrata la capacidad de entrega de ésta hacia la figura masculina, quien ve cómo el reflejo de ese amor vale más que cualquier humillación y sacrificio.

MARE: Jo sort que tinc maneres de distreure'm, però a ell li costa més, al meu marit, tot li costa més, quan has vist a la teva dona passar així, per sota el balcó, per culpa de l'aigua, del porc, del que ell escrivia també... jo era jove i llavors moltes coses no les entenia, ara tampoc, tot el que era dolent podia ser pitjor, no sé com ha de ser el món, no ho sé, però així no... El meu marit i tots els altres, els amics, sortien al balcó cada dia, i es quedaven allà drets, palplantats, a la mateixa hora, a l'hora que jo havia passat, amb el cartell penjant del coll, amb el cordill que m'estirava els cabells del clatell... i molts altres homes per tota l'illa també ho van començar a fer, pot ser encara ho fan, els que encara són vius, a mi m'agrada pensar-ho... ell tornaria a la illa, el meu marit, jo amb ell, és dur marxar d'aquest món sabent que l'enemic encara és viu, si pogués ajudar-lo a sortir del seu silenci, si pogués entrar dins el seu cap, però no en vol parlar, ni amb mi, ni amb ningú, ell tot sol, es va quedar allà, el vaig deixar allà, al meu marit, al balcó, no ho va poder suportar, se'n ha de sortir, l'ha de sobreviure, al porc, deixar-lo mut, al porc... Si pogués esborrar aquella visió dels teus ulls, si pogués arrancar tanta humiliació, tant dolor del teu cor, no es pot perdre d'aquesta manera dues vegades en una mateixa vida, no, no es pot, l'has de sobreviure, has de sobreviure al malparint, al malparit que ens va robar la vida! Que se'n vagi, que se'n vagi! No té cap dret a seguir viu, cap dret... Solavaya, solavaya...⁵⁰⁰

En *El meu avi no va a anar a Cuba* (2009), la autora —en forma de teatro documental—expone la vivencia femenina en el exilio como militante activa en el proceso de dictadura; desde la intimidad y soledad del personaje que logra la identificación mediante los valores que le son adjudicados a un protagonista

⁵⁰⁰ Àngels Aymar, *Solavaya*, págs. 44-45.

varón. En cierto sentido es una inversión del rol pero no desde una reivindicación, sino desde la experiencia real —contada de manera natural—, que la versión oficial masculina plantea con letra pequeña en la escritura de la historia.

MARTA/ACTRIZ: Una voz de hombre le avisa. Enrique Raab está ingresado en el Hospital... La cita saltó... Poco tiempo para resolver. Lllaman a la puerta. La vienen a buscar. Sale corriendo hacia la ventana. Ve el Ford Falcón abajo. Plan de fuga 1: salida de servicio. Imposible, son muchos. La van a pillar. Plan de fuga 2: necesita a Raúl. No puede sola. Enrique Raab está ingresado en el Hospital... La cita saltó... Lllaman a la puerta... Insisten de nuevo. Golpes. Gritos. “¡Abrinos, hija de puta!”. Plan 3: No tiene la pastillita de cianuro, no tiene qué hacer... No hay otro plan que dejarse arrastrar hacia el infierno. Entonces, la vecina del 4º 2ª abre la puerta. La pillan entre dos. Se la llevan. Es la chica del 4º 2ª. Se la están llevando... Todo ocurre a cámara rápida. Esa tipa no tiene nada que ver. Ella ve cómo se la llevan, ¿Ve cómo se la llevan? ¿Y qué hace? ¿Qué hace? Se esconde.⁵⁰¹

IV.4.1 Derechos

Los derechos obtenidos por el movimiento feminista los observamos como algo natural en las obras de las autoras de la denominada «nueva dramaturgia» y de las más actuales; siendo en las primeras donde estos derechos aparecen de una manera explícita —en boca de sus personajes—, como mecanismo de reflexión sobre el rol social y político que ha ganado la mujer.

Lluïsa Cunillé en su obra, *Barcelona mapa d'ombres* (2004), expone la

⁵⁰¹ Victoria Szpunberg, *El meu avi no va a anar a Cuba*, pág. 11.

condición de viudez⁵⁰² que deja a la mujer en una situación precaria en referencia al marido, ya que la viuda es más pobre que el viudo. De ahí el cambio de rol entre los esposos que otorga la posibilidad de tener una vejez digna a la mujer, aunque para esto deba asumir el rol del marido frente a la sociedad.

ELLA: Basta con que yo me disfrace, tú no tienes por qué hacerlo.

ÉL: Ya lo sé, pero quiero acompañarte. No quiero que vayas sola.

ELLA: A mí no me importa.

ÉL: Deberías empezar a practicar mi firma.

ELLA: Ya lo sé.

ÉL: Pero no lo haces.

ELLA: Hay tiempo.

ÉL: Dentro de dos meses tengo que ir a la caja a firmar para la pensión.

ELLA: El mes que viene ya nos habremos cambiado de caja y ya firmaré yo.

(Pausa.)

ÉL: ¿Se lo has contado a tu hermano?

ELLA: No.

ÉL: ¿Qué le has dicho entonces?

⁵⁰² «Dentro del colectivo de las personas que enviudan existe una gran diferencia que se decanta a favor de los viudos. Los datos del Panel de Hogares de la Comunidad Europea constata que la reducción de los ingresos de ellas, tras la muerte del cónyuge, es mayor para las viudas que para los viudos; teniendo la mujer que enviuda muchas más posibilidades que el hombre de engrosar las filas de quienes rozan el umbral de la pobreza. Es una marginación derivada de los escasos ingresos económicos que percibe la mujer; así, los jubilados que han enviudado cobran una pensión de hasta un 45% más que la de ellas. Las causas de las diferencias de ingresos entre ellos y ellas vienen derivadas no sólo por el origen de las fuentes de ingresos, sino porque la legislación sobre pensiones es discriminatoria ya que suponen un porcentaje mucho mayor de los ingresos totales para los hombres que para las mujeres. Así tenemos que en España, sólo el 26% de los ingresos de las viudas provienen de pensiones de jubilación, frente al 88% correspondiente a los hombres. Cabe resaltar que las pensiones por viudedad son mucho más bajas que las pensiones por jubilación, por lo que las viudas quedan en peores condiciones económicas ya que muchas han dedicado más esfuerzo al trabajo en casa y cuidado de los hijos que a su vida laboral personal». María Cobos. Viudas de toda España piden que sus pensiones mínimas se equiparen al salario mínimo interprofesional. *AmecoPress* [en-línea]. 04.06.2007 [Consulta: 15 de febrero 2012]. Disponible en web: <<http://amecopress.net/spip.php?article47>>

ELLA: Nada.

ÉL: ¿Crees que querrá firmar tu defunción en lugar de la mía?

ELLA: Seguro que sí.

ÉL: Yo nunca le he caído bien a tu hermano.

ELLA: A mi hermano no le cae bien casi nadie, no te preocupes por eso.⁵⁰³

Del mismo modo en *El Temps* (2010), retrata el logro en el poder económico que sigue siendo en la actualidad terreno masculino. En esta obra nos presenta el patrimonio forjado por una mujer que deja el trabajo y que confiere la responsabilidad a su hija. Aquí, no vemos el heredero varón, como en la *La vigilia* (1988) de Rosa Victoria Gras, sino que curiosamente son dos las mujeres presentes en esta situación: una como creadora y otra como continuadora de dicho logro.

ELLA: La meva mare no hi és.

ELL: Perdoni, però no havia de tornar aquesta setmana.

ELLA: No ho sap? Els metges li han dit que té el cor molt feble i li han recomanat que no torni a treballar (*Pausa.*)

ELL: No ho sabia.

ELLA: Ningú no li ha dit res?

ELL: No.

ELLA: Fa un parell de setmanes que la meva mare després de parlar amb els metges va decidir no tornar a treballar. Des d'aleshores m'he fet jo càrrec de l'empresa definitivament. Pensava que ja ho sabia tothom (*Pausa.*)

ELL: I com s'ho ha pres la seva mare?

ELLA: De moment bastant bé. Encara que amb ella no se sap mai.

ELL: Què vol dir?

ELLA: Haurà de passar un temps abans no se'n faci a la idea. Aquesta empresa ha estat gairebé tota la seva vida.

ELL: Sí, és clar.⁵⁰⁴

⁵⁰³ Lluïsa Cunillé, *Barcelona mapa d'ombres*, pág. 77-78.

En defensa dels mosquits albins (2004), de Mercè Sarrias, reflexiona sobre la Ley de Paridad, donde la discriminación positiva, a veces, no lo es del todo. La autora, en boca de su personaje, da muestra de la realidad de la cuota que ejerce la mujer en el mundo político y social, invitando a cuestionar el porqué de dicha cuota, el porqué de una igualdad que se equipara sólo en su forma cuantitativa y no cualitativa.

MARTA: És veritat. Tinc aquest càrrec perquè sóc una dona. Tants anys treballant, tantes oposicions; perquè et truquin per una cosa que ja tenies quan vas néixer. Merda de quota, saps què te dic?⁵⁰⁵

En *Fleurs* (2005), Àngels Aymar reflexiona sobre los derechos de la mujer en los conflictos bélicos donde su condición sigue siendo de anonimato. La mujer y los crímenes hacia ella no son contados por la historia oficial. Recordemos que Eva Hibernia en su obra *Los días perdidos* (1997), trataba la violación como otra arma de guerra. Àngels Aymar, a través de la PERIODISTA, muestra como el mundo sordo e inmutable presencia la exterminación de la mujer.

PERIODISTA, *mira el bloc on hi té anotades les preguntes. A la DONA ABSENT: La seva casa també va quedar afectada per l'explosió? (Es disposa a escriure la resposta.)*

DONA ABSENT, *amb la mirada perduda: Ja feia dies que els soldats entraven a les cases i jo m'havia hagut de desfer de totes les cartes i les fotografies... De tot...*

PERIODISTA: Buscaven proves per detenir-la?

DONA ABSENT, *seguirà parlant, com si ignorés a la periodista: ... Ja no tenia res dels meus, això sí que és quedar-se sola. Moltes ploraven pel que*

⁵⁰⁴ Lluïsa Cunillé, *El temps*, pág. 22-23.

⁵⁰⁵ Mercè Sarrias, *En defensa dels mosquits albins*, pág. 137.

havien hagut de deixar. Jo ja no. És millor no tenir res..., no tenir res...

PERIODISTA: Vostè era allà quan va haver-hi la massacre, em pot descriure el que va veure?

DONA ABSENT: ...Vaig venir a viure aquí perquè hi tenia una amiga. Ella s'hi havia traslladat des del principi de la guerra però ens havíem seguit escrivint. Al primer moment ni la vaig reconèixer. Abans tenia un nas important que li donava molta personalitat, però es veu que ella no pensava el mateix, perquè una de les primeres coses que va fer al arribar aquí, va ser operar-se'l...

PERIODISTA: És veritat que la varen tenir tancada en un cel·la d'un metre quadrat, amb els ulls tapats i...

DONA ABSENT: ... Em va explicar que li varen haver de donar cops de martell per trencar l'os! Jo no li vaig dir, però no entenc com algú es poder deixar fer una cosa així, voluntàriament... A cops de martell.

PERIODISTA: Com ho va fer per sobreviure?

DONA ABSENT: ...Amb el temps m'he anat acostumant a la seva nova fesomia, però per mi, mai més tornarà a ser ella...

PERIODISTA: Va fugir vostè sola?

DONA ABSENT: ... És el mateix que em passa amb el meu país des de que l'han reconstruït, costa de reconèixer... La gent... La gent...⁵⁰⁶

En la trilogia Victoria Szpunberg (2010), en concreto, en *El meu avi no va a anar a Cuba* (2009), la autora reflexiona sobre el compromiso, que en la actualitat, carece de significación. Victoria Szpunberg cuestiona los derechos adquiridos y los cambios que han supuesto en la sociedad. Una sociedad globalizada y capitalista que crea sólo individuos fatuos.

MARTA/ACTRIZ: Ella, a mi edad, sabía usar una Browning 9 milímetros, vivía lejos de sus padres, vivía clandestina, pasaba días sin ver el sol, militaba, formaba parte de un grupo, de un ideal colectivo, sabía cómo hacer una bomba... Yo soy pop, no puedo negarlo... Ella, a mi edad, dirigía un grupo entero de alfabetización, de manera voluntaria, gratuita, solidaria,

⁵⁰⁶ Àngels Aymar, *Fleurs*, pág. 13.

desinteresada, altruista, no cobraba nada, ni un céntimo, nada... Yo soy posmo, no puedo negarlo. A mi edad, acudía a citas secretas, poniendo en riesgo su vida, nunca rechistaba, ni una queja, a mi edad, sin quejas, a mi edad tenía un plan de fuga, dos, tres planes y cuatro, y diez, el cuarto era la pastilla de cianuro escondida en el sostén o en la boca, escondido el cianuro para matarse en el caso de que la cogieran, no es broma... A mi edad, cianuro en la boca, yo soy zen, no puedo negarlo... Crash, post, bio, mag, swing, res, prou, zen, fun, zum, zum, zum, guai, mai, si, oh, ¡AH! ¿Qué hace ella ahora, eh, qué hace ahora? ¿Reciclaje? A mi edad y en otra época, yo también hubiera hecho algo, pero, ahora, quiero matarla, encontrarle, que me diga qué hace ella ahora, (qué hago yo con tanto compromiso no vivido), ella a mi edad. Com-promiso, compro miso, compro un piso, compromiso, trato hecho, obligación contraída, contraída, contraída, palabra dada, compromissum, convenio entre litigantes, promesas de matrimonio... Compañero... ¿Por qué decían tanto compañero? Yo prefiero “Tío”, es más de tú a tú, sin compromiso...⁵⁰⁷

Finalmente, en *El arponero herido por el tiempo* (1997), Eva Hibernia trata el trabajo y la precariedad que sufre la mujer en ámbitos propios del hombre. La discriminación de género, de salario y de funciones refleja que los avances no han sido del todo fructíferos para el género femenino.

SILVIA: Iré a la fábrica. Algo habrá para mí.

MARI: En la fábrica ya no nos quieren.

SILVIA: A padre sí.

MARI: Eso es distinto.

SILVIA: ¿Por qué?

MARI: Él trabaja en los barcos.

SILVIA: A mí no me conocen.

MARI: Las otras hablarían, dirían cosas.

SILVIA: ¿Qué cosas?

MARI: Mentiras.

SILVIA: ¿Cuánto ganabas?

⁵⁰⁷ Victoria Szpunberg, *El meu avi no a anar a Cuba*, pág. 15.

MARI: Poco.

SILVIA: ¿Menos que padre?

MARI: Menos,

SILVIA: Yo quiero ganar igual o más.

MARI: Quieres ser rica.

SILVIA: No.

MARI: ¿No te vale con el trabajo que hay en casa?

SILVIA: No cobro salario por él.

MARI: Te mereces el de tu padre.

SILVIA: Yo quiero tener mi dinero.⁵⁰⁸

IV.4.2 Feminismo

La mayoría de las dramaturgas presentan en sus personajes una preocupación por la situación de la mujer, exponiendo su condición en las complejas tramas que forman la estructura patriarcal. Maria Aurèlia Capmany, Rosa Victoria Gras y Beth Escudé —desde una mirada más activa que sus pares—, presentan temáticas más relacionadas con el feminismo que evidencian explícitamente la condición opresora que sufre la mujer. No hablamos de una literatura dramática propiamente feminista en estas autoras, como es el caso de Lidia Falcón, sino más bien, de una influencia positiva en su producción teatral. Del mismo modo, vemos un compromiso ligado a la propia experiencia, que como creadoras, enriquece y plantea nuevas formas de enfrentar las temáticas de género en la literatura dramática. Este compromiso supone una visión que podríamos adjetivar como «femenina», que creemos no condiciona pero sí dirige, en la mayoría de los casos, su forma de creación del personaje femenino. Es más bien una mirada que parte de esta esencia femenina que termina por estructurar un personaje real, que muestra la condición individual de un género

⁵⁰⁸ Eva Hibernia, *El arponero herido por el tiempo*, págs. 69-70.

determinado y que por medio de las situaciones que condicionan su praxis, pueden representar un individuo universal, que al mismo tiempo, logra ser un personaje redondo.

En *Fadouma* (2007), Beth Escudé hace alusión al feminismo en el tema de la libertad en la sexualidad femenina y el derecho al placer del propio cuerpo.

FADOUMA: ... Aleshores era fàcil. No constituïa delictes. Només s'havia de salvar algunes mirades britàniques. El feminisme, ja aleshores, es compadia de les nostres nenes abrades i de les que estaven per ablar. Però eren conscients de la complexitat de l'assumpte. I sabien que era l'únic treball de prestigi que podia exercir una dona africana.⁵⁰⁹

En *Aurora De Gollada* (2006), reflexiona sobre el maltrato y la lucha constante de la mujer por reconocer este tipo de crimen. AURORA, víctima de la violencia, habla con su asesino, quien representa la ironía de la sociedad que ve el maltrato como reflejo del amor y del poder en torno a la mujer como propiedad.

MARIT: 'Violència de gènere'. Santa ignorància. No es diu violència de gènere, reina. (*Silenci.*) Per no saber, no saps ni de què ets víctima. Molt de feminisme, molta informació sobre com fer denúncies, però no saps ni expressar-te amb propietat. I tu volies ser mestra? En el nostre idioma, les persones no tenen gènere, tenen sexe. El terme gènere en el nostre idioma només és aplicable al gènere gramatical. Una mica més de respecte per la gramàtica, sis plau.

AURORA: Doncs violència domèstica.

MARIT, *que torna a riure amb menyspreu*: Ah, és clar. Violència domèstica. Molt domèstica. Violència 'electrodomèstica' t'hauria d'haver aplicat i trossejar-te aquesta llengua amb el minipimer. 'Domèstic: relatiu o

⁵⁰⁹ Beth Escudé, *Fadouma*, pág. 31.

pertanyent a la casa en tant que és seu de la família'. On et vaig matar, criatura?

AURORA: Al descampat...

MARIT: Era una pregunta retòrica, Aurora. No m'interrompis. Jo t'he deixat parlar. Ara parlo jo, d'acord? Al descampat. Et vaig matar al descampat. És potser la nostra seu familiar el decampat?

AURORA, *fent una passa enrere*: No, és clar que no.

MARIT, *fent un passa endavant, irònic*: Violència intrafamiliar. Potser es digui violència intrafamiliar.⁵¹⁰

En *El arponero herido por el tiempo* (1997), Eva Hibernia expone la idea de la diferencia de géneros desde una perspectiva más bien radical. SILVIA — como personaje abyecto dentro de la fábula— representa los anhelos que el movimiento de mujeres ha planteado, desde diferentes vertientes, como necesidades de primer orden.

SILVIA: Entonces si no puedo ser arponera, seré arponero.

MARI: Pero has nacido mujer.

SILVIA: No importa qué nací. Lo que importa es la voluntad de uno y yo elijo mi sexo. Y elijo ser arponero.

MARI: Si te oye tu padre...

SILVIA: Se lo voy a decir cuando vuelva.

MARI: No le digas nada. Él no entiende tu charla. Silvia, hija, las cosas no son como tú las sueñas.

SILVIA: Ahora no estoy soñando.

MARI: Pero lo que dices es imposible, aunque quieras no eres un hombre.

SILVIA: Soy mejor que un hombre.

MARI: Puede ser...

SILVIA: Y por eso seré arponero, como mi padre. ¿No es más importante que sienta la vocación que tener pechos?

MARI: Ser arponero no es más que la voluntad de Dios, hija, nada más que un trabajo.

⁵¹⁰ Beth Escudé, *Aurora De Gollada*, pág. 63.

SILVIA: Y mi voluntad. Mi voluntad es tan fuerte como la de Dios.⁵¹¹

IV.4.3 Leyes

La mujer ha desempeñado un papel secundario en el desenvolvimiento de las leyes que han condicionado la jerarquía masculina en nuestra sociedad. Como ya hemos mencionado en capítulos anteriores, las distintas leyes que han sometido a la mujer a la producción doméstica, la maternidad y la servidumbre para con el hombre se aplican en tres ámbitos importantes: El Código Civil, El Código Penal y La doctrina Católica. En el ámbito jurídico se le ha considerado dentro de un orden menor, siempre o casi siempre en la esfera de lo privado; mientras que al hombre se le ha valorado en el ámbito público donde él organiza, decide y aplica las directrices que regirán la sociedad. La dictadura supuso un retroceso para la mujer al no ser reconocidos sus derechos en la Constitución de 1931, otorgando al rol femenino el carácter de secundario en un gobierno totalitario que la esclaviza en el hogar.

Llevando estas ideas a la literatura dramática, vemos el reflejo de la mujer como objeto amoldado al ordenamiento jurídico y social español. Como personaje teatral representa el contexto social de su época y la de su autora, algunas veces, como fiel cuadro de la realidad, otras, otorgando un final que las libere del orden patriarcal, utilizando temáticas que le son propias y que en autoras como Maria Aurèlia Capmany, Rosa Victoria Gras y Mercè Rodoreda; parten desde el seno de la familia como representación del poder masculino en el ámbito doméstico.

⁵¹¹ Eva Hibernia, *El arponero herido por el tiempo*, pág.71.

En *La senyora Florentina i el seu amor Homer* (1973), Mercè Rodoreda expone el doble problema que conlleva el hecho matrimonial. Primero, desde una perspectiva romántica impuesta como único objetivo por la educación, y segundo, como institución inquebrantable. La autora, refleja en FLORENTINA, el deseo de culminar su eterna espera del amado con el sagrado vínculo del matrimonio, y no sólo ella, sino que sus amigas, inmersas también en una sociedad machista exigen este gesto de su amante. En el año en que fue escrita la obra, 1973, Franco ya había anulado la Ley de Divorcio de 1932, por lo que el personaje de FLORENTINA, es consecuente con su contexto histórico, tanto en la obra —la acción transcurre entre 1915 y 1916, es decir, una mujer burguesa de comienzos de siglo XX, que sigue los patrones tradicionales—, como en el contexto social de su autora donde prácticamente las cosas seguían igual. Este contexto supedita a FLORENTINA a desear un desenlace feliz a su fidelidad que sólo es conseguido con el matrimonio. Del mismo modo, es un personaje tradicional e inmoral a la vez —por el hecho de ser la amante de un hombre casado—, que no desea una unión por medio de la separación de su amante o del divorcio de éste, aunque necesite del segundo para conseguir de una forma social y moralmente aceptada su unión. HOMER queda viudo, pero ya es demasiado tarde para el matrimonio, pues la autora, le confiere a su personaje la calidad de sujeto, que al ver las mentiras de su amado, decide continuar su vida sola.

Lo anterior se contrapone totalmente en su obra *L'hostal de les tres camèlies* (1973), donde nos recuerda, por medio de MAGDALENA, que el matrimonio sólo se puede anular con la muerte de uno de los esposos. Del mismo modo, presenta a SOFIA en *Un dia* (1959), que no tiene más remedio que continuar con su matrimonio pues el vínculo se ha consumado y ya pertenece moral y jurídicamente a su marido; siendo ésta la ventaja que la autora confiere

a FLORENTINA.

Rosa Victoria Gras en su obra *La vigília* (1988), lleva a escena el problema en el que se encuentra la mujer a la hora de ser considerada dueña de un patrimonio. La autora reflexiona sobre el heredero único en Cataluña, cuya figura recaía en el hijo varón primogénito dejando a los demás hermanos en condiciones de descender socialmente, pasando a ser segundones, cuya única solución de existencia era formar un patrimonio nuevo. La autora retrata la condición femenina sobre este tema donde la mujer tampoco tiene derechos, aunque el patrimonio se forje en sus inicios en el ámbito doméstico.

PEP: No cridis tant, que tot se sent!

PAU: Que no els ho has de dar el que era dels avis, que de tu ha de passar, com sempre ha passat a l'hereu! Que jo em penso que no he fet res per merèixer que em tractis així, ni jo ni la meva dona, que nosaltres hem estat sempre com cal amb tu i amb la mare...

PEP: Em vols creure? Vés-te'n, abans que es desperti. No t'entenc ni et vull entendre. Em pensava que eres més eixerit. Tanta gelosia! Si és una desgraciada!

PAU: Els desgraciats som els altres. Ella ha fet sempre el que ha volgut, i tu consentint-ho, li has anat tapant els forats al darrere, sense pensar en la mare ni en mi, que em tractes, així! Com si fos el bord!

PEP: Potser que callis! La nena quina culpa té? Em vols creure?...

PAU: Gairebé ho he perdut tot amb la meva germana, que sembla una cosa estranya la fal·lera que hi tens...

PEP: Te n'hauries de dar vergonya! Si a casa no hi ha cap fortuna perquè perdis el cervell. I no cridis, que ens sentiran els veïns!

PAU: El que tenien t'ho vares vendre per venir a Barcelona, perquè la gent enraonava. I veure llogar pis y comprar mobles i pagar l'escola de la criatura i esperar que trobés feina que sabés o que volgués fer... perquè d'ofici, ella, no n'ha après cap, que el que volia era campar-la. I no us sobrava res, després de la guerra... i a mi no em vares ajudar pas, per més que ho necessitava.

PEP: Vàrem fer parts iguals, i encara no var ser prou? Que no és tan filla com tu, la Flora?

PAU: Però a tu no t'hauria agradat pas que no te'n fessin d'hereu!

PEP: "Sense casa ni conreu"... Què t'hi has de venir a posar amb la meva germana, que es va casar en una casa rica!

PAU: Has trencat els costums perquè a la moxa li convenia, i ara, això d'Arbúcies no li ho de donar, que fora una injustícia. No és de la meva dona i de mi que us heu hagut de refiar? Si quan heu estat malalts la Flora era a córrer-la... fins que es va fer omplir la panxa. I la mare, si li dàveu el que us queda!⁵¹²

Del mismo modo, en *Somniar la vida* (1990), hace alusión al estado de la mujer como trabajadora desventajada a la hora de jubilar, donde la pensión que recibe es menor que la del hombre. Al igual que en su obra anterior, vuelve a tratar el tema del heredo que esta vez recae en la hija primogénita, que al no tener más hermanos hombres, tiene el derecho a heredar.

MARE: A aquest li ha agradat la nostra cambra; sé que tornarà.

SABINA: La 'nostra' cambra, la 'nostra' cambra...; la mantinc amb la feina! I jo pago els anuncis! Jo en faig la neteja, jo la cuido, perquè la teva invalidesa només et permet de mirar-t'ho de la cadira estant! Tu no pots fer res, ni ajudar a pagar res amb la teva pensió ridícula de professora d'institut, perquè tot t'ho menges en extrems dietètics, en visites de metges que no entren a l'assegurança!

MARE: Encara és propietat meva aquest pis!

SABINA: Si encara l'haurem d'hipotecar i te'l menjaràs tu, tota sola!⁵¹³

En defensa dels mosquits albins (2004), de Mercè Sarriàs, cuestiona la Ley de Paridad que otorga a la mujer el poder de acceder a cargos gubernamentales y al ámbito político en general, haciendo una crítica a la discriminación positiva

⁵¹² Rosa Victoria Gras, *La vigília*, págs. 25-26.

⁵¹³ Rosa Victoria Gras, *Somniar la vida*, pág. 20.

que implantan los gobiernos con la idea de valorar el aporte femenino.

MARTA, *desafiant*: Em vols donar un lliçó d'ètica perquè et sap greu el càrrec que tinc.

ALBERT: Què?

MARTA: Sempre has competit amb mi. Des de la facultat.

ALBERT: No tinc cap interès a competir amb tu.

MARTA: És evident que sí.

ALBERT: Marta, si us plau, si, per començar, tens aquest càrrec perquè ets una dona.

MARTA: Què?!

ALBERT: És evident.

MARTA: Se suposa que ets una persona d'esquerres i creus que la quota és necessària. No vivim en un món amb igualtat d'oportunitats. Amés, no m'has dit que no, així que conclusió: ho fas per competir.⁵¹⁴

Finalmente, en *Aurora De Gollada* (2006), Beth Escudé reflexiona sobre la Ley de Medidas de Protección Integral contra la Violencia de Género de 2004, que otorga a la mujer un escudo legal en contra del agresor, pero que no impide de manera eficaz que estos crímenes no se cometan a pesar del endurecimiento en las condenas.

MARIT: ... Sóc partidari d'aquesta nova llei macrobiòtica. Perdó. Integral, llei integral es diu. Però algunes parlen de violència sexista... violència sexista! Jo no he estat mai sexista. No vaig matant dones per aquest món de Déu. Respecto a les dones. Em sembla fantàstic que treballin, que tinguin objectius, que votin. Ja era hora que fessin alguna cosa. Respecto les dones en plural, seguint amb els termes lingüístics. La dona, en singular, ja és tota una altra cosa. Jo t'he mort únicament a tu, Aurora. No li veig sentit a matar una altra que no tingui a veure amb mi. Si fossis un home clarament inferior i em fessis sentir malament, qüestionat la meva superioritat, també t'hagués mort (*Silenci.*)

⁵¹⁴ Mercè Sarrias, *En defensa dels mosquits albins*, pàgs. 134-135.

AURORA: L'enduriment de la llei no et va fer perdre les ganes de matar-me.
MARIT: Deu anys més, deu anys menys a la presó no et treuen les ganes de recuperar la posició jeràrquica que se t'ha atribuït durant segles. Tu, és clar, no ho pots entendre perquè mai no n'has tingut de posició. Però, en fi, ara qui m'ha de jutjar és Déu i penso acabar amb curs de rehabilitació. De penitència. I demanar perdó, saps que tampoc no em costa.⁵¹⁵

IV.5 La sexualidad

La sexualidad femenina con la conformación de la sociedad patriarcal fue supeditada al placer masculino.⁵¹⁶ Con la aparición del movimiento feminista el cuerpo de la mujer comienza a tener sentido para ellas mismas y comienza su lucha por la libertad sexual. La sexualidad como portadora de los principios que dividen a cada sexo y que conformará por consiguiente su género, se refuerza en la idea binaria en la que el aspecto biológico es determinante. Este atributo — junto con la moralidad religiosa— refuerza la mística de la feminidad que tiene como resultado una interpretación errónea de la situación de la mujer como afirmara Betty Friedan. Del mismo modo, al encasillar la sexualidad femenina en los tópicos que rigen los modelos patriarcales, la mujer es relegada a su papel de madre en la que es feliz resistiendo a sus deseos sexuales mediante la castidad, convirtiéndose así en la heroína del hogar.

En *Vent de garbí i una mica de por* (1965), Maria Aurèlia Capmany

⁵¹⁵ Beth Escudé, *Aurora De Gollada*, pág. 65.

⁵¹⁶ «Tanto Engels como Bachofen dan por sentado que la aparición del patriarcado se encuentra estrechamente ligado al abandono de la vida sexual comunitaria y a la adopción de una forma de asociación sexual —el emparejamiento y, por último la monogamia— basada en la posición exclusiva de la hembra por parte de macho». Kate Millett, *Política sexual*, 1995, pág. 210.

presenta el puritanismo, tanto masculino como femenino, instaurado en la Cataluña de 1936, que dicta las pautas del buen comportamiento de la mujer. El cuerpo mirado desde la perspectiva de una moral hipócrita, por parte de la burguesía, permite ciertas licencias en su clase, pero no así en la clase obrera. De la obra mencionada, citamos el texto correspondiente al segundo acto sobre el bañador femenino:

SR. MISERACHS: Atenció, senyors. La moral consisteix a endreçar el curs de la naturalesa. Posar dics al corrent desbordat de la luxúria. En primer lloc, el dic de la faldilla. *(El SR. MISERACHS se serveix d'un punter. I quan ha d'assenyalar la noia provocativa ho fa sense dirigir la mirada, visiblement commós.)* Molta atenció: la cuixa visible canalitza sense remissió la luxúria. En canvi la faldilla sobre el genoll atura la mirada al moviment de la ròtula. El genoll és actiu: suggereix el caminar, la genuflexió, la voluntat subjugada. La cuixa en canvi és passiva, suggereix el gest lànguid de jeure, dibuixa la vall profunda del turó de Venus. Observin ara la utilitat de la màniga. Parteix el braç visible en la seva articulació, i ens encamina a la profunditat fosca del sota aixella, corba les seves rodoneses cap a l'inici del cap a un pas de les Termopiles que ha vist la més abjecta derrota de més d'un esforçat guerrer.⁵¹⁷

Siguiendo el mismo tipo de moral, el personaje de ROSER PRATS, da justificación a la ropa que ha hecho servir a sus criadas para instalar el orden y la decencia en su hogar.

ROSER PRATS: Miri, és el vestit que li explicava. N'he comprat un per a la minyona de casa. M'he gastat un dineral. La noia s'hi resistia, però no li ha quedat altre remei que cedir. O per aquí, o per la porta. He de vigilar, sap? Els nois es fan grans, i no vull sorpreses. És mono, oi?

DON PACO: Una monada.

⁵¹⁷ Maria Aurèlia Capmany, *Vent de garbí i una mica de por*, pág. 175.

ROSER PRATS: Perquè amb el servei que corre avui dia, és un no viure. T'arriben del poble seques que fa por. Mengem per quatre, es posen fetes unes flors, aprenen de tot. Perquè no és per dir-ho, però a casa aprenen de tot: planxar, fer armaris, fer la plata, cuinar, anar a la plaça, fregar vidres, daurar llautons. I que jo no hi planyo esforços; si els he de fer repetir les coses tres vegades, allí m'estic. Jo opino que les coses s'han de fer com Déu mana. I quan les tens ensenyades i ben grassonetes, se te'n van.

SR. MISERACHS: I amb el temps que corre, si no troben un cràpula que les retira.⁵¹⁸

De igual manera, en *La senyora Florentina i el seu amor Homer* (1973), la inocència y buena fe de ZERAFINA la hacen vivir en la inmoralidad, donde pasa de ser objeto a ser sujeto, viviendo su sexualidad como algo natural a su condición. En cierta forma, Mercè Rodoreda refleja en ella una posible juventud de FLORENTINA, quien no ha vivido su libertad, pues optó por entregarla —junto con su fidelidad— a un hombre que la engañó por veinticinco años.

PERPÉTUA: Però com va anar tot plegat... explica'm. Qui és el pare de la criatura?

ZERAFINA: Vozté éz molt xafardera. I zi no li vull explicar?

PERPÉTUA: Apa, apa... explica.

ZERAFINA: El vaig conèixer a la plaza de Catalunya... zap? Em pazejava zota de lez palmerez i zento que diuen: 'Quina merenga!' Em giro i veig trez zoldatz que feiem broma. I un altre diu: 'Caza-la viva!' I l'altre afegeix: 'Zembla que vingui de fora'. I ez van pozar a riure i jo també. Ez van acoztar i em van dir que era molt bufona però que anava una mica ezcabellada, i el que em va dir que anava una mica ezcavellada era el que havia dit que zemblava una merenga. Duia una floreta a la mà, per jugar, i me la va pozar alz cabellz. El zol li tocava a la cara i li feia tancar elz ullz, i cada vegada que obria i tancava elz ullz... miri... unez peztanyez com fullez de palmera.

PERPÉTUA: Es veu que t'agradan molt, oi?

⁵¹⁸ *Ibidem.*

ZERAFINA: Què vol dir?

PERPÈTUA: Que t'agraden molt els senyors.

ZERAFINA: El que m'agrada méz zón elz jovez.

PERPÈTUA: I què més va passar?

ZERAFINA: L'altre diumenge ja m'ezperava. I com que ez va fer fozc aviat, em va agafar del braz perquè no caiguéz i al diumenge que feia trez vam anar a l'Arrabazada.

PERPÈTUA: Ja ho veig. I allí va començar la broma.

ZERAFINA: La broma? Lez llàgrimez. Em va dir que l'embarcaven cap a l'Àfrica i que allí el matarien damunt de la zorra i que no enz podríem veure mai méz, i va dir que zi el mataven, mentre ez moriria, penzaria en mi perquè jo zóc com una merenga.

PERPÈTUA: Et va agafar per la tristesa, ja ho veig.

ZERAFINA: No em va agafar per enlloc. Li vaig fer doz petonetz. I feia un vent... Zemblava que em volguéz arrencar elz cabellz i lez faldillez. Era com zi z'acabéz el món. I eztàvem abrazatz com duez pedrez perquè el vent no ze'nz emportéz... Ai que era dolz...

PERPÈTUA, *rient*: Si et deia merenga...⁵¹⁹

Interesante es el tratamiento que Mercè Rodoreda otorga a la sexualidad madura en *Maniquí 1, Maniquí 2* (1979). SEBASTIANA, es un personaje que demuestra aún interés por experimentar su sexualidad y el placer que conlleva estar con un hombre. La autora expone un tema tabú en la sociedad de su tiempo —y aún en el nuestra—, debido a que se ha establecido que la sexualidad, en la mujer mayor, no desempeña un papel importante o es prácticamente inexistente, ya que todo lo que concierne a la sexualidad está muy condicionado por una serie de mitos. Cuando nos referimos a la vida sexual de los mayores, lo que promueve la falta de oportunidades para ejercerla y la marginación de la población mayor en la sociedad; corroboramos —sin ningún asombro— que la sexualidad femenina se considera sólo en su función reproductiva, ya que:

⁵¹⁹ Mercè Rodoreda, *La senyora Florentina i el seu amor Homer*, pág. 109.

Es su cuerpo la máquina manipulada primero por el hombre, después por los procesos fisiológicos que se realizan en ella, sin que su voluntad pueda detenerlos ni manipularlos. Es todo su cuerpo el que se halla enajenado, fuera del dominio de su voluntad. Es todo su cuerpo el que es utilizado en la reproducción de un nuevo ser, y toda ella es por tanto, enajenada en este proceso, enajenada por el mundo social y cultural del hombre y en consecuencia recluida en el más absoluto de los confinamientos: el extrañamiento de su propio cuerpo, la total alienación sí misma.⁵²⁰

SEBASTIANA, rompe esté tabú obedeciendo al hecho de sentirse viva, siendo su objeto de deseo idealizado su amo, BALTASAR, al cual intenta seducir cada vez que puede sin tener resultados. Aún se sabe atractiva y juega con la coquetería y su manejo de la feminidad —impuesto por la sociedad patriarcal—, pues su praxis corresponde a ser objeto, ya que necesita sentirse deseada y atractiva.

(SEBASTIANA s'haurà anat acostant al SENYOR BALTASAR. Li passa una mà per la galta.)

SEBASTIANA: Que fina... sembla la galta d'un nen.

BALTASAR: No s'ho cregui. És galta d'home. Curtida al sol, de vent i de fred.

SEBASTIANA: Si sabés com m'agrada la seva galta... li puc tocar l'altra?

BALTASAR: Si tant li agrada...

SEBASTIANA, *passant-li li mà per la galta*: Aquesta és més fina.

DOMINGA: Deixa tranquil el senyor Baltasar... Escolti, fa poca estona parlàvem de vostè, del seu nom... és el del rei que duia la mirra?

BALTASAR: Em penso que és el del rei que duia l'or.

DOMINGA: És el nom del rei que duia l'encens.

SEBASTIANA, *mig asseient-se a la falda del SENYOR BALTASAR*: El senyor Baltasar és un rei que podria dur-ho tot, oi? *(Li torna a passar la mà per la galta. Ell l'agafa i l'enretira.)* No li agrada?

BALTASAR: Em sembla que ja només queda una castanya.

⁵²⁰ Lidia Falcón, *La razón feminista*, 1994, pág. 49.

ADELAIDA: La de la vergonya, la de la vergonya...⁵²¹

En *Los días perdidos* (1997), Eva Hibernia retrata a la bella OLIMPYA, un travesti que pasea su glamour de cabaretera por las calles de Bosnia. Personaje interesante, ya que es el primer travestido que encontramos en nuestra selección y el hecho de que asuma el género opuesto pone de manifiesto, en esta autora, su interés por explorar nuevas temáticas. Este personaje reconstruye el ideal femenino instaurado por el canon masculino, OLIMPYA es un travesti, no un transformista, aunque vaya vestida de lentejuelas y trabaje como cantante en un cabaret. Utiliza la vestimenta y los complementos socialmente delimitados para el sexo opuesto, es por ello, que su «representación femenina», no conlleva un quiebre en el «modelo mujer», sino más bien una perpetuación del mismo, aunque su acto, sea un acto de transgresión.

OLIMPYA, *al retrato de su madre*: Mira, tengo la maleta hecha. Casi nada, trapos. Si me pudiera arreglar mejor tendría una oportunidad. Enamorar a un guapo soldadito azul y que me lleve de aquí con su trasto. Preséntame a tu mamá, cariño. Soy una chica tradicional, hasta la noche de bodas no puedo hacerlo. ¡Uy! Pero si tengo pispajín. No te enfades. A ti te va este rollo, va verás, después de esta noche no podrás querer a nadie como a mí. Pero con esta barba tú sueñas, loquita. Me podría haber tocado esta guerra con mi piel de los 15, hace tiempo que ya estaría en París, montada en el franco, como una reina. Ahora... ¿te parezco un viejo putón, mamá? Pues sólo tengo 25 años. Y no me como una maldita polla. Ni a puta me puedo meter. Es por los pelos. ¿Qué soldadito va querer mi corazón, si raspa? Yo, que podía haber sido un fenómeno social... ya no me queda ganas de nada. ¡Joder, joder, joder, qué frío!⁵²²

⁵²¹ Mercè Rodoreda, *Maniquí 1, Maniquí 2*, págs. 175-176.

⁵²² Eva Hibernia, *Los días perdidos*, pág. 20.

En *Fuso negro* (2005), Eva Hibernia —como Mercè Rodoreda en *Maniquí 1*, *Maniquí 2* (1979) — toca el tema de la sexualidad en la madurez. La autora reflexiona sobre la respuesta masculina hacia el tópico de la belleza en la juventud. Al igual que a la poca valoración que el hombre le da a la experiencia femenina, que en cierto modo, cuestiona su virilidad y choca con la relación de poder entre macho y hembra.

ALICIA: El sagaz es usted, que en seguida se ha dado cuenta de que en seguida me he dado cuenta de que Violeta no pintaba nada en todo esto. A mí también me gusta ser más sutil, y jugar al gato y al ratón. Me encanta tener a un hombre que se está esforzando por sacar algo de mí. Como soy medievalista me gusta pensar que es un caballero que se entrega al juego de la gentileza para obtener mi respuesta más graciosa. Ahora me da pena que hayamos puesto las cartas tan pronto boca arriba. Es una lástima, porque ya no me invitará a cenar... Así que está enamorado de Iseo, pues lo tiene claro, más le hubiese valido enamorarse de mí. Usted con sus canas ganadas a base de experiencia, ya se habrá dado cuenta de que una mujer joven es lo mismo que un tormento. Bullen como volcanes y como te pillen te arrasan. En cambio una mujer que ha tocado los 40 es un tesoro inestimable.⁵²³

En *Plastilina* (2007), Marta Buchaca reflexiona sobre la pérdida de la virginidad, que en los tiempos que corren, no es considerada como factor determinante para el matrimonio, aunque sí, en la mujer, sigue siendo motivada por el amor y no por un deseo de experimentación natural.

ARNAU: Em pensava que seria molt fàcil, com a les pel·lis porno, però no. A mi em va costar entrar. Jo apretava i apretava.

LALI: No em fa mal.

ARNAU: A Espanya la majoria de gent perd la virginitat entre els disset i el

⁵²³ Eva Hibernia, *Fuso negro*, págs. 25-26.

divuit anys. M'agrada estar en la media, encara que a mi m'hauria agradat fer-ho abans. Jo em sembla als dotze ja estava preparat.

LALI: A altres cultures la primera vegada marca el pas de l'adolescència a l'edat adulta.

ARNAU: Si fos africà voldria dir que ja sóc adult, però com que sóc català encara sóc menor.⁵²⁴

En *Nit de ràdio dos punt zero* (2011), Cristina Clemente expone la libertad sexual de la mujer moderna. Vemos en esta obra el tema del lesbianismo que Marta Buchaca tratará también en su obra *Emergència* (2006). Aquí el personaje femenino habla abiertamente de su sexualidad que vive a través de la experimentación por alcanzar el pleno placer en el sexo. Del mismo modo, vemos el prejuicio patriarcal en torno a las lesbianas que cuestiona la virilidad y cuyo prejuicio nace de la idea freudiana de la «envidia del pene».

CANDELA: Tu no em dius res?

PEDRO: Dic que no m'ha agradat això.

CANDELA: Bé, és que jo no t'ho havia dit mai perquè m'he liat amb dos o tres ties però no m'agraden les ties, és més una cosa de provar, saps? I tampoc no m'ha desagradat, però és una cosa molt de sexe i prou, m'entens?

PEDRO: No m'ha agradat que perdéssiu el nord per antena. Amb els tios i amb les ties fes el que et doni la gana.

CANDELA: Ah.

PEDRO: I la veritat em molesta més que no em diguis que te'n vas al llit amb el Llorenç que no que tens episodis lèsbics.

CANDELA: No són episodis lèsbics.⁵²⁵

⁵²⁴ Marta Buchaca, *Plastilina*, pág. 45.

⁵²⁵ Cristina Clemente, *Nit de ràdio dos punt zero*, pág. 28.

IV.5.1 El Amor

El amor es uno de los grandes temas siempre presente en la literatura y en la dramática no es una excepción. El amor es lo que mueve al personaje femenino en casi todas las obras, condiciona su praxis, y para algunos, representa su único anhelo subordinando así su individualidad. Sea como sea, el amor para la mujer supone siempre una elección. Del mismo modo, el personaje femenino, a través de su historia, siempre ha estado envuelto en la idealización romántica que la literatura del siglo XVIII y siglo XIX promovió como «acto de sacrificio y entrega absoluta al hombre». La época victoriana estableció las normas de conductas sobre la sexualidad femenina que fomentaba este tipo de amor, promoviendo la castidad y la frigidez, donde «el grupo subordinando recibe la ayuda insuficiente de las instituciones políticas existentes y se ve obligado a renunciar a la posibilidad de organizar una lucha y una oposición política de acuerdo con la ley».⁵²⁶

La interpretación errónea del amor por la doctrina patriarcal entiende el término como la subordinación de la mujer en el matrimonio y la familia; siendo el amor, usado como razón para solventar las relaciones de poder en el ámbito doméstico. Tiene parte de la culpa en esta interpretación, de igual manera, la religión, que convierte la figura femenina en una idealización de la maternidad.

En *El desert dels dies* (1960), Maria Aurèlia Capmany presenta a través de MARTINA el mito de Penélope. La autora hace una actualización del mito griego con variantes que resultan interesantes, ya que reencarna al personaje

⁵²⁶ Millett, *op. cit.*, pág. 69.

mitológico, no como esposa fiel que espera al marido que ya ha conocido en la intimidad, sino como la novia que no pudo casarse porque el futuro esposo se fue a la guerra. En este sentido, la espera de MARTINA, se convierte en una espera individualista, en una espera del amor idealizado, de aquello que ella se imagina como perfecto. Su espera trae como resultado recomenzar en el momento justo en que todo acabó. No es el amor hacia ELOI el que la mueve, sino la esperanza de demostrar a todos que ella tenía razón: de que él volvería algún día. MARTINA no sabe si le ama, pero se da la oportunidad de intentarlo porque es lo que toca hacer después de tantos años de espera, pues su tozudez le ciega para ver que el hombre que espera ya no es el muchacho del cual se enamoró. Ella forzará las cosas para que todo sea como en el pasado, representando así la idealización del matrimonio y las fuertes expectativas femeninas que la sociedad patriarcal impone en la educación de las mujeres.

ALFRED: Els homes que duen barba no són de fiar, Martina.

MARTINA, *rient*: Per què?

ALFRED: Volen amagar alguna cosa. O una lletja estructura dels ossos o una derrota íntima.

MARTINA: Se la traurà, m'ho ha promès. I tornarà a ser tal com jo el recordava.

ALFRED: No ho serà mai, Martina!

MARTINA: Oh sí! Oh sí! Tu què saps!

ALFRED: Sé que he lluitat contra aquesta tossuderia teva.

MARTINA: Però he guanyat jo. Comprens? Tots intentàveu destruir-me una mica. Cada dia, cada nou dia, era una nova mort, però jo em resistia a acceptar-ho. Jo era fidel al meu perquè no volia acceptar tanta destrucció. No hi havia res segur, res que persistís al meu costat excepte la meva esperança.

ALFRED: Una esperança buida, bona per satisfer la rima dels teus versos.⁵²⁷

⁵²⁷ Maria Aurèlia Capmany, *El desert dels dies*, pág. 127.

En *Dos quarts de cinc* (1963), nos introduce en una relación moderna que se basa en el distanciamiento sobre los propios sentimientos. Es decir, MÒNICA, pese al amor que siente por ANDREU, le deja para poder realizarse profesionalmente y alejarse de una relación auto-destructiva. Ella es el reflejo de la nueva mujer que comienza a surgir en la década de los sesenta en Cataluña, la mujer emancipada, en la búsqueda de un compañero que no la vea bajo el modelo rancio de la dictadura, que en esta nueva etapa social, se camufla, debajo de la perfecta ama de casa de la sociedad de consumo, que Maria Aurèlia Capmany diseccionó en su obra *La dona a Catalunya* (1966). En esta nueva sociedad de consumo en que los sentimentalismos dan paso a la competitividad, el amor ya no es el fin ideal que desean las mujeres. No es el matrimonio y la pareja a lo que aspiran como una solución a su subsistencia, al contrario, la mujer emancipada, ve los resultados de sus propios logros en una sociedad que continúa esclavizándola, ahora, ya no como esposa sumisa en el matrimonio, sino como fuerza de trabajo en la producción social.

MÒNICA: No m'atraparàs. Acabes guanyant sempre, amb aquest posat de criatura abandonada a una cantonada de carrer. (*Imitant-lo ferotgement.*) 'Guia'm, Mònica. Els teus ulls seran els meus ulls, les teves mans seran les meves mans'. Creu-t'ho. (*Acusadora, del mal que fa.*) Ni tan sols és literatura de bona qualitat. No interessen a ningú els dubtes del teu cor esborneiat.

ANDREU: Ets una mala bèstia. Ets verinosa, com cal a una dona.

MÒNICA: I com volies que ho fos? Com un elefant? Ajuda'm a tancar la maleta.⁵²⁸

En *Vent de garbí i una mica de por* (1965), retrata en BERTA la ignorancia en la que se ve sumida por los tabúes y modelos patriarcales de su época (Cataluña, 1909). Este personaje no sabe lo que en realidad es «sentirse»

⁵²⁸ Maria Aurèlia Capmany, *Dos quarts de cinc*, pág. 141.

enamorada, pues prevalece el sentimiento de obligación de la muchacha bien educada.

BERTA: *(De cara al públic.)* Com ho sabré, si l'estimo? Jo m'imaginava l'amor d'un altra manera. Un amor que fos por, una mena d'esgarrifança. I no en fa cap, de por; més aviat m'agrada, només. Però bé m'he de casar. És l'única manera de tenir casa pròpia, i una minyona per poder-li manar, i una *mañanita* d'aquelles tan fines, tota guarnida de puntes *valencianes*.⁵²⁹

En *Un lloc entre els morts* (1980), la autora, a través de CAROLINA, presenta el «objeto de amor» como el enemigo de todos los anhelos de la protagonista, el amor no correspondido, el amor cruel y la no resignación que se convierte en tozudez.

CAROLINA: No, no era això el que jo volia... no era això, Jeroni... espòs meu... amor meu...enemic meu... Jo no volia la teva mort, ni el teu silenci... No sé qui puc culpar de la teva mort... de la mort d'aquell que jo estimava... el meu heroi... Tu no ho sabies, però jo fent al teu costat, i em feia més dura i més cruel perquè reflectia el teu menyspreu i el teu oblit... Ara ja no em pots fer mal, oi? Però jo tampoc... I tampoc et podré dir mai com t'he estimat; contra tu, furiosa de tu! Tu m'havies d'ensenyar a estimar, te'n recordes? M'ho deies, o potser no m'ho deies i era jo que ho imaginava... M'havies d'ensenyar a estimar i no ho has fet... has anat creant, al teu entorn, un buit; un buit immens, que ni tot el meu rancor ha pogut omplir... No em sents? Parlo en veu alta... i ploro sense llàgrimes... un dia m'ho vas dir, recordes? 'No plores mai'. Ara no puc... no puc... perquè jo no la volia, la teva derrota... T'enyoraré molt encara, molt temps, molt temps, i tu no ho sabràs... com no ho has sabut mai... o sí, ho sabies? Què sabies tu de mi, enemic meu, amor meu... *(Endureix de nou l'expressió, que havia anat endolcint.)* Sóc feliç, ara, perquè ja m'has fet tot el mal que em podies fer, i ara seràs per sempre més l'home que jo volia que fossis... Mira, no tinc res

⁵²⁹ Maria Aurèlia Capmany, *Vent de garbí i una mica de por*, pág. 186.

a les mans...⁵³⁰

En su obra *Un dia* (1959), Mercè Rodoreda retrata la enfermedad como consecuencia del amor no correspondido, praxis propia de los personajes femeninos de la literatura del siglo XVIII y del siglo XIX. Con CATERINA — haciendo una clara referencia autobiográfica— introduce esa representación del amor romántico que es uno de los modelos que fundamenta el matrimonio monogámico católico.

CATERINA: Sóc paralítica.

FONTANELLES: No ho sabia, i creu que...

CATERINA: Més m'hauria estimat no haver-t'ho de dir.

FONTANELLES: Però com va ser?...

CATERINA, *el mira molt intensament*: Sembla que em va venir d'una cosa que en diuen un xoc nerviós. Em va agafar tot d'una... Així... inesperadament... quan un amic que jo estimava molt va a començar a negligir-me...

FONTANELLES: Te l'estimaves molt?

CATERINA: Més que tot. La quantitat de pena que una persona pot dur a dintre no la pot mesurar ningú: només el que la té. I tu, per a mi...

FONTANELLES: No podia imaginar... De totes maneres... vam acabar de comú acord.

CATERINA: Va ser un comú acord proposat per tu. I jo... ja em coneixes, no he volgut mai res per força... I el mal ve de pressa: sense que te n'adonis.

FONTANELLES li agafa la mà i va per besar-la-hi.

CATERINA, *baixet*: No siguis animal... (*Transició.*) No he volgut mai una cadira amb rodes. Així em penso que sóc com abans. T'esperaré demà a les quatre. Tots seran fora i ja tindrè a punt un parell de testimonis. I ara, vés-te'n... estic cansada...⁵³¹

⁵³⁰ Maria Aurèlia Capmany, *Un lloc entre els morts*, pàgs. 634-635.

⁵³¹ Mercè Rodoreda, *Un dia*, pàgs. 304-305.

La autora nos presenta otro tipo de relación con el personaje de MARIA donde la pasión hace su aparición. Ésta, supone una falta, un anhelo, un sentimiento de imperfección ante la ausencia del otro. Si el amante falta, ese anhelo se vuelve tan doloroso que la muerte se puede llegar a contemplar como un consuelo. MARIA, en *Un dia* (1959), representa ese anhelo frustrado que sólo encuentra paz en su desaparición. De ahí su deceso al caer del tejado donde pasaba las horas con su hermano. «[...]Si la unión de los dos amantes es un efecto de la pasión, entonces pide muerte, pide para sí el deseo de matar o de suicidarse. Lo que designa a la pasión es un halo de muerte».⁵³²

ARMANDA: Què busques?

MARIA: Un ganivet.

ARMANDA: Què n'has de fer?

MARIA: El necessito.

ARMANDA: No n'has de fer res d'un ganivet de cuina.

MARIA: Els altres no tallen.

ROSAURA: Amb això la senyoreta té raó.

TERESA: Li aniria bé aquest?

MARIA: No. Aquest (*Treu del calaix el ganivet que ha trobat QUIM.*)

ARMANDA: Un ganivet de tallar carn?

MARIA: És per tallar els fulls d'un libre.

ARMANDA: A mi no m'enganyaràs. Els vols per a fer mal. Et conec de petita i si vols tallar fulls els tallaràs amb els dits (*Li vol pendre el ganivet. Forcegen. A l'últim ARMANDA li pren i es talla.*) Veus? T'agrada la sang? Dolenta, més que dolenta... Mira, mira si t'agrada...

MARIA: L'haver dormit amb el papà no li dóna dret a tractar-me com a les minyones.

ARMANDA: Quina mala pua... Mira la sang, si això t'anima... Mira.

MARIA queda un moment parada, deixa el ganivet i tot d'una arrenca a plorar mentre se'n va a poc a poc.⁵³³

⁵³² George Bataille, *El erotismo*, 2002, pág. 25.

⁵³³ Rodoreda, *op. cit.*, págs. 323-324.

El amor que siente MARIA, la lleva a creer —como a todo romántico del siglo XIX—, en la posibilidad de convertir la muerte en vida, ya que la muerte por amor es vida, una vida eterna que une a los dos amantes: esa aceptada autodestrucción que deposita su esperanza en un renacer. Un personaje femenino al más estilo Goethe, en donde sus diálogos nos recuerdan la desesperación del joven Werther.

MARIA, *sola amb el morts*: Germà meu... (*Volta per l'escena.*) Germà meu... quan jugàvem a esquitxar-nos amb l'aigua del sortidor i ens ficàvem descalços en els bassals que deixava la pluja... Germà meu... havíem d'haver mort junts. Havíem dit que moriríem junts. Te'n recordes? Si ets en el món dels vius i em sents, vine... Havíem de morir junts. Jo et vull veure... vine: per l'aigua fosca, per les carolines grogues, pel rossinyol que a l'estiu cantava el llorer que em va matar... Al peu del llorer hi van a posar una pedra amb el meu nom... Germà meu... quan érem petits i ens amagàvem darrera dels boixos... Ai! 'Verge meva', deies. 'Verge meva. Maria...' Encara et sento la veu deies el meu nom...⁵³⁴

El personaje de MARTA en *El parc de les magnòlies* (1973), vuelve a exponer el amor como una idealización que conlleva el miedo, por parte de la mujer, del sentimiento de entrega absoluta hacia el marido. Un sentimiento que se vuelve una obligación al contraer el vínculo y que por convencionalismos de la época no logra romper. En este personaje podemos ver claramente la interpretación errónea del amor por la doctrina patriarcal que comentábamos al inicio.

MARTA: Em vaig a enamorar als divuit anys i mai no havia estimat.

ESTUDIANT: Val més no parlar. Ofegar les paraules.

MARTA: Em feia por enamorar-me... Anar amb un home al costat. Caminar, viure, respirar al costat d'un home. Ens vam casar i vam anar a viure amb

⁵³⁴ *Ibidem*, págs. 340-341.

la mare d'ell. Es passava la vida al llit; li havia de canviar la roba. Sempre tenia la boca tancada: quan l'obria perquè li donés menjar li veia la llengua: inflada i rodona, de color de cendra. Cinc anys. Jo era les seves mans, les seves cames. Vaig viure cinc anys pendent d'una mirada, per quatre carícies a la nit. Quan va morir, jo que mai no havia tingut força, vaig vestir-la. Al meu marit, només de veure-la, li venia cobriment de cor. Mentre la anava vestint, pensava: que no torni, que es quedi amb els morts... I en veu alta, que potser va sentir-me, li vaig dir: de tant en tant vindré al cementeri a fer-li una reverència, contenta de saber que, de mica en mica, es va tornar fems. (*L'ESTUDIANT es tapa la cara amb les mans.*) Vaig poder ser mestressa del pis. Podia obrir les finestres quan volia, podia sortir sempre que volia sortir. Però ja no tenia divuit anys. La pell de les cames era diferent i la pell de la cara se m'havia gastat.⁵³⁵

Del mismo modo, en *La senyora Florentina i el seu amor Homer* (1973), retrata el amor desde la madurez femenina. Así, Mercè Rodoreda presenta el amor maduro de FLORENTINA, ZOILA, JÚLIA y PERPÈTUA, que ya no esperan a su príncipe azul, sino que esperan conseguir la paz antes de que acaben sus vidas. Otro tipo de amor une al grupo: la solidaridad femenina que es uno de los grandes temas de la obra. El vacío dejado por el desamor de FLORENTINA es llenado por las mujeres que conforman su vida.

FLORENTINA, *s'ha quedat dreta*: És la vella història del senyor Homer i de la senyora Florentina. Si hi hagués sang, se'n podria fer un romanço i explicar-la pels mercats. Però no hi ha hagut sang, i sense sang no hi ha romanço. Homer i Florentina eren veïns de petits i es van enamorar. Van quedar que, a la majoria d'edat es casarien. Homer, quan Florentina va anar al poble a cuidar la seva mare, es va casar. Quan la Florentina va tornar a Barcelona, després de mesos i mesos sense notícies, va trobar al promès casat. Potser van passar tres anys i una tarda de març i de pols el va veure en un carrer d'aquí a la vora. Van caminar una estona junts, ell es va excusar: la família, l'obediència als pares... però que ell estava enamorat de

⁵³⁵ Mercè Rodoreda, *El parc de les magnòlies*, pág. 221.

Florentina i que ho estaria sempre. Es van trobar altres vegades i Homer, casat i amb fills, cada divendres anava a una casa de Sant Gervasi a veure a la senyora Florentina i a dir-li que l'estimava. I van passar anys. Quan Homer tenia moments difícils, Florentina l'ajudava. Va quedar vidu. I Florentina va saber que, al contrari del que ell li havia dit sempre, tenia un parell de fills que ningú no els voldria ni regalats. I Florentina s'havia fet il·lusions i Homer va dir-li que les il·lusions només servien pels joves.

JÚLIA: El poca-vergonya.

PERPÈTUA, *molt satisfeta*: Ja m'ho pensava. Has tingut sort, avui. Et felicito. Vine, que et faré un petó.

ZOILA: Florentina...

FLORENTINA: Us he cridat a totes, perquè, en aquest moment, en aquesta casa, estem celebrant un enterrament. L'enterrament d'un venedor de ciris i estampes.⁵³⁶

Encontramos cierta similitud entre MIMA de *Mima, la boja damunt la teulada* (1952), de Rosa Victoria Gras, con MARIA de *Un dia* (1959), personaje de Mercè Rodoreda que pierde la vida al caer del tejado de la casa familiar. MIMA y MARIA son representaciones del amor romántico del cual hemos hablado anteriormente. Rosa Victoria Gras expone el amor no correspondido que tiene como consecuencia la muerte. La pérdida de la inocencia en este personaje conlleva una no aceptación de la realidad en la que se encuentra la protagonista, pero que a diferencia de MARIA, supone un final sereno, incluso esperanzador para MIMA, pues se va al lugar de los sueños.

RAMIS: Mima! Què hi fas encara, asseguda, al ras?

MIMA: És que t'esperava.

RAMIS: Vés-te'n a dormir, que ja és hora!

MIMA: És tan bella la nit aquí dalt! Ja no te'n recordes?

RAMIS: Ja fa tant de temps! No sé pas què hi trobes.

MIMA: Si miro amb deteniment, a la fosca hi veig la teva cara.

⁵³⁶ Mercè Rodoreda, *La senyora Florentina i el seu amor Homer*, pàgs. 125-126.

RAMIS: Au, vés, no exageris!

MIMA: Que no estàs content.

RAMIS: Et vinc a dir adéu. Me'n torno cap a casa. Me'n vaig amb en el tren de les sis i cinc.

MIMA: No te'n pots anar enlloc sense mi.

RAMIS: Qui ha dit això? Et fas unes històries!

MIMA: Quan series lluny pensaries si tinc fam o fred i ja no viuràs.

RAMIS: Vindrà el dia que ni ens recordarem de com ens diem, per més que et sàpiga greu...

MIMA: Jo aturaré aquesta nit i no hi haurà cap més dia.

RAMIS: Dius coses que fan mitja por: baixa, que si et feies mal... no vull haver d'ajornar el viatge.

MIMA: D'aquí estant miraré com se'n va el tren de les sis i cinc i sempre més el tornaré a veure.

RAMIS: Tu mateixa, adéu.⁵³⁷

En *Dues Medees* (1991), propone una MEDEA libre de ataduras al desconstruir el mito. Rosa Victoria Gras anula el poder que ejerce el patriarcado en los arquetipos femeninos que instauran, por medio de la separación en binomios, una dualidad inexistente, ya que la mujer no es un concepto blanco o negro, sino una variación de grises que la literatura en general también confiere a sus personajes masculinos. Es decir, en sus comienzos también formularon personajes más complejos pero desde la base de la dualidad heroica (bueno/malo), que con el desarrollo histórico, creó personajes redondos en su literatura ocasionando que su homólogo femenino se constituyera en un personaje bombón, encontrándose en un constante conato.

MEDEA: Qui sóc no saps.

JÀSON: Em pensava que eres Medea, la dona que va traïr el pare, que va a matar el germà i va profanar un temple i un reialme per mi, però ara em desorientes...

⁵³⁷ Rosa Victoria Gras, *Mima, la boja damunt la teulada*, pàgs. 68-69.

MEDEA: Ara veuràs, tal com és, aquesta que ha pagat tan car tenir-te als braços.

JÀSON: Pagat?

MEDEA: Pagat, sí. No era de franc que les forces de les tenebres m'ajudaven a cometre els crims.

JÀSON: Prou conversa i encanta'm.

MEDEA: Crims nefands!

JÀSON: I bé, doncs..., per què els cometies?

MEDEA: Per tenir-te al meu llit. Però ara prou. S'ha acabat.⁵³⁸

Rosa Victoria Gras en *El balneari celeste* (1996), retrata el amor romàntico cuya sublimación se haya en la muerte, y que a diferencia de *Un dia* (1959), de Mercè Rodoreda, son ambos amantes los que deciden quitarse la vida para inmortalizar su amor; representando el acto de matar —que Sade definió— como la cumbre de la excitación erótica que en la obra no llega a consumarse, debido a que la pareja ha muerto antes de lo pactado, faltando, así, el elemento de violencia que Bataille ve en la violación, que es la consecuencia de la unión de la pasión en los cuerpos.

ADELA: Ha estat bonic! No podia ser més emocionant. Has vist? Els assistents ploraven; de segur que els nostres pares, si hi havien pogut assistir haurien plorat...

SEGIMON: Ara ja som 'marit' i 'muller', com deien en altres temps.

ADELA: La nostra tomba durà un epitafi que dirà 'Segimon i Adela, morts feliços el dia mateix de les seves noces, celebrades a la manera d'abans. No una ombra no va enterbolir la seva felicitat d'aquell dia'.

SEGIMON, *acariciant l'ADELA*: Estimada, la meva estimada 'muller'... La bella Adela!

ADELA, *de sobte*: Canviarà el nostre aspecte en el més enllà?

SEGIMON, *no s'adona del que vol dir l'ADELA; respon amb gran tendresa*: No pas la nostra cara radiant, Adela meva! És una cara indeleble, saps?

⁵³⁸ Rosa Victoria Gras, *Dues Medees*, pág. 74.

ADELA: La funerària lunar durà flors cada dia a la nostra làpida rosada i encendrà llànties perquè tothom qui passi sàpiga com va ser la nostra fi meravellosament romàntica.

SEGIMON, *ensonyadament*: ‘La fi és més important que el començament’. És una citació literària, oi Adela? Però no sé pas de qui.

ADELA: Ni jo tampoc, però besa’m, besa’m sense parar amor meu...⁵³⁹

Del mismo modo, Eva Hibernia en *Los días perdidos* (1997), presenta la idealización del amor en la guerra. Aquí encontramos una pareja, donde MARTTA adquiere el rol del novio y PINA el de la novia. La primera una desmemoriada señorita venida no se sabe dónde, y la segunda, una joven que ha sido violada reiteradamente en un campo de concentración. Podemos deducir que este personaje padece del llamado síndrome de Estocolmo, en el cual la víctima se enamora de su captor y/o torturador. La autora nos expone, así, la relación entre amor y poder, donde la víctima hace un intento, aunque sea en su imaginario, de mantener una relación normal con el hombre del cual se ha enamorado; una relación que claramente sigue los patrones patriarcales de conducta.

MARTTA: Qué impaciente eres. Espera que le preguntemos al tabernero y después, de camino, jugamos.

PINA: No, ya, ya, Karl, por favor, sé Karl. Eres Karl, lo eres, lo eres ya, di que lo eres, lo eres.

MARTTA: Está bien nenita, si así te vas a calmar, ya soy Karl.

PINA: Mi amor, mi vida, mi cariño.

MARTTA: Mi cielo.

PINA: ¡Cómo hemos madrugado! ¿Eh?

MARTTA: Mi pobrecito cielo.

PINA: Y eso que se está tan bien en la cama, bribón. ¡Quita las manos!

MARTTA: Pina, te he dicho cien veces que no me azotes en las manos, me irrita profundamente. Además ni te he tocado, ni te pienso tocar por mucho que haga de Karl o de Peter o de quien sea. Ea, ya me he enfadado.

⁵³⁹ Rosa Victoria Gras, *El Balneari Celeste*, págs. 19-20.

PINA: Pero Martta...

MARTTA: Todos los días igual, con la misma estúpida historia.

PINA: Karl es muy tocón.

MARTTA: Yo estoy por volverme loca.

PINA: Así tengo yo la tripa.

MARTTA: ¡Pina!

PINA: ¿Qué?

MARTTA, *pausa*: Claro, así tienes tú la tripa, de lo tocón. Pero no me vuelvas a dar en las manos ¿eh?

PINA: Bueno.

MARTTA: En las manos no, Pina, son manos de pianista.

PINA: Ahora son las manos de Karl.

MARTTA: Bueno, vamos a la taberna.

PINA: Y las amo.⁵⁴⁰

Del mismo modo, en *Fuso negro* (2005), la autora trata el amor erótico donde la mujer asume su animalidad por medio de la razón. Retratando que «la transgresión no es la negación de lo prohibido, sino que lo supera y lo completa».⁵⁴¹

ISEO: Yo nunca he podido enamorarme de un hombre. Ese embeleso no lo he tenido. Como si sólo supiera del fuego y no del agua o de las cosas que arroban. Me he detenido en los seres frontera, porque pisaban una raya, y esa raya sólo puede lindar con el infierno o con el paraíso. En cualquier caso están en el límite con otra cosa. Y anoche ese límite me tomó a mí y me dividió en dos, y me hizo mirar al otro lado de la frontera.⁵⁴²

Lluïsa Cunillé en *Rodeo* (1991), retrata el amor desde el cambio de rol en la

⁵⁴⁰ Eva Hibernia, *Los días perdidos*, pág. 32.

⁵⁴¹ Bataille, *op. cit.*, pág. 67.

⁵⁴² Eva Hibernia, *Fuso negro*, págs. 44-45.

pareja. Aquí, el personaje femenino tiende a una conducta que es más propia del hombre. Vemos la independencia que la autora le confiere a ELLA sobre el amor y sus posibles idealizaciones.

AMIGO: No, yo he venido a buscarte para ir al cine (*Se acerca a ELLA.*) ¿Qué quieres hacer?

ELLA: Hablar, podemos hablar.

AMIGO: Ya estamos hablando.

ELLA: Pues sigamos.

AMIGO: ¿De qué quieres hablar? (*Se sitúa detrás de ella rodeándola con los brazos.*) Es tarde...

ELLA: Sí, tienes razón, y además no he hecho otra cosa en toda la tarde.

AMIGO: ¿Lo ves? (*Le da la vuelta y la besa.*) Ya no estás enfadada, ¿verdad? (*Se besan.*) No lo soportaría si me dejaras (*ELLA se separa.*)

ELLA: ¿Por qué lo estropeas todo?

AMIGO: ¿Pero qué he hecho?

ELLA: No es lo que has hecho sino lo que has dicho... “Que no lo soportarías...”

AMIGO: Pero si es verdad... (*ELLA se dirige a la máquina de escribir y escribe al mismo tiempo que habla.*)

ELLA: “No lo soportaría si me dejaras” (*Saca el papel de la máquina.*) Anda... firmalo...

AMIGO: ¿Qué?

ELLA: Que lo firmes (*Pausa.*)

AMIGO: Como quieras... (*Lo firma.*)⁵⁴³

En *L'afèr* (1998), retrata el amor desde el lugar común, otorgándole a su personaje femenino un eco romántico que sólo vemos en esta escena, en la que observamos que en el fondo, la mujer, siempre tiene esa esperanza del amor idealizado que puede volver a recomenzar desde donde se inició y en donde el príncipe va a encontrarla.

⁵⁴³ Lluïsa Cunillé, *Rodeo*, págs. 52-53.

ELLA: Tant se val. Em sembla que no tornaré més (*Pausa.*) Em pensava que trobaria algú que vaig conèixer fa temps, però és clar, no l'he trobat.

HOME: Aquí?

ELLA: Sí, aquí (*Pausa*).

HOME: Podria provar de buscar en una altra banda.

ELLA: No, Havia de trobar-lo aquí. En una altra banda hauria estat una casualitat. Aquí no.

HOME: Si no fa molt de temps encara el pot trobar.

ELLA: No. No vindrà perquè el vaig engegar jo. La gent quan l'engegues no es queda esperant dreta al costat de les baranes.⁵⁴⁴

Del mismo modo, en *Passatge Gutenberg* (2000), la autora reflexiona sobre la dependencia amorosa producto del miedo a la soledad. Lluïsa Cunillé retrata de forma poética la necesidad del amante en la ausencia del otro, proyectando en su praxis sus deseos nacidos de su animalidad como afirmara Bataille.

DONA 1: ... Esperant que sobte s'obri alguna finestra i tu t'hi aboquis... I si alguna vegada sento la teva olor la segueixo fins que la perdo o es barreja amb els altres olors... o s'esvaeix darrere una porta... Llavors truco a tots els timbres per si algú m'obre... I el neguit em torna a empaitar de seguida pels carrers fins que es fa de nit i he de tornar a casa... I si hi torno és només per agafar forces per l'endemà i tornar-te a buscar... No puc fer una altra cosa... Sento que la vida sense tu se'm va escapant... que fa temps que se m'escapa a poc a poc i no puc fer res per aturar-la... Si us plau... torna al meu costat...⁵⁴⁵

En *Barcelona mapa d'ombres* (2004), retrata los resultados de la fase edípica sufrida por ELLA, quien comete incesto con el resultado de un hijo que ha criado como un hermano. Este personaje supera esta fase al reconocer, que la

⁵⁴⁴ Lluïsa Cunillé, *L'afar*, pág. 53.

⁵⁴⁵ Lluïsa Cunillé, *Passatge Gutenberg*, págs. 52-53.

figura del padre, era la única conocida para ella en ese entonces, confundiendo lo erótico con el amor. Lluïsa Cunillé refleja una situación que sucede con frecuencia en la sociedad patriarcal, donde la mujer es mirada siempre, desde su nacimiento, como un objeto erótico.

ELLA: Yo también tengo que decirte algo que nunca te he dicho, por miedo también.

ÉL: ¿Miedo de mí?

ELLA: Sí.

ÉL: ¿Qué es?

ELLA: Mi hermano no es mi hermano, es mi hijo. (*Pausa.*)

ÉL: No lo entiendo.

ELLA: Lo tuve con mi padre.

ÉL: ¿Con tu padre?

ELLA: No me forzó ni nada. Lo hice porque quise.

ÉL: Pero tú eras muy joven.

ELLA: Y qué...

ÉL: No lo sé...

ELLA: Era la única persona a quien quería entonces.⁵⁴⁶

En *La furgoneta* (1995), Àngels Aymar retrata el amor como necesidades no resueltas donde la mujer, siguiendo los condicionamientos del amor romántico, espera del hombre manifestaciones del sentimiento que ella sublima en su ámbito doméstico; provocando que el choque de realidades con respecto a qué es el amor, provoque vacíos que no se pueden interpretar.

H: Jo... era conscient que et perdia.

M: Em vaig cansar de donar-te pistes.

H: Potser tu tampoc vas a saber interpretar els meus signes.

M: No tenies cap estratègia de seducció.

⁵⁴⁶ Lluïsa Cunillé, *Barcelona mapa d'ombres*, pág. 80.

H: Les flors damunt de la taula, després de la baralla de la nit anterior.

M: Sense compromís.

H: El regal sorpresa del teu aniversari.

M: Després de tants aniversaris oblidats.

H: Intentava sorprendre't amb coses petites.

M: Imperceptibles.

H: Buscaves el reconeixement lluny de mi.

M: Em necessitaven.

H, *amb contundència*: Jo també et necessitava.

M: Potser no vaig saber interpretar els teus signes. (*Silenci.*)

h: T'enyoro. Recordo cada plec de la teva pell.

M: Recordo el remolí del teus cabells.

H: Recordo el teus llavis.

H y M: Recordo les nostres nits en furgoneta.⁵⁴⁷

En *Les falenes* (2002), en boca de uno de sus personajes femeninos, reflexiona sobre la conducta masculina en el amor que lleva a no dar crédito a la pareja. La mujer toma conciencia, así, que el compromiso sólo es una ilusión patriarcal creada para el sometimiento. En este sentido, la mujer se despoja de la atrofia o la interrupción en el desarrollo de su personalidad que ha sido perpetuada por la mística de la feminidad.

AMÈLIA: Saps per què no he tingut mai parella estable? Perquè la majoria d'homes amb els que m'he trobat no entenen res, prefereixen no pensar i senten la necessitat de comportar-se i de voler els uns el mateix que els altres. Així que t'has de passar la vida resolent els seus problemes perquè ells no prenen iniciatives. Prefereixo fer sola el meu camí que contribuir a què es multipliquin.⁵⁴⁸

⁵⁴⁷ Àngels Aymar, *La furgoneta*, pág. 28.

⁵⁴⁸ Àngels Aymar, *Les falenes*, pág. 16.

El destí de les violetes (1995), de Beth Escudé, desmitifica el amor romántico y reflexiona sobre lo que se le ha enseñado a la mujer sobre qué ha de esperar del amor. Aquí la contradicción de la educación patriarcal en torno al comportamiento amoroso del hombre es cuestionado, dejando a la luz el sacrificio que sí debe realizar la mujer por el hecho de pasar —aunque no estén casados— a ser propiedad del hombre.

DONA B: Ben mirat, deixar una relació de sis anys per una impuntualitat...

DONA D: Sí, és fort...

DONA H, *entre llàgrimes*: I per què no? No es arribar tard. És que sap que em molesta especialment. Potser sigui una mania meva, però jo també li suporto las seves. Li respecto. Si sap que la impuntualitat és, la cosa que més em molesta en el món, per què ho fa? Per què no s'esforça? Sembla que lo faci expressament... Ho fa expressament... per què ja no m'estima... ja no m'estima! M'odia! Busca qualsevol excusa per irritar-me. Com lo de dir-me Vivi... m'ho diu perquè sap que em puteja... arriba tard perquè sap que em puteja... com allò que fa amb els dits... tan desagradable... Oh! No ho suporto... Aquesta és l'última vegada que arribes tard, maco, perquè ja m'has vist prou. Ja en tinc prou. Mai més, no m'ho fa mai més. El món és ple d'homes puntuals. Prou.⁵⁴⁹

En *L'ham* (2007), Gemma Rodríguez —como en la obra anterior— plantea el comportamiento masculino en donde la mujer, al esperar una conducta que se adecue al ideal amoroso, hace que la sociedad la caricaturice como histérica reafirmando, así, la idea freudiana de la «ansiedad fálica» como anhelo de controlar y tener el poder en la relación.

CAROL: Primer deixaré que parlis. Que diguis el que hakis de dir. Sigui el que sigui. Que t'expliquis. Després et mataré. Si no em truca juro que ho

⁵⁴⁹ Beth Escudé, *El destí de les violetes*, págs. 2-3.

faré. Puto mentider. Et trauré els ulls amb la cullereta del cafè. Això no m'ho tornes a fer mai més. Quantes vegades t'ho hauré dit? Si dius que trucaràs ho has de fer. Però, és clar, tu has de fer el que et dona en gana. Almenys contesta'm una pregunta. Si no pensaves trucar, si no ho pensaves fer llavors, per què collons has de dir que ho faràs?⁵⁵⁰

Quebec-Barcelona (2010), de Mercè Sarrias, expone la diferencia generacional en torno al amor, dejando claro que no ha cambiado la idea romántica que la mujer tiene y que ella misma no deja de alimentar. Lo que para el hombre son ideales de justicia, paz, heroísmo, etc., para la mujer es sólo amor.

L'ANNE dorm. El ROBERT i l'ANNE estan morts a una fossa comuna, un damunt de l'altre, en una posició incòmode, amuntegats.

ROBERT: Ja t'ho he dit que allò de la granada era massa imprudent.

ANNE: Ho necessitava.

ROBERT: Individualisme. Una idea molt contemporània. I els altres què?

ANNE: Tens raó. Sóc un individualista.

ROBERT: Buscant històries d'amor.

ANNE: Era un conte que explicaven a la sobretaula per Nadal.

ROBERT: Saps quin era el nostre romanticisme? Que nosaltres volíem canviar el món. I creïem que el podíem canviar.

ANNE: Res d'històries d'amor apassionades.

ROBERT: Tot era apassionat. Sobreviure era apassionant.

ANNE: Éreu uns ingenus.

ROBERT: Ho érem i què!

ANNE: Ara ja no creiem en res.

ROBERT: Només voleu anar de compres.⁵⁵¹

En *Plastilina* (2007), Marta Buchaca retrata el amor en la juventud que no ha variado mucho de lo que la doctrina patriarcal declara, así, el revelarse a la

⁵⁵⁰ Gemma Rodríguez, *L'ham*, pág. 44.

⁵⁵¹ Mercè Sarrias, *Quebec-Barcelona*, pág. 55.

servidumbre que le es asignada a la mujer —por la errónea interpretación que tienen los jóvenes del amor— hace que dicha rebeldía sea superficial, ya que ella misma se asume como propiedad del hombre al sentirse enamorada, asumiendo también la monogamia que ello conlleva por su parte.

LAURA: Fes el que vulguis?

LALI: Què?

LAURA: Que són uns imbècils. Que no ho veus? I l'Arnau encara més. Se suposa que sou noviis.

LALI: Tu estàs empenyada perquè encara et mola el Pau.

LAURA: Estic empenyada perquè fan el que els dóna la gana. I tu et deixes tractar com una merda. Com et por agradar l'Arnau? És un cagat. Un cagat de merda.

LALI: Què volies que fes? El Marc està sonat. Hauria trucat a casa meva. No seria la primera vegada que se li'n va l'olla així.

LAURA: No sé com l'aguanten. Li llepen el cul tot el dia.

LALI: Anem a fer una birra?

LAURA: Saps què? Que anirem a lligar. Ja veuràs, i l'Arnau es penedirà d'haver-te deixat sola.

LALI: És que jo no vull lligar amb ningú. A mi m'agrada l'Arnau.

LAURA: Ets una bleada.

LALI: Podem sortir sense lligar. O no?

LAURA: Suposo.⁵⁵²

En *Nit de ràdio dos punt zero* (2011), Cristina Clemente retrata el amor como un anhelo y sentimiento inexistente. La mujer moderna que está más alejada de los valores patriarcales, tiende en algunos casos, a situarse en el extremo opuesto del comportamiento permitido. Esta visión radical del entorno y del tratamiento de los sentimientos se traduce —en palabras de Soriano— en un donjuanismo femenino.

⁵⁵² Marta Buchaca, *Plastilina*, pág. 58-59.

CANDELA: Però Llorenç...

LLORENÇ: Què? Quin problema hi ha? Ens entendríem segur.

CANDELA: No és una qüestió d'entendre's...

LLORENÇ: Doncs què?

CANDELA: Doncs que... tu i jo no som parella, Llorenç, em pensava que ho tenies clar.

LLORENÇ: Bé, no som parella, però... vens a casa moltes vegades.

CANDELA: A follar.

LLORENÇ: Ja i jo t'estic dient que podem fer un pas més enllà.

CANDELA: És... que... No som parella

LLORENÇ: Però quins prejudicis tens amb les parelles?

CANDELA: És una manera curiosa d'assumir el fracàs. Com que no vull viure amb tu, tinc prejudicis amb les parelles.

LLORENÇ: Fracàs?

CANDELA: Era una manera de parlar.

LLORENÇ: Molt freda.

CANDELA: Perdona.⁵⁵³

Last chance (Última oportunidad) (2006), de Carol López, reflexiona sobre la pareja y el sentido que ambas parten otorgan al amor. Aunque la autora refleja situaciones de este último tiempo, vemos que la condición de la mujer sigue obedeciendo a una conducta en la ella debe ceder para mantener el equilibrio entre las partes.

DIRECTOR: Yo no tengo por qué aprender a leer entre líneas. Ya soy mayorcito, ¿te enteras? Tengo 40 años y hago lo que me da la gana. Y además no sé de qué te extrañas. Tú y yo nos conocimos de noche y puestos hasta arriba...

ELLA: Antes era para divertirnos, nos lo pasábamos bien. Ahora se está convirtiendo en algo cotidiano.

DIRECTOR: Pareces mi madre. A mí me gusta salir, me lo paso bien...

ELLA: Te gusta salir, sí, pero las resacas me las como yo.

⁵⁵³ Cristina Clemente, *Nit de ràdio dos punt zero*, págs. 4-5.

DIRECTOR: Eres una manipuladora.

ELLA: Y tú, un egoísta.

DIRECTOR: Quizá, pero soy un egoísta transparente.

ELLA: Sólo te pido que cedas un poco...

DIRECTOR: ¿Y por qué tengo que ceder yo? Cede tú. Yo sólo quiero recuperar lo que teníamos. Para mí el amor es eso: sexo, sudor, sangre y mierda... Y no este sucedáneo. Viaja un poco y entérate de lo que estoy hablando.⁵⁵⁴

En *V.O.S (Versió original subtitulada)* (2005), retrata el fin del amor. El pensamiento femenino se reconoce como individuo independiente de la pareja; reafirmando su condición de sujeto en el desarrollo de las relaciones interpersonales.

VICKY: L'amor s'hauria de presentar com els iogurts amb la seva data de caducitat ben clarita, no creus? Ens facilitaria a tots les coses. Però mai és així. Una llàstima. En fi... Sí, estic bé. Gràcies. Mira, no és tan dur com pensava. És més, m'agrada. Té moltes coses positives, saps?⁵⁵⁵

Finalmente, en *T'estimaré infinitt* (2004), Gemma Rodríguez reproduce la dependencia femenina en la figura del marido como única razón de su existencia. Vemos cómo el amor romántico enajena y manipula la praxis del personaje femenino.

NICO: Va Claret, tots dos estem de així, no hem estar millor, tu mateixa m'ho has dit un centenar de vegades.

CLARA: I tu t'has de creure totes les meves mentires? No Nico, No. Nico, escolta'm. No m'ho pots fer això. Ara no. Si és per això de diumenge només feia broma, em quedaré amb el Nicolau, no et preocupis, de debò,

⁵⁵⁴ Carol López, *Last chance (Última oportunidad)*, págs. 9-10.

⁵⁵⁵ Carol López, *V.O.S. (Versió original subtitulada)*, pág. 14.

estic disposada a fer el que tu em demanis, tot, si vols podem continuar vivint separats, cadascú a casa seva, no et molestaré, no et trucaré, no m'emprenyaré més amb tu, el que sigui, però no em deixis, no em pots deixar, Nico escolta'm, si em deixes em posaré a plorar i ja no pararé mai més, mai més, ho has entès? Nico, vas dir infinit, recorda-te'n, vas dir infinit.

NICO: Ho sento Clara, em vaig equivocar.⁵⁵⁶

IV.5.2 El Erotismo

El erotismo connota todo lo relacionado con la sexualidad y sus proyecciones, y no sólo el acto sexual físico (libido y orgasmo) que el patriarcado —reafirmandose en Freud— valida para continuar su supremacía ante la hembra. Desde la antigüedad griega, este término se relaciona con Eros que suma en sí mismo el amor, la pasión y el deseo.

También puede considerarse como una sublimación de la sensualidad. Son muchas las acepciones posibles para la palabra erotismo. Una cosa sería el amor romántico y otra el amor erótico aunque lo normal, por lo menos visto desde hoy y desde una perspectiva actual, sería que ambos se asociaran. Pero la sublimación del erotismo nos lleva a otros ámbitos aparentemente alejados de cualquier fisicidad: el misticismo, religioso o no.⁵⁵⁷

El erotismo para el espíritu es un elemento que lo aterroriza, ya que sus movimientos retraen al ser humano a su animalidad que tiene que ver con una

⁵⁵⁶ Gemma Rodríguez, *T'estimaré infinitt*, pág. 16.

⁵⁵⁷ Maria Josep Ragué Arias, «El erotismo en el teatro catalán desde el año 2000», pág. 3.

falta de conocimiento sobre sí mismo, que no sólo lo une a su realidad sexual, sino que también a la social y a la religiosa. Para Bataille, el erotismo es una experiencia de naturaleza divina que la Iglesia ha querido desvalorizar, pues «la actividad sexual del hombre no es necesariamente erótica. Lo es cada vez que no es rudimentaria, cada vez que no es simplemente animal».⁵⁵⁸

En *Un lloc entre els morts* (1980), Maria Aurèlia Capmany hace uso del erotismo en la voz de su protagonista masculino y en su deseo prohibido⁵⁵⁹ hacia su madrastra, CINTA, idealizándola siempre en los valores patriarcales, convirtiendo a su amada en un modelo de perfección:

CINTA: Hem comprat una carrossa a Gènova. Té la caixa abarcada, amb el pescant molt alt.

JERONI: Em sentia a la llinda d'aquella existència meravellosa que no assolaria mai. Us mirava, us veia, i sabia que mai no podria penetrar en el vostre univers blau rosa. Hauria donat la meitat de la meva vida per ser el centre de teu món, Cinta! I et mirava i et mirava, bo i estintolat al respatllet d'una cadira...

CINTA: Els plafons són treballats, pintats de rosa i verd pastel, tan encertadament que semblen porcellana fina. Té set vidres i ornaments de metall...

JERONI: Els meus ulls de noi miren i miren sense assaciar-se'n mai. Tot tremola una mica dins la claror fumosa i irisada de les espelmes. Tinc febre. La febre esperona el meu desig. Et desitjo, Cinta, perquè ets la perfecció...⁵⁶⁰

⁵⁵⁸ George Bataille, *El erotismo*, 2002, pág. 33.

⁵⁵⁹ «Sabemos que la posesión de ese objeto que nos quema es imposible. Una de dos: o bien el deseo nos consumirá, o bien su objeto dejará de quemarnos. No lo poseemos más que con una condición: la de que, poco a poco, se aplaque el deseo que nos produce». *Ibidem*, pág. 147.

⁵⁶⁰ Maria Aurèlia Capmany, *Un lloc entre els morts*, pág. 642.

En *Un dia* (1959), de Mercè Rodoreda, el erotismo reafirma lo inalcanzable en la relación incestuosa que se produce entre MARIA y RAMON. Dos hermanos que se aman desde la infancia y que han afianzado su unión desde la muerte de su hermano, cosa que podemos vincular con la relación erotismo/muerte de Bataille, donde esta relación filial es erotizada más por la prohibición, la transgresión y la toma de conciencia de ésta, que por el impulso animal, ya que es una relación que no llega a consumarse.

RAMON: Al botavant!

MARIA, *rient*: L'has espantat massa.

RAMON: Quan veig un desgraciat d'aquestes que se t'acosta... que s'hi fon... i que no et coneix de res. Que no sap com ets, que no sap res de tu...

MARIA: Ets...

RAMON: Maria... tu i jo no ens hem de separar mai. Mai.

MARIA: Mira aquesta ombra a terra. L'ombra d'aquesta fulla. Veus? La fulla sóc jo i l'ombra ets tu.

RAMON: No, no. Res de fulles. Les fulles cauen. Tu i jo no.

MARIA: Incomparables.

RAMON: Dos germans incomparables.⁵⁶¹

Del mismo modo, en *Maniquí 1, Maniquí 2* (1979), hace un tratamiento del erotismo en el deseo adulto, donde sus tres protagonistas hacen una utilización del lenguaje degradado⁵⁶² que se burla de lo sagrado en pos de convertirse en objetos de deseo del GEPERUT, quien viejo y deforme, se convierte en signo de la

⁵⁶¹ Mercè Rodoreda, *Un dia*, pág. 294.

⁵⁶² «Aquel que, de un moribundo, dice que 'está a punto de reventar', considera la muerte de un hombre como la de un perro; pero mide la degradación y el rebajamiento que opera el lenguaje soez que utiliza. Las palabras groseras que designan los órganos, los productos o los actos sexuales, introducen el mismo rebajamiento. Esas palabras están prohibidas; en general está prohibido nombrar esos órganos. Nombrarlos desvergonzadamente hace pasar de la trasgresión a la indiferencia que pone en un mismo nivel lo profano y lo sagrado». Bataille, *op. cit.*, pág. 141.

debilidad masculina. Ahora son ellas las fuertes y descargan su odio y frustraciones con insultos hacia él usando el recurso de su sexualidad como arma en la lucha entre los sexos, destruyendo el maniquí que simboliza el ideal de la figura femenina en la sociedad patriarcal.

ADELAIDA, *fent pam i pipa al GEPERUT*: Geperut lleig, Geperut lleig...

GEPERUT: Veniu de l'infern. El dimoni us va fer amb el ossos ja vells i amb les galtes arrugades.

SEBASTIANA: Si ens poguessis veure les cuixes et quedaries parat.

ADELAIDA: Ensenyem-li les cuixes?

DOMINGA: No li posis la mel a la boca que no sabia què fer-ne.

ADELAIDA: Que se l'empassi, que se l'empassi...

DOMINGA: Que s'empassi la mel melosa fins que l'ofegui!

SEBASTIANA: Que la nostra mel pel mati.

ADELAIDA: Que no el deixi respirar.

SEBASTIANA: Mel de cuixa de senyora.

DOMINGA: Te la treure'm de la gargamella amb un cullerot.

ADELAIDA: Amb cullerot de plata de grapa grossa i mànec llarg.⁵⁶³

Rosa Victoria Gras, en *Somniar la vida* (1990), utiliza el erotismo como deseo de lo abyecto y lo grotesco, que mediante la prohibición intensifica la excitación sexual que se manifiesta —como afirma Bataille— en la violencia como fin último, ya que la violencia puede ponerlo todo en juego.

MARCEL: Què poses a prova? La meva passió?

CAROLA: La teva paciència.

MARCEL: No l'esgotaràs, estimada, perquè tindrà la meva compensació.

CAROLA: Les mans fora; no encara. No m'he enllustrat la caoba avui, perquè no sabia que el teu ímpetu amorós es manifestaria avui!

MARCEL: Calla. Em fas pena; no per la cama ortopèdica. No per la monstruositat d'haver convertir una mancança en la idolatria del mal gust,

⁵⁶³ Mercè Rodoreda, *Maniquí 1, Maniquí 2*, págs. 180-181.

en una aberració. L'excentricitat no me'n fa pena; em fa gràcia... o riure!
Em fa pena la teva desconfiança en un home, en el gènere humà, diria.. Tu no creus en res ni en ningú!

CAROLA: Estimat meu melodramàtic... Dedica't als meus pits. No baixis més avall... No... la cama no encara...

MARCEL: La vull veure, llepar, adorar, mossegar...

CAROLA: No siguis brutal...

MARCEL, *apassionadament*: No sóc brutal, sóc pervers com tu. No hi ha res de més fi que la pell de seda de la teva cama, res de més rogenc que els secs i les ferides, res de més suau... com una fulla de rosella... Saps com són de fines les fulles de rosella? Sedoses, llisquents, així imagino jo el teu bocí de cama malaltissa i feble, el meu tresor, la meva cameta preciosa de nina...

CAROLA, *clava una estrebada i cau a terra. Se sent el retronnyir de l'aparell i de la fusta a terra*: No la miris! Veure-la no, veure-la no! No la miris! Et detesto. T'odiaré, si la veus!⁵⁶⁴

En *El balneari celeste* (1996), reflexiona sobre el impuls extrem del amor que es un impuls de muerte —según Sade—, y que en el personaje femenino se sublima en el deseo erótico.

ODA: ... Em vénen ganes de dir-li coses que si el veia, no les hi confessaria... perquè és una confessió el que li faig, Gilbert; l'estimo. Em sent? L'estimo! (*Pausa breu*). Voldria saber que m'escolta. És l'home que m'atrau, que em fa sentir i fer coses increïbles, que m'arrossegaria a totes les bogeries! Gilbert? Digui alguna cosa que em demostrï que em comprèn, encara que costi de comprendre el que m'ha passat avui, el mateix dia del meu casament amb un altre home... Però també era inevitable que fos d'aquesta manera. Gilbert, deixi'm veure'l ara que ja sap el més important, abans de ser als seus braços, perquè és als seus braços que vinc a viure i a morir alhora, i són els seus braços, les seves mans que vull sentir a prop,

⁵⁶⁴ Rosa Victoria Gras, *Somniar la vida*, pág. 19.

molt a prop de mi...⁵⁶⁵

En su obra, *Per testimoni*, Sàskia (2005), trabaja un lenguaje que roza lo erótico, pero que finalmente se queda en uno sexual que nos revela la naturaleza ansiosa de la protagonista.

ELISA: Vaig sentir una esgarrifança a tota l'espina el primer cop de veure'l a soles: "Que n'és de maco, en Guerau! Sí..., llevat d'ell, cap home no m'ha fet sentir aquella tremolor que sega les cames".⁵⁶⁶

Eva Hibernia en *Los días perdidos* (1997), utiliza un erotismo descarnado por la guerra donde se pone de relieve la parte más animal del hombre, constituyendo la mujer, un objeto erótico con una enorme carga de violencia. La mujer es despojada de cualquier condición que la pueda convertir en sujeto de su propio placer, ya que la prohibición en la guerra no puede impedir las actividades que requiere la vida y por la cual el hombre paga en forma de ritos de expiación.

TRABAJADOR: ¿Y la prenda íntima por excelencia? ¿Qué me dice de la prenda íntima por excelencia, señora? Estas braguitas, cien por cien algodón, son tan blancas, tan inocentes, tan dulces, que parece yema de memoria. Mire como espumean en mi mano, como huelen a lavanda y a culo recién limpio. Toque señora, toque: pura infancia. ¿Quién no ha sufrido lo bastante como para recordar los brazos de mamá como tiernas albóndigas, sus pechos con olor a sopa, su carácter tierno y protector, en vez de la jamona aquella que repartía chichones y pullazos, siempre gritando y metiéndose en los asuntos de uno? Hasta la infancia más dura parecería un regalo, usted lo ha dicho, son tiempos difíciles. Pero una

⁵⁶⁵ Rosa Victoria Gras, *El Balneari Celeste*, pág. 71.

⁵⁶⁶ Rosa Victoria Gras, *Per testimoni*, Sàskia, pág. 27.

braga, higiénicamente blanca, algodonesa, reconforta, tanto a la víctima que la porta como la mano velluda que a la noche la partirá por la costumbre de la urgencia. Créame señora, las bestias son menos bestias antes una braga de algodón.⁵⁶⁷

La concepción de erotismo de Bataille está presente en toda la producción de Eva Hibernia y es potenciado por el lenguaje poético que es muy característico en sus personajes femeninos. En *Una mujer en transparencia* (2008), CLARA, sublima el deseo erótico en su viaje interior, que vendría a ser «la experiencia interior» de Bataille, en la cual, la experiencia interior no puede tener otra preocupación ni otro fin que ella misma.

CLARA: Yo estaba al borde de un colapso. Me ardía el pecho... a la vez era como si me estuviesen hurgando por dentro y cambiándome las vísceras de lugar. ¿Por qué estaba tan removida? Como si un magma antiguo quisiera abrirme en canal. Además, aquel chico, como una fuerza gravitatoria tiraba de mis jugos más íntimos hasta emborracharme de no sé qué, de néctar, no recordaba que tenía tanta dulzura dentro, y el cuerpo me ladraba como un perro ansioso de caricias.⁵⁶⁸

En *La semana del diluvio* (2010), la autora reflexiona sobre la voluptuosidad del amor de la cual, Baudelaire, se referiría como la certeza de hacer el mal, es decir, el pecado fomentado por el cristianismo organizado, entendiendo que el placer se halla en la transgresión, ya que ésta, no es el pecado como afirmaría Bataille.⁵⁶⁹ Del mismo modo, la animalidad sale a la

⁵⁶⁷ Eva Hibernia, *Los días perdidos*, págs. 38-39.

⁵⁶⁸ Eva Hibernia, *Una mujer en transparencia*, pág. 145.

⁵⁶⁹ «Baudelaire enunciaba una verdad válida para todos cuando escribía: ‘Yo digo: la voluptuosidad única y suprema del amor reside en la certeza de hacer el mal. Y el hombre y la mujer saben desde su nacimiento que en el mal se halla toda voluptuosidad’. Dije al comienzo que el placer estaba vinculado a la transgresión. Pero el Mal no es la transgresión, es la

superficie y el hombre poco a poco se desvanece para dar paso a la bestia, dueña de la pasiones que teme y que desea, donde el deseo erótico hace perdurar su individualidad para vencer la muerte y mantener la vida en ese deseo.

ANDRÉ: ¿Estás preparada? (*Silencio.*) Entonces ven. Ven. Acércate a mí. Deja que te toque, antes de toda esa lluvia. Tu cuerpo es una gran esperanza. Mira, tócame, aquí entre las piernas, todavía puedo erguirme ante tu vida, responder, tu cuerpo es una pregunta inmensa que yo quiero responder, ven ¿vienes?

FRANCESCA: Sí (*No se mueve.*)

ANDRÉ: Sí, vienes, tan blanca como una cierva blanca, algo sobrenatural que está más allá de la vida y de la muerte, más allá...

FRANCESCA: De los ladridos.

ANDRÉ: Sí, me haces gemir, te deseo tanto, tanto morderte, quítate la piel para que pueda morderte, quítate la gabardina, despacio...

FRANCESCA: Sí (*No se la quita, da un paso hacia atrás, hacia el armario.*)

ANDRÉ: Despacio es mejor, sin daño, sin grandes gritos, soy avaro de tus gritos, prefiero que grites en mi boca, todo tu aliento para mí.

FRANCESCA: Me asfixias.

ANDRÉ: Tu cuerpo debajo del mío, sujeto al mío, ¿no quieres sentir mi peso? Mi peso es mi edad, todo lo que soy, mira, estoy dispuesto a cubrirte con todo lo que soy, ven aquí...

FRANCESCA: Sí (*No se mueve.*)

ANDRÉ: Tócame, todavía estoy vivo, desearte me hace vivir, quiero que seas la lluvia, que tu sexo sea la lluvia, y nos empape, déjame entrar...⁵⁷⁰

En *El arponero herido por el tiempo* (1997), nos presenta la prohibición del incesto, siendo un caso particular en la totalidad de las prohibiciones religiosas según Bataille; pues el instinto animal es anulado entre los individuos de una

transgresión condenada. El mal es exactamente el pecado. Es el pecado que designa Baudelaire». Bataille, *op. cit.*, pág. 133.

⁵⁷⁰ Eva Hibernia, *La semana del diluvio*, págs. 79-80.

misma familia, lo que viene a coartar las leyes naturales de la sexualidad.

SILVIA:

Aunque apartes la mirada siempre estoy en tu pensamiento.
Cada muerte de tu arpón deseas que sea mi cuerpo,
me recoges en tus redes, soy
el animal obsceno que te cerca el sueño.
Hoy enfrentarás tu caza,
comerás de mi corazón
hasta el hueso blando de la pureza.
Hoy seremos peores que las bestias y mejores que los hombres.
Bajo Dios,
sobre tus muertos,
y que aúlle el mundo hasta partirse en cuatro.
Ámame como a ti mismo.
Ámame como te odias a ti mismo.
Di mi nombre.
Arponero, di el nombre que me diste,
que una palabra tuya bastará para sanarme.⁵⁷¹

Fuso negro (2005), es una obra completamente erótica. En todo el texto de Eva Hibernia resuena el erotismo en donde «el hombre es un animal que ante la muerte y ante la unión sexual se queda desconcertado, sobrecogido. Según los casos se queda más o menos turbado y sin saber qué hacer, pero siempre su reacción difiere de la de los demás animales».⁵⁷²

SILVERADO: ¿Y él te ha tocado?

ISEO: No. Me deja que le toque.

⁵⁷¹ Eva Hibernia, *El arponero herido por el tiempo*, pág. 99.

⁵⁷² Georges Bataille, *El erotismo*, 2002, pág. 54.

SILVERADO: ¿Y cómo tenía la polla?

ISEO: Noble.

SILVERADO: Dicen que los locos la tienen más grande.

ISEO: No sé. Pero lo importante no es la polla. Es... cuando lo toco, en ese momento, tengo tacto. Siento que es la primera vez que tengo tacto en mi vida. Mira, por ejemplo, aquí en el costado tiene una cicatriz, y es como si le tocase con el corazón, como si en vez de dedos tuviera corazones.⁵⁷³

Àngels Aymar, en *Esquerdes* (1995), nos presenta en su primera parte, «El Ritual», el deseo sexual que no alcanza a ser sublimado eróticamente, ya que la protagonista retrata el encuentro como un acto de satisfacción de los instintos básicos del hombre; manifestando su descontento al verse como objeto de los caprichos de su amante.

Des d'aquell dia, sí, aquell... El recordes? (*Acosta la cara al mirall, com si la seva pròpia imatge esdevingués el seu interlocutor.*) Em vas dir que m'estimaves (*Amb els dits ressegueix el contorn del seus llavis freds, en el mirall.*) Atrapada entre el teu cos i la persiana greixosa d'un magatzem qualsevol del carrer Fusina. La teva mà lliscant urgent pel tall de la meva faldilla... (*Amb coqueteria maliciosa reprèn el ritual. Un to irònic i punyent s'escolta per la seva boca.*) Però no és contra tu, saps? És contra tots aquells que alguna vegada, en algun moment de la seva vida, no han estat capaços de renunciar a la seva urgència per un manoll de carícies tendres.⁵⁷⁴

En *La furgoneta* (1995), retrata el juego erótico de la sensualidad femenina que el hombre desea sublimar para sí. La mujer es vista desde la necesidad masculina, más como el objeto deseado que como sujeto erótico, que si bien exalta su propio deseo, éste, es mediante una prohibición autoimpuesta basada en su anhelo de olvido.

⁵⁷³ Eva Hibernia, *Fuso negro*, pág. 17.

⁵⁷⁴ Àngels Aymar, *Esquerdes*, pág. 15.

H: ... Amb una mà t'agafo per la cintura mentre tu deixes anar el cap enrere, jo te l'aguanto. Posa'm la teva mà a la galta i amb l'altra estreny el meu cos contra el teu, vull sentir els batecs del teu cor. Vull que escoltis els meus... Mou els malucs amb suavitat... Aparta els teus cabells perquè pugui posar els meus llavis en el teu coll i endinsar-me en la teva olor... (*M. la mira a través dels vidres, recolzada en el volant.*) Deixa'm seguir el traç del teu perfil mentre tu descobreixes el meu... (*Ella ressegueix el traç invisible de la seva cara.*) Allunya el teu cos del meu i torna recargolant-te entre els meus braços... Així... a poc a poc... abandona't al ritme, abandona't a les teves fantasies... Ensenya'm un pit... deixa'm respirar-te... (*R. extasiada obeeix.*) Gira, gira, girem! (*R. dona voltes fins tocar amb el cos la part frontal de la furgoneta, ofegant un dels llums amb el seu vestit.*) T'ompló de petons... em sents... Em notes... Em pots sentir? (*Ella deixa lliscar el seu cos pel vehicle com una flor que es marceix. Quan arriba a terra es cargola com si volgués desaparèixer. M. tanca la ràdio. Sentim els sanglots de R.*)⁵⁷⁵

En *La banyera* (2007), Victoria Szpunberg retrata el instinto animal que revela el deseo de que la individualidad prosiga una continuidad, en lo que supone ser el límite franqueado (la muerte). Lo que al final demuestra la contradicción en el ser humano desde el punto de vista de la transgresión y su trascendencia, posponiendo la sublimación del deseo erótico.

ELLA: L'ompló glu glu glu i em fico a dins. Com que sóc petita puc estar-me. M'enfonso. Aguanto la respiració i conto en silenci. Em miro els peus. Estiro les cames. Els peus em saluden des de l'altre extrem. Una mica més amunt trobo el sexe, per primera vegada en molt de temps torna a estar mullat. Després el minúscul recipient per a l'aigua dins l'aigua, el meu melic. Allò a on un pretén mirar-se i només hi troba un foradet estrany. Arribo als mugrons, aquells personatges de sensibilitat extraordinària, tanta que necessiten endurir-se per a no mostrar-se vulnerables a altres mans. I les meves ja s'arruguen, i el cabell dansa al seu aire. Cent tres, cent quatre, cent cinc, cent sis... Seguiria contant però el cap surt disparat. No és

⁵⁷⁵ Àngels Aymar, *La furgoneta*, pág. 22.

moment de morir encara, penso.⁵⁷⁶

IV.5.3 El sexo

La relación que la mujer establece con el sexo deriva de los tabúes impuestos por una sociedad patriarcal y una religiosidad que la ve como la representación de todos los males. Desde esta perspectiva, la mujer no ha podido gozar del sexo más como un mero espectador, como el eterno objeto sexual pasivo. Con respecto al papel de la iglesia en esta concepción Bornay señala que:

desde un principio, en el seno de la Iglesia cristiana y bajo la enseñanza patristica, se afirmó el concepto de que el sexo era pecado por antonomasia. Los penitenciales medievales revelan que el acto carnal entre un hombre y una mujer no unidos en santo matrimonio era considerado un pecado más grave que el asesinato.⁵⁷⁷

En pleno siglo XXI la mujer aún es considerada portadora del pecado por el cristianismo y otras religiones, influenciando fuertemente todo el contexto social y político de numerosos países. Esta actitud rancia sólo polariza los diferentes sectores sociales que aún disputan la legitimación de la mujer como individuo y que luchan contra los que usan la ignorancia femenina como arma fundamental para perpetuar esta idea oscurantista. Del mismo modo, la prohibición de los deseos eróticos promueve la doble moral en el sexo, donde el papel de la prostitución es fundamental para lograr el equilibrio en una sociedad cínicamente ciega consigo misma. La voz de la tradición realiza un papel

⁵⁷⁶ Victoria Szpunberg, *La banyera*, pág. 88.

⁵⁷⁷ Erika Bornay, *Las hijas de Lilith*, 2001, pág. 32.

determinante, al repetidamente conferirle como único mejor destino la sublimación de su propia feminidad como afirmaría Friedan en 1963; lo que conlleva a una resistencia sexual de sus deseos eróticos que ha promovido la frigidez y la independencia mediante la castidad, características que han poblado toda la literatura, con más fuerza, desde la época victoriana.

De ahí que el dominio sexual —como señalaba Millett—, sea el concepto más elemental del poder, haciendo que la libertad sexual exigida por los movimientos feministas fuera una amenaza que desestructuraba la lógica y el buen funcionamiento del patriarcado. El sexo como expresión de la libertad e independencia femenina —que algunas veces no está condicionada a la idea fálica—, cuestiona la moral tanto religiosa como social, que olvidan que la mujer es sujeto y puede ser portadora de su propio placer.

En las obras seleccionadas vemos como Maria Aurèlia Capmany en *Vent de garbí i una mica de por* (1965), representa la ignorancia reflexionando sobre los cambios que se avecinan en los comienzos del siglo XIX en Cataluña —que no supusieron una evolución dentro del ámbito femenino—, donde el sexo es mirado desde la óptica del pecado, y la frigidez y la castidad se erigen como institución de la auto-imposición femenina.

MANUEL: No m'has dit hola, encara. Vine, seu.

BERTA: No, que ens podrien veure.

MANUEL: Potser ja ens han vist.

BERTA: Em vols comprometre?

MANUEL: Si, que et vull comprometre, i que siguis meva per sempre.

BERTA, *amb terror*: Ah, sí, eh? I quan m'hauries robat l'honra, em deixaries abandonada al fang del camí!

MANUEL: No, dona! I a més per què precisament al fang?

BERTA: Doncs perquè és així que es fa. Els homes, quan deshonren una

dona, ja no volen saber res, i llavors la deixen...

MANUEL: ... al fang del camí, o del carrer, segons... Però, i si no hi ha fang?
Si és temps d'eixut?

BERTA, *desconfiada*: Sempre et creus més eixerit que tothom, oi?

MANUEL: No, és que sóc un home modern. No veus que ara som a uns altres temps? Comencem un segle nou. La civilització...

BERTA: Sí, Sí..., la civilització. Les noies ens hem de guardar, i, si no, un ja està fet, i la deshonra per sempre.

MANUEL, *impacientat, intenta fer-li un petó*: Però nena, qui t'ha ficat aquestes idees al cap?, el papà i la mamà?

BERTA: I ara! Amb el papà i la mamà no en parlem, d'aquestes coses horribles! M'ho ha explicat la Sofia.

MANUEL: I qui és la Sofia?

BERTA: La minyona de casa! Qui ha de ser? Sap de tot! A ella la van deshonrar i, veus?, enloc de ser casada, como Déu mana, amb un bon partit, ara ha de fer de minyona.⁵⁷⁸

En *Un lloc entre els morts* (1980), vuelve a presentarnos en CAROLINA un personatge inocente e ignorante en asuntos del sexo. Ella representa fielmente el ideal de novia que espera el día de la boda para perder su virginidad, que será entregada sólo en función de procrear y de consolidar una descendencia.

JERONI: Innocent Carolina...

CAROLINA, *fa el gest de defugir l'abraçada de JERONI*: No em toquis!
Cridaré la senyora Magdalena...

JERONI, *tendrament*: Carolina...

CAROLINA, *farà diverses vegades aquest gest de fugir i tornar. Tendrà, encuriosida, amb aquella rara i ancestral saviesa de les noies innocents*: No és pecat? Tota la dolcesa de les teves mans no és pecat? Oh, dolç, dolç amor tot per mi? Sense remordiments?

JERONI: Carolina!

CAROLINA: Serà un camp de flors blanques, el meu llit de núvia... No em faràs mal? No sóc tan innocent com et penses... Sé que tens una amant... Jo

⁵⁷⁸ Maria Aurèlia Capmany, *Vent de garbí i una mica de por*, pág. 183.

seré la teva amant tota la vida, tota la vida, tota la vida...⁵⁷⁹

En *Un dia* (1959), Mercè Rodoreda planteja con CATERINA que no es necesario esperar hasta el matrimonio para disfrutar de los hombres, ya que este sagrado vínculo no supone garantía alguna de la felicidad; siendo este personaje —como ya hemos mencionado— una figura femenina que se escapa del tradicional de la autora.

CATERINA: Fa una hora que m'estic pelant els dits de tant trucar al timbre.

MIQUELA: És que...

CATERINA: Quan jo tenia els teus anys i venia peix al Born, també em feien rodar el cap els homes.

MIQUELA: Jo, sap? Si no és per casar-me...

CATERINA: Casar-se... Casar-se... i què en trauràs de casar-te? La meva tia es va casar tres vegades i va tenir nou fills i va acabar a l'hospici, sola i vella. Tots morts.⁵⁸⁰

De igual manera presenta la complicidad entre amantes como ejemplo del componente sexual que se encuentra en toda su producción. Al igual que el día indicado para el amor, el viernes, como en su obra *La senyora Florentina i el seu amor Homer* (1973).

CATERINA: Tota la meva vida ha estat això: fer coses d'amagat... Menys amb tu.

FONTANELLES: Vols dir? Vols dir que aquell oficial de cavalleria...

CATERINA, *li dona un cop amb el ventall*: Era massa poca cosa per a mi. Mai no et vaig enganyar. Amb tu sempre vaig poder ser jo. Te'n recordes dels nostres divendres?

FONTANELLES, *rient*: El dia de Venus.

⁵⁷⁹ Maria Aurèlia Capmany, *Un lloc entre els morts*, pág. 663.

⁵⁸⁰ Mercè Rodoreda, *Un dia*, pág. 278.

CATERINA: Amb quina alegria que posàvem banyes, tu a la teva dona i jo al meu segon!

FONTANELLES, *caragolant-se*: No me'n parlis... quan hi penso... Ai, ai, ai... el sagí... sempre has estat una dona espaterrant.

CATERINA: I que fèiem l'amor com un parell de savis.

FONTANELLES: Com dos saviassos.

CATERINA: Vuit dies...

FONTANELLES: A Eivissa.

CATERINA: Vam acabar morts.

FONTANELLES: I després cap a missa del gall.

CATERINA: O a missa de dotze.

FONTANELLES: Ben recollits i piadosos.

CATERINA: Que ens calia trobar d'excuses per a poder passar una estona...⁵⁸¹

Rosa victoria Gras en su obra *La vigilia* (1988), retrata el uso del sexo para alcanzar el matrimonio. El personaje femenino utiliza el sexo como arma de seducción para conquistar a su prometido y obligarlo a cumplir su compromiso, creyendo, que en el acto sexual, se sella un pacto que obliga al hombre a reconocer a la mujer como su propiedad tanto física como moral.

FLORA, *aferrant-se a l'última possibilitat*: No s'ha acabat! Encara que no et vulguis casar amb mi ni m'estimis! Deixa'm aquesta il·lusió!

FERRAN: T'aferres a mi perquè et penses que et puc treure d'aquí. Sóc la teva única oportunitat; i això no són il·lusions!

FLORA: Com pots dir això? Jo t'estimo. És un crim?

FERRAN: Doncs si m'estimes deixa'm lliure. Uns anys els has tingut per a tu sola. Què vols més? No em pots tenir per sempre. Jo encara ho tinc tot per descobrir.

FLORA: No puc creure, Ferran. És una mala lluna que tens i prou.

FERRAN: Aquelles cartes que em tens, dóna-me-les. Flora, deixa'm estar.

FLORA, *arrapada a ell, amb una certa agressió*: Una sola vegada més, una vegada més vull que m'estimis. No vull que te'n vagis així. Morir-me vull

⁵⁸¹ *Ibidem*, págs. 300-301.

(*Pausa breu.*) Les tinc allà a l'habitació; vine...

FERRAN, *amb una engruna de pietat*: Compte, que no et sentin.

FLORA, *involucrant-lo en la seducció*: Aquest moment el faré durar molt de temps i mai no me'l traurà; ni pensar que ets un miserable.

FERRAN, *deixant-se endur al joc de la FLORA*: No insultis, Flora, no insultis.

FLORA: Només un miserable pot ser tan sang fred. Però jo t'estimo com ets; qui sap si per això mateix m'agrada.

FERRAN: I tu a mi; i n'abuses...

FLORA: Tu, de la meva bogeria per tu!

FERRAN: Flora, no. Estic cansat d'aquest joc teu.

FLORA: T'agrada aquet joc... No?⁵⁸²

Del mismo modo, en *Per testimoni*, Sàskia (2005), presenta la relació del sexe con la enfermedad donde la violencia —en el deseo erótico—, supone la muerte en un doble sentido: «[...] de un lado, un horror vinculado al apego que nos inspira la vida, nos hace dejarnos; el otro, nos fascina un elemento solemne y a la vez terrorífico, que introduce una desavenencia soberana».⁵⁸³ Ya que la muerte como signo de violencia se introduce en el mundo que puede ser arruinado por ella, siendo una de sus consecuencia la pérdida de la belleza que es un estímulo del deseo erótico.

ELISA: Saps què era sentir-li a dir a en Guerau que jo tenia els cabells bonics, després d'haver estat calba en sortint de l'hospital? M'havia passat molt de temps sense poder fer... res, per ganes que en tingués... Més de dos anys: el sexe aspre i eixut com suro! Eixarreït!. I tenia la carn tan i tan fofa que el meu home em deia: "Noia, estàs massa prima". Em palpava les anques i hi tocava els ossos. En canvi, en Guerau no m'hi va trobar mai. La primera nit d'estimar-nos va dir que jo li feia l'efecte d'un miratge que es podia esvanir d'un moment a l'altre. Sí..., un miratge, i aclucava els ulls amb força mentre ho repetia. Em passava la mà suaument pel ventre i me la

⁵⁸² Rosa Victoria Gras, *La vigília*, pág. 12.

⁵⁸³ Bataille, *op. cit.*, págs. 49-50.

hi tornava a passar, juguinejant amb els sacsons que feia la pell.⁵⁸⁴

Eva Hibernia en *Los días perdidos* (1997), expone el tema de la pérdida de la inocencia en un mundo devastado por las armas y el hambre; donde la virginidad arrebatada a manos de la guerra, busca venganza en la pureza que no ha sido corrompida aún durante el conflicto. ALBA es la representación de las vírgenes que son tomadas como el animal para el sacrificio, donde el arrebatador purga sus culpas y su miseria.

USURERA: La inocencia se compra tan cara estos días... la inocencia sólo se pierde una vez, en verdad que es efímera, pero es necesario perderla. Mi niña, hay que arrimar el hombro ¿Habéis comido hoy en casa?

ALBA: No.

USURERA: Probablemente tampoco comeréis esta noche, ni dentro de mucho, muchos días, muchos...

ALBA: Mi madre siempre consigue comida.

USURERA: Los siempre también acaban. En estos días no se podrá salir a la calle, a cualquiera que se arriesgue lo espera la muerte. Los francotiradores quieren dar un escarmiento, recordar lo que es el terror porque a todo se acostumbra la gente.

ALBA: Entonces ¿qué vamos a comer?

USURERA: Tu madre no se resignará, ya la conoces. No podrá sufrir pensar que pasas hambre, y se echará a la calle. Pobre mujer.

ALBA: Yo le avisaré.

USURERA: No la convencerás. Cree que su voluntad la hace invencible. Por ti volverá a salir. Pero estos son días de muerte, Alba, ¿lo vas a consentir?

ALBA: No, pero ¿cómo?

USURERA: Yo podría ayudarte. Mira, vamos a hacer un trato. Yo le llevo a tu madre un cargamento de comida, así ella se queda tranquila esos días. Le pondré cualquier excusa, que me conmueve vuestra situación, que se yo. Pero mañana por la tarde tú me acompañas. Es aquí cerca y no corremos peligro. Mañana ya tendré clientes, montones, haremos una subasta, ya

⁵⁸⁴ Rosa Victoria Gras, *Per testimony, Sàskia*, pág. 28.

verás que risa (*Aparece el enterrador por el fondo. La vieja no lo ve.*) Te pintaremos así, como estás ahora, como una princesita. Y te pondremos un bonito vestido blanco de gasa. Si vas a parecer una novia. No te de miedo. Siempre hay una primera vez ¿por qué regalarla? Ya habrás aprendido que las cosas cuestan y cuestan caras. A cambio de la vida de tu madre, no es tanto. Hasta puede que te guste, y si quieres podrías seguir trabajando. Carne fresca, es lo que todo el mundo quiere. Vengarse en la inocencia que les han quitado. Puede que te guste. ¿Qué me dices?⁵⁸⁵

En *La América de Edward Hopper* (2009), expone el poder femenino en el sexo; pues sabiéndose deseada, la mujer utiliza y dirige el deseo erótico del otro para el disfrute propio y el de ambos. Del mismo modo, utiliza un lenguaje sexual que evidencia ese poder e independencia del otro.

VERA/ SHAHRASAD: Tomás, llevo media hora esperándote, eres un novio pésimo.

EL EXTRAÑO QUE SE PARECE A TOMÁS: Creo que me está confundiendo con otra persona.

VERA/ SHAHRASAD: ¡Ja! Suspendido en gentileza. Esta noche no hay sexo, y cuando digo sexo no me refiero sólo a meterla. Me voy a poner mi pijama de esparto y ¡ay de ti como me quieras tocar el culo!

EL EXTRAÑO QUE SE PARECE A TOMÁS: Bueno, yo...realmente lo siento por el tal Tomás.

VERA/ SHAHRASAD: Yo también lo siento, porque te tenía preparada una grata sorpresa. Ese tipo de sorpresas que acontecen a las seis de la madrugada cuando estás completamente indefenso y da tanto gustito.⁵⁸⁶

En *El arponero herido por el tiempo* (1997), Eva Hibernia retrata la condición de servidumbre, que por medio del acto sexual, el hombre impone en

⁵⁸⁵ Eva Hibernia, *Los días perdidos*, págs. 89-90.

⁵⁸⁶ Eva Hibernia, *La América de Edward Hopper*, pág. 140.

el seno del hogar. En este sentido, el cuerpo femenino es marcado y condenado al deseo erótico del marido que vierte en ella sus frustraciones, miedos y pasiones.

MARI:

En nuestra noche de bodas
se desnudó.
Yo nunca había visto a un hombre desnudo
pero me obligó a mirarle
con ojos y manos.
Tenía la espalda herida.
Siete cicatrices rojas como rojos ríos que no desembocan en nadie, digo
en nada.
No pregunté.
En la tierra en la que nacimos las mujeres no preguntan
sería una falta de respeto.
Yo no quería quedarme desnudarme
así que le supliqué.
Suplicar en una mujer está bien.
Es lo suyo.
No dijo nada
pero me hizo sangrar como Dios manda.
Y así me quité el miedo a los hombres.⁵⁸⁷

Àngels Aymar en *Esquerdes* (1995), en su primera parte, «El Ritual», expone la funcionalidad sexual que supone para el hombre la copulación, donde no hay cabida para el romanticismo —tan necesario para la parte femenina—, que el propio patriarcado promueve en los modelos de relaciones sexuales, fundamentando el amor o el cariño en una falacia que utiliza para su propio provecho.

⁵⁸⁷ Eva Hibernia, *El arponero herido por el tiempo*, pág. 74.

Em va costar decidir-me a anar al llit amb tu. El sexe ocupava, des de feia temps, un lloc secundari en la meua vida —ens neguem tants plaers enterrats més enllà de la pell que, quan algú te'ls retorna, t'abandones ennuvolada fins a negar-te a tu mateixa, reduint tot el passat a temps perdut i delirant perpetuïtat pel moment present—. Quan, xop de suor, abandonaves el llit per anar a la dutxa, jo ho trobava sempre massa precipitat. Vull dir que, per mi, aquella estona de suor i olor, aquell recuperar el ritme de la respiració mentre s'esvaeixen les tonalitats de les fantasies que encara habiten damunt el cos, m'agradava assaborir-la. Sí, m'agradava, m'agradava tant... Sempre et perdies aquest epíleg, que em perdia jo també en no poder compartir-lo amb tu. Ara hi penso, ara t'ho diria, però no llavors. Llavors no hi havia lloc per als retrets ni per a les paraules d'amor innecessàries. M'ho deies tot amb les teves mans i amb el recorregut humit del rastre de la teua llengua.⁵⁸⁸

En *Magnòlia cafè* (2000), reflexiona sobre las ventajas sexuales del hombre que le permiten tener más de una relación. Del mismo modo, retrata el pensamiento de la mujer moderna, que a pesar de seguir condicionada por el patrón tradicional, se cuestiona sus desventajas y busca soluciones que igualen sus condiciones con las del hombre.

ELENA: Si la parella no funciona al llit... i els homes de les teves pacients, què hi diuen?

MARTINA: Elles no acostumen a comentar-ho davant d'ells. Però n'he parlat amb alguns amics meus i... l'altre dia, un company de feina de l'hospital, em deia que pacients seves li havien comentat, i el creu que fa molts anys que passa... que el homes que abans tenien 'queridas', ja era per aquesta raó.

HILDE: Si és un fet freqüent, perquè no se'n parla més, vull dir, s'han inventat les pastilletes aquestes, pels homes quan ja no se'ls hi aixeca, doncs perquè no s'han inventat unes pastilletes per a nosaltres?

ELENA: Perquè hi deu haver majoria masculina als laboratoris.

⁵⁸⁸ Àngels Aymar, *Esquerdes*, pàgs. 26-27.

MARTINA: Perquè les dones no en parlen d'aquest tema, se senten culpables...

ELENA: I ho solucionen aixecant la cama de tant en tant per tenir-los contents.

HILDE: Que ets animal!

ELENA: És veritat o no, Martina?

MARTINA: Arrosseguem generacions senceres de dones que han gaudit mai del sexe...

ELENA: El que jo dic: s'espantaven de cames i au...

MARTINA: EL més grau és que continuï passant avui...

HILDE: Hauries d'escriure alguna cosa sobre aquest tema, Martina.

ELENA: I donar una solució. Jo ja la tinc. Crec que el que passa és que aquestes dones, amb el anys, han perdut l'atracció pels seus marits, companys o digues-li com vulguis, no per les seves fantasies sexuals, així que seguint el patró masculí, el que haurien de fer, és tenir un 'querido'. Sona fatal! Amb 'puta' passa el mateix quan li canvies el gènere.⁵⁸⁹

En *El destí de les violetes* (1995), Beth Escudé retrata la libertad sexual de la mujer moderna, que como en la obra anterior de Àngels Aymar, da importancia al buen funcionamiento de los amantes en el acto sexual. De igual manera, la autora invierte los roles otorgando a su personaje femenino el poder de decisión.

DONA H: No t'enganyis, Ron. Ens ho passem de puta mare al llit, però, fora d'aquí, no hi ha res que ens uneix. Posar-nos a viure junts? Per què? Ens va bé així... (*L'home se li gira d'esquenes*) Mira, m'agrades molt... només et demano que no et precipitis, eh? (*L'home l'abraça. Tornen a cardar. Sona el telèfon. Ella, sense deixar de fer el que fa, despenja.*) Si?... Hola maco! Quan de temps, no? ... sí... perdona... et truco jo més tard... tinc una cosa al foc... sí, sí, jo també... et truco de seguida (*Penja.*)⁵⁹⁰

⁵⁸⁹ Àngels Aymar, *Magnòlia Cafè*, pàgs. 35-36.

⁵⁹⁰ Beth Escudé, *El destí de les violetes*, pág. 8.

En *Fadouma* (2007), refleja los tabúes culturales de algunas sociedades en torno al sexo donde los órganos sexuales femeninos son prohibidos en la violencia del deseo erótico.

FADOUMA: ... Cap home furgaria entre el sexe de la seva filla, esposa o amant. No constatarien si realment havien estat extirpats els llavis superiors. Menys encara utilitzarien el seus dits púdics de la mà dreta per a separar i comprovar el retall a llavis inferiors o assegurar-se que la incisió del clítoris era prou net i professional. Tampoc les llengües sospitarien, perquè no les usen. El sexe femení es lleig per als meus i no tenen tractes amb ell.⁵⁹¹

En defensa dels mosquits albins (2004), de Mercè Sarrias, presenta la libertad sexual de la que es beneficiaria la generación actual de mujeres; donde el hablar de sexo ya no supone un tabú en ciertos sectores de la sociedad, que han debido adecuarse a estas nuevas generaciones, que en algunos casos, no son del todo responsables y conscientes de estos beneficios.

MARTA: Què és això?

LAIA: Una prova d'embaràs. M'ha sortit negativa. El Víctor es quedarà tranquil. No et preocupis, va ser una relliscada. Acostumo a prendre precaucions la majoria de les vegades. (*La MARTA la mira amb la boca oberta.*) No em miris amb aquesta cara. Suposo que pensaves que tenia relacions sexuals?

MARTA, *mentint*. *Aparentant tranquil·litat, però és a punt d'agafar-li alguna cosa*: No, no... jo no pensava... bé si pensava o no pensava... no, és clar... tens quinze anys i...

LAIA: Normal.

MARTA: Normal.⁵⁹²

⁵⁹¹ Beth Escudé, *Fadouma*, pág. 33.

⁵⁹² Mercè Sarrias, *En defensa dels mosquits albins*, págs. 153.

En *L'olor sota la pell* (2005), Marta Buchaca expone el sexo como algo natural, que es entendido como un proceso que une y estimula el desarrollo personal afianzando a la pareja, siempre y cuando sea desde el amor, que sigue condicionando el acto sexual en el caso femenino.

GEORGINA: Aquell dia, mirant-vos... em va agradar molt com li feies l'amor. Li acariciaves els pits a poc a poc, amb tendresa. Era estiu i feia molta calor. Segur que devíeu suar molt. Jo vaig suar molt, la primera vegada. No sabia que es podia suar tant. I com més suava més m'agradava. M'agradaria que ens haguessis vist a ell i a mi la primera vegada. M'hagués agradat molt fer l'amor per tu.⁵⁹³

En *A mi no em diguis amor* (2010), presenta a la mujer como víctima de su propia libertad, que como resistencia a seguir un patrón determinado, inexorablemente se vuelve como el modelo que no desea.

LAIA: Clar, perquè estic bé. Abans no estava bé perquè els meus pares estaven junts i m'amargaven la vida i jo no follava amb ningú perquè em sentia un 'bitxo raro'. Però ara... Ara tot és diferent. I estic amb tu. I estic bé amb tu. Follant, eh. Follant amb tu estic bé.

ARTUR: Ja.

LAIA: Amor, per favor, deixa de dir 'ja' (*Es fa una pausa tensa. LAIA s'adona que li ha dit 'amor'.*) Artur, volia dir Artur.

ARTUR: Però has dit una altra cosa.

LAIA: Sí, he dit una altra cosa. I saps què? Que em sembla que ja no em fa por (*Pausa tensa, molt tensa.*) És el que volies, no?

ARTUR: No.

LAIA: No?

ARTUR: Vull dir... No. Així no. Vull dir que quan jo et vaig dir que volia... Ho volia abans, amb la Laia d'abans.

LAIA: L'amargada que es passava el dia de mala llet i queixant-se per tot?

⁵⁹³ Marta Buchaca, *L'olor sota la pell*, pág. 50.

ARTUR: La noia vital que deia que no volia comprometre's i que em mirava amb cara de...

LAIA: De què?

ARTUR: De nimfòmana.⁵⁹⁴

En *Emergència* (2006), Marta Buchaca retrata el lesbianismo que la sociedad considera como abyecto, ya que amenaza su estructura al contraponer el placer sexual y el deseo erótico en el propio cuerpo, que no necesita de un sistema fálico que rijan las normas de conducta en las relaciones interpersonales.

(BRUNA s'acosta. Li fa un petó a la boca a BÀRBARA.)

BÀRBARA: Para, sis plau.

BRUNA: Per què?

BÀRBARA: Perquè ja està, tia.

BRUNA: Si ens ho passem de puta mare. Et corres més amb mi que amb cap home. M'ho has dit mil vegades.

BÀRBARA: M'he enamorat. Que no ho entens? Passo del sexe pel sexe.

BRUNA: Quins collons.

BÀRBARA: No ho volia dir així.

BRUNA: En canvi t'ha sortit de l'ànima.

BÀRBARA: No t'he dit mai que estigués enamorada de tu. I tu tens l'Ingrid, tia, ella és deu mil vegades millor que jo.

BRUNA: Suposo que sí.⁵⁹⁵

En *La mujer cansada* (2003), Victoria Szpunberg expone la conducta femenina en situaciones extremas, donde el sexo adquiere el rostro de moneda de cambio. El cuerpo, única propiedad material de la mujer, es corrompido en la sociedad patriarcal que le ve como mercancía.

⁵⁹⁴ Marta Buchaca, *A mi no em diguis amor*, págs. 110-111.

⁵⁹⁵ Marta Buchaca, *Emergència*, pág. 29.

... Si me deja un sitio puedo tocarle. No se preocupe por los otros... Le puedo tocar por encima del pantalón, lo hago bien. Yo... puedo chupársela, si quiere. Le gustará. ¿Se pone usted de pie o quiere que yo me agache?⁵⁹⁶

En su trilogía, en la segunda obra, *La marca preferida de las hermanas clausman* (2010), plantea la pérdida de la virginidad y el uso de las drogas como medio para alcanzar el placer sexual y la aprobación del hombre; representando el sexo, en la adolescencia, el medio para ser aceptado por el grupo.

SARA: ¿Te metió la verga, entonces? Uuh! Give you up... Never gone say good bye...

VALENTINA: ...

SARA: ¿O te metió los deditos y la lengüita? ¿Te chupó, antes?

VALENTINA: ¿Por qué hablas como ella, ahora?

SARA: Hablo como me sale de la concha. ¿Te tocó la concha?

VALENTINA: No pudimos. No me entró.

SARA la mira. Pausa breve. La invita a hacer otro paso.

VALENTINA: ¡La verga! ¡Era muy grande!

SARA: ¿Te dolió? (*se oye un ruido adentro de la habitación.*) Shhh! (*golpea la puerta. Luego mira a VALENTINA.*) Si no te entró es porque vos no quisiste. Vení, abrazáme... No te forzó ¿no?

VALENTINA: No.⁵⁹⁷

En *Esthetic Paradise* (2002), retrata el deseo sexual en la madurez femenina que es anulado por el ideal masculino de juventud y belleza al que están sometidas las mujeres; situándola en un doble exilio: el sexual y el social.

LA MARE: ... Sí, jo mateixa. Se m'ha quedat mirant amb ulls de babau i jo, tota xula, he fet una volteta. Què li sembla?, li dic, i ha sospirat perquè no li sortien les paraules. Uf, ha dit, uf i prou. De vegades un uf val molt més

⁵⁹⁶ Victoria Szpunberg, *La mujer cansada*, pág. 102.

⁵⁹⁷ Victoria Szpunberg, *La marca preferida de las hermanas Clausman*, pág. 24.

que mil floretes. Quan un home fa uf és gairebé com una declaració d'amor, bé, o almenys vol dir que l'has posat calent. (*Pausa breu.*) Saps quant de temps feia que no posava calent a un home? (*Pausa.*) I això és només el principi perquè aquest forner de merda deu rondar els setanta i va més cremat que jo què sé, però mai no havia fet uf mirant-me, ni en les meves millors èpoques, és clar que quan vam venir aquí a viure jo ja estava malament. Sola i malament. No em miris així, és molt important que els homes et... Bé, potser tu no ho saps, però tota dona necessita sentir que fa trempar algun home. Brindem, brindem per totes les polles que aquesta dona farà trempar. Crec que el xampany m'ha pujat al cap. Perdona. Perdona. És que em sento tan feliç, que podria dir qualsevol cosa.⁵⁹⁸

En *Susie* (1998), Carol López otorga a su personaje femenino el poder que el hombre usa en su contra para aprovecharse de las situaciones en la que ella puede ejercer ese poder. Es el poder masculino en manos del cuerpo femenino que se reafirma como individuo.

GLENNNA: ¿Sigue funcionando el tópico de acostarse con el director?

SUSIE: Yo de ti, lo haría con el productor. Es más efectivo.

GLENNNA: Utilizar el sexo para conseguir...

SUSIE: Valerte del sexo. En el mundo de los hombres sirve para conseguir cosas. Ellos te lo imponen.

GLENNNA: No, tú decides.

SUSIE: Pero el sexo es el camino más fácil.

GLENNNA: Pero no el único.

SUSIE: No hace falta acostarse con el productor. Basta con enseñarles las tetas, ¿entiendes?

GLENNNA: Oye, a mí no me va eso. Me gusta el sexo. Y mucho. Pero sólo me acuesto con tipos que me gustan. Aunque sólo sea para una noche, me tiene que gustar. Lo otro es ser puta.

SUSIE: No. Sólo son las tetas y encima te pagan. Es aprovecharse.

GLENNNA: Es comercializar. Eso es lo que hacen las putas (*Pausa.*) Acéptalo.

⁵⁹⁸ Victoria Szpunberg, *Esthetic Paradise*, pág. 38.

SUSIE: Sería tan sencillo si no se tuvieran remordimientos... Aceptar, ¿qué?
 GLENN: Estás confundiendo placer con comercio. Utilizar el sexo para...
 Ni por un súper papel me acostaría con el productor. *(Pausa.)* A menos que me gustara, claro.
 SUSIE: Yo no hablo de acostarse. Hablo del poder que nos otorgan.⁵⁹⁹

En *V.O.S (Versió original subtitulada)* (2005), expone el sexo como manifestación del amor y barómetro en las relaciones de pareja, en las cuales, se reafirma la importancia del acto sexual como base de la estabilidad en las relaciones interpersonales.

(VICKY le toca el culo a ANDER)

ANDER: No te hagas la chula porque hay gente.

OFF VICKY: Quant temps fa que no ens toquem... que no ens busquem...? Des que hem arribat a Barcelona que no... O potser ve d'abans? *(MANU le toca el culo a CLARA.)*

OFF CLARA: Què ens importa Manu, què ens importa? I si no t'importa perquè has fet el que has fet aquesta nit?

OFF MANU: Esta noche estaba encantadora y en cambio ahora... A las mujeres no hay quien las entienda. Me gustaría proponerle que podríamos repetirlo porque ha estado bien, seguro que me dice que no. Se cree que porque hayamos follado ya me voy a colgar de ella. Es que las mujeres no saben separar las cosas. Confunden los términos. Con lo a gusto que echaría unos polvos y ya está. Pero ella no está por la labor.

OFF VICKY: Però si no estic amb ell... què? Sola?

OFF MANU: Tendré que salir a dar una vuelta en bici para quemar adrenalina...⁶⁰⁰

Finalmente, en *T'estimaré infinitt* (2004), Gemma Rodríguez retrata el sexo como moneda de cambio para conseguir la supremacía en el grupo. Es una

⁵⁹⁹ Carol López, *Susie*, págs. 46-47.

⁶⁰⁰ Carol López, *V.O.S. (Versió original subtitulada)*, pág. 14.

reflexión sobre el estatus que la familia otorga a la hija por tener a un hombre, viendo en ella una mercancía, que a través de su cuerpo, le supondrá la estabilidad social y económica que la protagonista desea conmutar.

CLARA: ... La raó que t'ha arrossegat fins aquí? Vols ficar-te al llit amb mi? Doncs estàs de sort, avui és un d'aquells dies en què me tiraria qualsevol. No, no sóc una puta, pare, i et recordo que tu estàs despatxat. Saps una cosa Quim? Li he dit. Si vols ficar-te al llit amb mi, jo també vull ficar-me al llit amb tu, per què no? Tampoc estàs pas malament i m'agrada aquesta empresa, estic disposada a ficar-me al llit amb totes vosaltres, el que faci falta per no haver de suportar aquest avorriment. Però abans t'haig de demanar que em facis un favor. Ja sé que estat encantat, m'estàs bavejant la taula. Aquesta nit, Quim, tinc un sopar molt important i necessito acompanyant. Vols callar, mare? És clar que això val, és un home, un company de feina. Quim, només has de venir, empassar-te uns quants aliments i després follarem com a bèsties davant de tota la meva família...⁶⁰¹

IV.5.4 Entre mujeres

En la sexualidad se establecen tipos de vínculos entre mujeres que pueden ir desde una relación sentimental y/o atracción sexual (lesbianismo) —en que el feminismo radical denunció un abandono, incluso por parte de las feministas eruditas—, hasta una de competición jerárquica con el hombre, pero que se puede llevar al campo femenino, donde un concepto se ha instaurado junto con el desarrollo del feminismo en occidente: la «mujer alfa»⁶⁰² que comenzó su

⁶⁰¹ Gemma Rodríguez, *T'estimaré infinitt*, pág. 33.

⁶⁰² «Describe este nuevo grupo social caracterizado por agrupar mujeres contemporáneas, orgullosas de su éxito personal y financiero, extremadamente activas, independientes, y preocupadas por su imagen personal. Ella se llama 'Alfa' —evocando las

aparición en la década de los ochenta.

La psicóloga Carol Gilligan en su libro *In a Different Voice: Psychological Theory and Women's Development* (1982), daba cuenta de este nuevo tipo de mujer, que gracias a los avances en la igualdad de posibilidades, le otorgó el acceso al liderazgo y al poder. El término como tal fue acuñado por Marian Salzman, estratega de tendencias y comunicación en 2005. Este concepto de mujer alfa ha permitido reflejar la personalidad de la mujer del siglo XXI que ha ido enterrando poco a poco los clichés femeninos. Del mismo modo la relación entre mujeres en torno a su sexualidad, nace de la experiencia íntima que comparten en consecuencia a la situación que la historia les ha asignado. La amistad, la envidia, los celos, la competición sexual, no son realidades que no sucedan en el ámbito privado masculino, pero la sociedad las hace evidentes en la mujer como medio de dominación al atribuirles como características intrínsecas de su género.

En *L'hostal de les tres camèlies* (1973), Mercè Rodoreda expone el duelo jerárquico que se establece entre MAGDALENA y CAMÈLIA por ejercer como la mujer de la casa, o la gallina mayor del gallinero. La autora presenta la disputa entre este ángel (MAGDALENA) y el demonio (CAMÈLIA), donde el poder sexual sobre el hombre queda al descubierto. MAGDALENA es un personaje interesante y curioso que se aleja de sus homólogos en otras obras —como puede ser el personaje de SOFIA en *Un dia* (1959) y MARTA de *El parc de les magnòlies*

relaciones de dominancia en el mundo animal— y se distingue por contribuir con la porción más significativa del ingreso familiar, tomar las decisiones más importantes, y ejercer roles tradicionalmente consagrados al hombre. Sin arriesgar su feminidad, ella es la 'nueva jefe de familia' del siglo XXI y toma este rol como nunca antes en su historia». Francisco Güemez Ricalde y Ana del Rosario Fernández Castillo. Perfil de la mujer alfa en la frontera México-Belice. *Multiciencias* [en-línea]. Mayo-Agosto 2011 [Consulta: 25 de octubre de 2010]. Disponible en:

<<http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/904/90419195004.pdf>>

(1973) —, ya que hace respetar su estatus como esposa frente a Dios y los hombres, enfrentándose al marido y a la amante, rompiendo el triángulo amoroso.

CAMÈLIA: Encara més: després va venir la Faustina, blanca i rosa, riallera. Un estiu. No va durar més. Totes les nits entre blats i roselles, i a l'ombra dels castanyers... quantes nits robades, mestressa... mestressa de les olles.

MAGDALENA, *que ni l'escolta*: Entre blats i a l'ombra dels boscos només hi fan l'amor les bestioles. Amb el meu home dormim a dalt, en un llit ample, amb set matalassos.

CAMÈLIA: Set matalassos per no poder dormir! Sempre pensant en... L'Andreu i la Magdalena, totes les nits en el mateix llit, però un a cada costat, a punt de caure. I pensa que pensa. Sempre en el mateix, tan l'un com l'altre: en la de torn. I la de torn té aquí (*cloent la mà*) dues tristes voluntats: la de l'amo, que es pensa ser un rei, i la de la mestressa, agenollada.⁶⁰³

En *El parc de les magnòlies* (1973), retrata la relació entre las mujeres que defienden el orden social patriarcal, criticando el comportamiento de sus pares en las relaciones amorosas, actuando como juez y parte, según sea el caso.

SENYORA, *a MARTA*: Quina falta de respecte... Ja fa més de mitja hora que no paren de donar-se el bec, i això que ja no són de la primera volada. I ella és ordinària. Amb els cabells vermells i una faldilla verd de lloro. Des d'aquí els pot veure. Miri'ls... (*La SENYORA s'agenolla en el banc i fa agenollar a MARTA. Amb la mà fa signe a la NENA que s'aparti.*) Quin exemple de donar a les criatures... Una persona decent voldria poder passejar pel parc tranquil·la i ja hi som! La parella! No s'hauria de permetre. Si trobo un municipal li diré que i que els agafi. Anem, nena! (*Baixa del banc i agafa la NENA per la mà.*)⁶⁰⁴

⁶⁰³ Mercè Rodoreda, *L'hostal de les tres camèlies*, pág. 210.

⁶⁰⁴ Mercè Rodoreda, *El parc de les magnòlies*, pág. 204.

En *La senyora Florentina i el seu amor Homer* (1973), presenta la amistad entre cuatro mujeres que hacen de su convivencia diaria una de las razones más importantes para sobrellevar lo que les ha tocado vivir: el maltrato en el matrimonio (JÚLIA), la viudez y la soledad (PERPÈTUA), el suicidio del marido y el abandono del hijo (ZOILA), y la eterna espera del amor (FLORENTINA).

PERPÈTUA: Té raó que som divendres. Ja ha vingut el teu Homer?

JÚLIA: Amb dos ciris.

PERPÈTUA: Que se li ha mort algú?

FLORENTINA: Pels canelobres del piano.

JÚLIA: Un obsequi. A veure què hi dius, tu, a veure si no trobes que és una misèria regalar dos ciris per un aniversari; oh, i una persona que en ven i que a més hi deu tenir el descompte.

PERPÈTUA: S'ha d'agrair la finesa.

FLORENTINA: És el que jo he dit a la Júlia, que s'ha posat com un dimoni.

PERPÈTUA: I què explica de casa seva?

JÚLIA: Un infern.

ZOILA: Es veu que, amb la dona, es peguen davant dels fills.

PERPÈTUA: Aquest home no viurà mentre no se separi d'aquest carrabiner. Es veu que el té atemorit.

JÚLIA: Per què ho dius que és un carabiner?

PERPÈTUA: No t'ho ha explicat mai la Florentina que un dia els vaig veure a missa a la Mercè? Ella li passa dos pams. Era com una geganta amb mantellina.

JÚLIA: Sí que deuen fer broma.⁶⁰⁵

Del mismo modo en *Maniquí 1, Maniquí 2* (1979), explica la relación entre DOMINGA, ADELAIDA y SEBASTIANA, que con unos sesenta años de edad, trabajan escogiendo ropa que les trae el señor BALTAZAR, quien viene a ser el objeto de deseo de las tres mujeres, pero de manera especial para SEBASTIANA, que lo

⁶⁰⁵ Mercè Rodoreda, *La senyora Florentina i el seu amor Homer*, págs. 68-69.

venera como su príncipe azul, elemento característico de las obras de esta autora. Son mujeres que no las une la amistad, sino la necesidad y el trabajo. Entre los tres personajes vemos envidias, mentiras y competición. Son explotadas por su amo, sin esperanzas en el futuro por lo que sólo esperan la muerte, que a diferencia de los personajes de *La senyora Florentina i el seu amor Homer* (1973), no celebran la vida en su escena final. Aunque ambas obras se desenvuelven en contextos sociales y económicos diferentes, sí conservan las temáticas tan características en la producción de esta autora: el desamor, la espera del príncipe azul, etc.

DOMINGA: Tant eco i tant crit... m'arribes a cansar.

ADELAIDA: Però la Sebastiana encara que no vulguis, brilla.

DOMINGA: Totes hem tingut la nostra hora de glòria.

SEBASTIANA: Ah, ah, ah... la nostra hora de glòria...

DOMINGA: Sí. Si no haguessin estat els homes, que se'm van anar menjant de mica en mica: ara ens li mengem la voluntat, ara ens li mengem la força...

ADELAIDA: A mi, si se'm van menjar, va ser perquè vaig voler.

SEBASTIANA: Visc amb un parell de desgraciades. L'una es va deixar menjar i l'altra vivia de...

DOMINGA: S'acosta l'hora i, si perdem temps dient ruqueries, no haurem acabat la feina quan l'amo vindrà.⁶⁰⁶

El maniquí es el signo de la juventud, la belleza y el lujo que SEBASTIANA, DOMINGA y ADELAIDA no tienen y no tendrán jamás. Mercè Rodoreda refleja en este elemento los ideales masculinos que condenan a la mujer cuando ya no cumple con ellos; lo que hace que los personajes se tomen la revancha destrozando el signo de sus desgracias.

⁶⁰⁶ Mercè Rodoreda, *Maniquí 1, Maniquí 2*, pág. 165.

Aixecant-se, el GEPERUT l'envesteix a cops de cap i fa caure SEBASTIANA cames enlaire. Mentrestant, ADELAIDA i DOMINGA comencen a arrencar les cames del MANIQUÍ i les tiren lluny. Li arrenquen els braços i els tiren lluny. Li arranquen el cap i va a parar a dintre de la barraca. El GEPERUT, en un racó de l'escenari, gemega, arrupit, com una bèstia ferida.

SEBASTIANA, *tira el cosset al GEPERUT: Porta-la a veure el mar, a la teva reina!*

ADELAIDA, *posant-se al costat de SEBASTIANA: La teva princesa dels lleons i de les panteres!*

DOMINGA: *La teva núvia de flor de tarongina collida en el jardí dels núvols! (S'ajup i diu a un tros de MANIQUÍ.) Vols una castanyeta, bonica meva? Totes tres davant de la porta de la barraca, miren el GEPERUT. Al cap d'una estona de silenci, entren en la barraca i tanquen la porta.*

GEPERUT, *s'aixeca, s'acosta a la barraca, mira per terra el MANIQUÍ destrossat, n'agafa una mà, la mira una estona, li besa, d'una a una les puntes dels dits. Se l'acosta a la cara, el palmell contra la galta, i s'acaricia la galta amb la mà del MANIQUÍ: Tota la felicitat d'un home en aquesta preciosa mà. Tota la felicitat... (S'agenolla de cara al públic i va murmurant mentre cau el teló.) Tota la felicitat... tota la felicitat...⁶⁰⁷*

Rosa Victoria Gras en *La vigília* (1988), retrata la relación madre e hija, donde la representación de la continuidad del canon impuesto a la mujer, persiste debido a la proyección de las frustraciones maternas; lo que genera un antagonismo que crea la enemistad entre las propias mujeres, una conducta que Millett encontró repetidamente en su análisis sobre la política sexual.

TERESA: *Jo tampoc no en vaig tenir regals. Perxo volia que arribessis a ser el que no havia pogut ser, i que tinguessis el que no havia tingut. Quan eres jove, t'hauries pogut casar amb qui hauries volgut. No hi havia noi que no et somiés per dona, ni casa que no et demanés per jove. Tantes vegades havia desitjat guardar els teus fills! però amb alegria! L'alegria de les robes bones en calaixeres de fusta fina, del rebost ple i del celler, que tenen les*

⁶⁰⁷ *Ibidem*, pág. 183.

cases grans! I els meus néts, havien de ser amos de conreus i boscos fins on la vista, hi arriba! I a tu, acompanyada d'un home que valgués, jo et veia serena, fent-te rodona i madura...

FLORA, *amb compassió per la TERESA*: M'he equivocat en tot.

TERESA: Jo també m'he equivocat. No us he sabut pujar.⁶⁰⁸

En *Somniar la vida* (1990), la relació que se establece entre SABINA y CAROLA KRANZ nace de la imagen idealizada de la madre que la realidad no personifica el arquetipo de Jung; provocando la rebelión de la hija al no ver colmada sus necesidades en torno a esta figura.

SABINA: No he conegut les estretors. Treballo perquè la meva professió m'encanta. La mare no és interessada; fins i tot, ara, em compra flors, llibres... amb la seva pensió. Em dóna sorpreses agradables!

CAROLA: La meva era una veritable harpia, gelosa de cada petó que el marit em feia.

SABINA: La meva ha estat comprensiva i delicada.

CAROLA: Aquesta serenitat, Silvana, li ve d'una vida familiar harmoniosa. Sap que l'envejo? Li envejo la pau que té. La mala vida de meus pares és la causa que ni tots els diners del món em puguin donar seguretat en mi mateixa. Jo, a la mamà no la podia sofrir. Els darrers temps, amb franquesa, li desitjava la mort i tot. I ella no es moria, no es moria!

SABINA: S'enganya, senyora Kranz; no es pot desitjar la mort d'una mare!

CAROLA: Quan la mare és tan aclaparadora, tan insofrible i, sobre tot, quan és... com li ho diria perquè no em prengui per una mala filla, per una boja, qui li confessaré una cosa horrible? Em temo... (*Se sent incapaç de trobar les paraules*)... quan els pares tenen algun defecte que reprovem...

SABINA: No crec que hi hagi defectes que els fills puguin reprovar i no comprendre.⁶⁰⁹

⁶⁰⁸ Rosa Victoria Gras, *La vigília*, pàgs. 27-28.

⁶⁰⁹ Rosa Victoria Gras, *Somniar la vida*, pág. 15.

En contraposición, la relación verdadera entre madre e hija se resuelve con el matricidio. Expiando la madre las frustraciones de la hija que la consideró siempre como una rival.

SABINA, *aferra la MARE pel coll*: Calla. Mai més no obriré als qui vindran a sentir les teves històries de viuda de putxinel·lis, de la casa pairal que mai va existir, miserable, de la teva àvia actriu, que és una fantasmada, deliris de grandesa! No s'embadocaran més per les postes de sol als jardins dels turons, pels cortinatges, per les randes de la vànova antiga, pels miralls, pel baldaquí del llit!

MARE: I les teves intencions d'enxampar algun ingenu que de veritat es quedi? Per què hi vénen homes i no dones per l'anunci? Has especificat que només hi vols homes? I per què? Pots explicar per què? O potser no cal, perquè es veu prou bé...⁶¹⁰

Lluïsa Cunillé en *Rodeo* (1991), reflexiona sobre la soledad como punto de encuentro entre las mujeres que sobrepasa el deseo erótico hacia el hombre para formar una relación que las una en la intimidad de su género.

ELLA: Usted se presenta aquí cada tarde y hace esta comedia espantosa. Usted tiene que dejar en paz a mi padre porque él no quiere verla.

MUJER: ¿Se lo ha dicho él?

ELLA: No, no me lo ha dicho, pero si quisiera verla ya habría venido.

MUJER: Vendrá, estoy segura de que vendrá, quizá hoy no, ni mañana, pero algún día.

ELLA: Pero no puede venir cada tarde... ¡No puede!

MUJER: No me queda otro remedio. He de venir (*Pausa.*) Yo sé que en el fondo me comprende.

ELLA: Porque soy inteligente o al menos deberías serlo.

MUJER: Deberíamos ser amigas, muy buenas amigas, eso haría más agradable estas tardes, y puede que su padre quedara entonces en segundo término, que no fuera tan importante el que viniera o no... Que no fuera el

⁶¹⁰ *Ibidem*, pág. 21.

principal pretexto de estas visitas que tanto la incomodan ahora.

ELLA: No lo creo posible.

MUJER: El roce, el contacto diario... tiene que contar con ello. (*Pausa.*)

ELLA, *se levanta*: Puede esperarlo en su despacho. En el despacho de mi padre... (*Con la mano señala las escalerillas del proscenio.*)

MUJER, *se levanta*: Si usted quiere... (*Va hacia las escalerillas.*)

ELLA: Espere... (*La MUJER se detiene. Pausa. Regresa y mira a ELLA a los ojos.*)

MUJER: Usted no me detesta, al principio quizá sí, pero ya no, puede que hasta... me aprecies un poco. Alguien que no viene a lo de siempre, que dice otras cosas, que no pasa de largo.⁶¹¹

Del mismo modo, en *Passatge Gutenberg* (2000), la relación entre la DONA 1 y la DONA 2 nace de la necesidad de la reafirmación de la existencia en el reconocimiento del otro y en su interacción. Aquí la necesidad no tiene que ver con una carencia en especial, el amor, la familia, etc., sino que nace desde el propio interior del personaje por lograr la materialidad.

DONA 1: Si té temps després de la feina li podria ensenyar a llegir...

DONA 2: Què...

DONA 1: Segur que n'aprendria de seguida...

DONA 2: Ho diu de debò, que em vol ensenyar a llegir?

DONA 1: No li cobraria res...

DONA 2: A tothom que ve aquí a dictar-li una carta li diu que li ensenyarà a llegir gratis?

DONA 1: No (*Pausa.*)

DONA 2: Li ho agraeixo però de tota manera no tinc massa temps. Treballo fins a molt tard i després he d'agafar de seguida el tren.

DONA 1: I suposo que si de debò en volgués aprendre l'hi demanaria a la seva mare...

DONA 2: Ella no ho sap.

DONA 1: No ho sap?

⁶¹¹ Lluïsa Cunillé, *Rodeo*, págs. 38-39.

DONA 2: Ens veiem molt poc (*Pausa.*)

DONA 1: A on viu?

DONA 2: La meva mare? En un poblet a l'altra banda de la frontera.

DONA 1: De quina frontera?

DONA 2: De la francesa.

DONA 1: Ella és francesa?

DONA 2: Sí.⁶¹²

Àngels Aymar en *La furgoneta* (1995), establece la relación desde la negación del pasado. Los personajes se apoyan para alcanzar una nueva vida que se basa en la complicidad de haber vivido situaciones similares, pero que con mentiras encubren para poder seguir adelante. La autora reflexiona sobre una falsa libertad que las sigue condenando a lo que desean escapar.

R: L'home de les partitures, també?

M: No, això no. T'he mentit sobre el meu passat. Em sap greu. Però tu... em pensava que dormies?

R, *amb veu de nena que ha fet una malifeta, però amb satisfacció*: Jo també t'he mentit.

M: Perfecte. Si seguim així no tindrem problemes.

R, *pausa*: Tu a vegades no tens ganes de recordar? Recordar com eres abans... quan creies que tot anava bé. Com t'ho fas per seguir?

M: Dormo.

R, *sorpresa*: Ah, sí? Jo creia que dormir era pitjor, I si somnies?

M: Els somnis s'obliden.

R: Tens raó (*Pausa.*) M'agradaria ser com tu.

M, *amb to d'amenaça*: No ho tornis a dir mai més això, em sents? Si hem de seguir juntes ens mentirem l'una a l'altra tant com podrem. No vull saber res del teu passat i tu no has de saber res del meu. Ja no tornarem. És per això que hem vingut fins aquí. Per no tornar. No permetré que em facis mirar enrere. D'acord? Ho has entès?⁶¹³

⁶¹² Lluïsa Cunillé, *Passatge Gutenberg*, pàgs. 36-37.

⁶¹³ Àngels Aymar, *La furgoneta*, pàgs. 16-17.

En *La rialla inacabada* (1999), presenta la relación materno/filial basada en la aceptación del modelo que se propone. Vemos a la «madre coraje» que se aleja del patrón establecido y crea una nueva conciencia en la próxima generación. La relación en torno a la sexualidad se establece desde la necesidad de tomar de ella sólo lo que sirve para el propio desarrollo.

AMANDA: ... Fue una de las últimas personas con quien mantuvo conversación. ¿Sabes que la gente que la conocía no supo que estaba enferma hasta casi el final? Era una luchadora. Le plantaba cara a todo. Estuvo escribiendo hasta que el lápiz le cayó de la mano... yo estaba allí cuando pasó... las dos supimos que era el inicio el fin (*Pausa.*) Roberto estaba en Madrid cuando ella murió. Vino enseguida. Fue muy importante para mí tenerlo cerca... Mientras mi madre vivió siempre tuve la sensación de no aprovecharla lo bastante... no te puedes imaginar el trabajo que tuve en transcribir sus poemas. Todo lo escribía a mano. Aún tengo una caja llena de pedacitos de papel... Era un encanto...⁶¹⁴

En *Fadouma* (2007), Beth Escudé reflexiona sobre el placer sexual como punto de encuentro en la complicidad que supone el silencio en algunas culturas y religiones. La solidaridad femenina parte desde su sexualidad, que deja de lado las diferentes razas, credos y estatus sociales, para reconocer a la mujer como individuo universal.

FADOUMA: ... Jo havia de fer un petit tall per a que elles pensessin que alguna cosa s'havia produït. Que alguna cosa havia canviat. Alguna cosa dolorosa que poguessin reconèixer com similar a d'altres dels seus molts dolors. Però comptava també amb el seu silenci en descobrir, dies més tard, que continuaven conservant els seus òrgans de plaer. Perquè les musulmanes, com a mínim les musulmanes 'senceres' també es toquen. Senyories. I aquestes musulmanes senceres també llaven. Vivien en el

⁶¹⁴ Àngels Aymar, *La rialla inacabada*, pág. 194.

silenci i en treien partit. Tenien ja el seu estatus i seguien amb el seu plaer. Fingien no sentir-lo amb el seu marit. Mai van reclamar els seus diners ni tampoc han vingut a agrair-me res. No els hi ho retrec. Algunes són multiorgàsmiques clandestines i la seva única mutilació és no poder compartir-ho amb les amigues. Fingeixen.⁶¹⁵

En *Pullus, el color del gos quan fuig* (1997), retrata la relació entre suegra y nuera que se convierte falsamente en una relación materno/filial, donde la figura de la madre cobra una doble significación: una, la del canon tradicional, y la otra, el rechazo a ese canon. Aquí la situación se invierte en cuanto la madre/suegra reprocha en la hija/nuera los valores tradicionales mediante su dependencia, en que el ritual, reafirma la situación de la cual quiere liberar a la hija. Esta liberación nace del egoísmo, ya que supone la liberación de la mujer joven en la unión eterna con la anciana, donde el matricidio expía la culpa de ambas.

DONA VELLA, *riu*: I tu em parles de crueltats? Tu, que m'obligues a abandonar la meva casa? Tu, que per pietat entens amagar-te a les butxaques els cabells que em cauen? (*Pausa.*) Nena, filla, no sabré estar-me sense tu. Estimada (*La DONA VELLA somica*). No em podré sentir sola, sola com quan estic amb tu. No vull anar-hi. Qui mirarà per mi, pels meus ulls? Et necessito, sents? No vull anar-hi.

DONA JOVE: No podem tirar enrere... (*Pausa.*) Hi has d'anar, estaràs millor que aquí, saps? Et fan la tassa del vàter per dins i per fora i t'expliquen el color del crepuscle i crec que allò de les galetes és veritat... i et curaran: uns homes amb bates de color de la sorra et curen, són especialistes en la malaltia violeta, i jo... jo et vindré a veure aviat, si ho vols, molt aviat, potser... "on vós anireu he d'anar jo."

DONA VELLA, *deixa de somicar*: No cal. Puc viure perfectament sense la teva mirada retrògrada. Em lliuraré de sentir el fregall contra el terra hora rere hora i les meves petjades contra un terra emmirallat. "Per què collons

⁶¹⁵ Beth Escudé, *Fadouma*, pág. 34.

vols venir amb mi? Que el Senyor et concedeixi trobar la felicitat d'una puta vegada amb un nou marit”.

DONA JOVE: No necessito un nou marit. Ja vaig ser feliç amb el teu fill, Mara.⁶¹⁶

En *Una mujer en transparencia* (2008), Eva Hibernia reflexiona sobre la dualidad existente en cada mujer con respecto a su sexualidad. Una lucha interna entre lo idealizado y lo realmente deseado. La autora, al desdoblar a su personaje, le confiere —como afirmara Bataille— la voluntad de cuestionar su experiencia interior confiriéndole su autoridad.

CLARA 20: Quiero irme a mi cuerpo (*A CLARA.*) Tú me asustas. Tu blusa es casi transparente, yo nunca llevaría algo así. Ese vapor en el pecho, pesa, no quiero que nada me pese. No me digas que vas a ser como tu abuela, tu madre, tu hermana, esas mujeres ridículas con tetas vacas. ¿Por qué tienes curvas? Me mareo en las curvas, hay que parar, vomitar. En las curvas no controlas, te matas, te chocas contra otro coche, te destrozas...⁶¹⁷

En *Juana -delirio-* (2005), reflexiona sobre lo natural y lo biológico que une a la mujer. Convirtiendo la sangre en símbolo de hermandad y en su índice⁶¹⁸ la diferencia que la marcará en relación al orden místico y religioso que supondrá su precio en la naturaleza.

AMIGA: También quema la sangre que nos ha venido. Ya no seremos nunca más niñas. Ya que no podremos tener nunca miedo. No de hogueras, ni de ingleses, ni nada. Es lo que pasa cuando viene la sangre al cuerpo de una

⁶¹⁶ Beth Escudé, *Pullus, El color del gos quan fuig*, págs. 80-81.

⁶¹⁷ Eva Hibernia, *Una mujer en transparencia*, pág. 127.

⁶¹⁸ En la semiología el Índice supone el signo donde existe un lazo directo entre éste y su objeto.

muchacha. Mejor que se prepare. Que se le queden las alegrías y los miedos quietos. Mejor que se quede quieta. Mira a mis hermanas, o a la tuya, o a las mujeres grandes, quietecitas, quietecitas, siendo mujeres grandes.

JUANA: Pero yo no me quiero estar quieta.

AMIGA: Yo tampoco, por eso salto y salto y salto y me río del miedo y de la sangre que me ha venido. Yo quiero seguir siendo una niña, aunque sea aquí, a escondidas, en un claro del bosque, o debajo de aquella encina. Juana, ¡salta conmigo!

JUANA: El viento aviva las llamas. Crecen.

AMIGA: Ojalá nuca tuviéramos que crecer nosotras. Pero sí, hemos crecido, y ahora somos hermanas de sangre. Dame la mano.⁶¹⁹

En *L'ham* (2007), Gemma Rodríguez retrata la relación de dos mujeres que cuestionan su sexualidad en comparación a la de la otra. La infelicidad de cada una es reflejada en las palabras no dichas que son el silencio de un grito desesperado.

IRENE: De vegades voldria ser com ella.

CAROL: Ha de ser genial tenir temps.

IRENE: I tenir dos nens preciosos.

CAROL: I no tenir fills.

IRENE: L'Oscar i l'Èric.

CAROL: I anar a la piscina.

IRENE: I tenir una família.

CAROL: I fer submarinisme.

IRENE: La maleta és dalt de l'armari.

CAROL: Damunt el televisor ha posat una foto dels nens. És de fa un any. De l'aniversari de l'Oscar,

IRENE: Baixo la maleta.

CAROL: Cinc anyets.

IRENE: I torno cap al menjador. La Carol ha trobat la foto dels nens.

CAROL: Va ser absurd donar-li la foto.

⁶¹⁹ Eva Hibernia, *Juana-delirio-*, pág. 1.

IRENE: És absurd tenir aquesta foto.

CAROL: No són els seus fills.

IRENE: No són els meus fills.

CAROL: Però ella l'ha fet emmarcar perquè no em senti com una estúpida.⁶²⁰

Marta Buchaca en su obra *En conserva* (2007), refleja la relación que parte de un reconocerse en el otro. El experimentar o haber experimentado las mismas situaciones, frustraciones y miedos, unen a las mujeres y las organiza en torno a una solidaridad compartida y no silenciada como en *Fadouma* (2007) de Beth Escudé, donde el factor generacional propicia de una manera más fácil el entendimiento entre las partes.

ANNA: Em sembla que encara està enamorat de la seva ex.

SANDRA: Però què dius!

ANNA: Sí. M'ho va dir quan ens vam conèixer, abans que fóssim nuvis. Em va dir que la seva ex era la dona de la seva vida.

SANDRA: Però ara ets tu.

CARLA: Clar, ara ets tu.

ANNA: No, ara és ella encara. I no sé per què.

SANDRA: Però t'ho ha dit?

CARLA: Si es casaran!

SANDRA: Clar, i és el que tenen els homes quan es casen, que no es follen a ningú que no sigui la novia. Per favor!

ANNA: No, dir-m'ho no. Però ho noto. Aquestes coses es noten. De fet té una altra dona de la seva vida, la ex ex.

SANDRA: Joder amb el teu nuvi!

CARLA: És que les ex fan ràbia.

ANNA: Fan molta ràbia.

CARLA: La ex del meu nuvi ve a dinar cada diumenge a casa meva. Ens hem fet amigues. Em feia tanta ràbia que vaig pensar uneix-te o mata-la. I com que matar-la no em sortia, doncs ara som molt amigues. Té un nuvi nou, molt maco, i venen els diumenges i també ve el meu nuvi i juguem al Party i ens ho passem de puta mare. Sabeu, el Party. És una barreja del tabú, del pictionary, del trivial i has d'imitar a gent, i cantar, és una

⁶²⁰ Gemma Rodríguez, *L'ham*, pág. 57.

passada.⁶²¹

En *Emergència* (2006), presenta el lesbianismo como algo natural y respetado como opción sexual. Del mismo modo reflexiona sobre la libertad sexual y la complicidad en el lenguaje y en la escucha, que hacen de la comprensión y del cuestionamiento, la base de la relación entre las cuatro amigas.

LLUM i ISA: Hòstia!

BRUNA: Hoolaaaaaa!

ISA: El concepte “emergència” no l’acabeu de pillar, oi?

BRUNA: Nenes, què fèieu tocant-vos?

ISA: Tenim una petita crisis.

BRUNA: Oh, quina pena. Em pensava que per fi us havíeu decidit a provar sort a la vorera d’enfront.

ISA: El dia que això passi seràs la primera en saber-ho, no pateixis.

LLUM: Això. Això és el que hauríem de fer!

ISA: Fer-nos lesbianes?

LLUM: Mira la Bruna. És feliç. És molt feliç amb la Ingrid.⁶²²

Del mismo modo, la autora reflexiona sobre la manera de relacionarse e identificarse entre las mujeres, que tiende a seguir el ordenamiento establecido proyectando estas relaciones jerárquicas y de protección en la amistad.

ISA: I per què tens tan clar que m’identifico amb el meu pare?

LLUM: Perquè es veu, Isa, es veu. Tu l’adores al teu pare, i t’hi assembles molt i ets així molt, tan...

ISA: Què? Tan què?

LLUM: Masculina, suposo.

⁶²¹ Marta Buchaca, *En conserva*, págs. 12-13.

⁶²² Marta Buchaca, *Emergència*, pág. 6.

ISA: Entres a casa meva amb la meva clau per dir-me que sóc molt masculina?

LLUM: Això és bo, Isa, no és una cosa dolenta. És un fet, simplement. A mi m'agrada que siguis masculina, em dóna seguretat. Jo m'identifico amb la meva mare. I la meva mare és una bleda, i per això sóc així, jo, d'aquesta manera que sóc. Tot és per ma mare! I cada dia m'hi assemblo més!⁶²³

Finalmente, *Esthetic Paradise* (2002), reflexiona sobre la competitividad femenina, sobre el hecho de ser considerada siempre atractiva en una sociedad que rechaza el paso del tiempo. Victoria Szpunberg refleja este tipo de relación que vuelve a la mujer a su animalidad y donde el individuo pierde los escrúpulos en alcanzar lo deseado.

CARME: Saps de qui tinc enveja? De la dona que pot mirar-se al mirall i agradar-se en la seva lletjor.

DOROTEA: De qui tu tens enveja és dels homes. Ells sí que poden. Nosaltres estem totes condemnades.

CARME: No totes. Condemnada ho estàs tu. Amb la teva cara d'insatisfeta. Jo... he sentit una mica de plaer. Jo...

DOROTEA: Tu? Ets una guenya que ja no guanya ni un sol cupó, que tampoc no té ni diners propis per operar-se, estàs sola, aquí ningú ja no et respecta. Vigilant de nit, a això has arribat i te n'aniràs a treure benes, així acabaràs, ben avall, a l'infern, a fer perruques a casa teva, tancada. La teva decadència ha començat i ja no saps com justificar-te. Plaer? Guenya de merda. Ni un exèrcit de cirurgians podria arreglar-te. Jo al menys continuo casada. Quant temps fa que no et toca ningú, eh? Quant temps fa que no t'abraça ningú? Quant temps fa que ningú no t'estima?⁶²⁴

Como podemos observar, el final de nuestro análisis arroja datos

⁶²³ *Ibidem*, pág. 5.

⁶²⁴ Victoria Szpunberg, *Esthetic Paradise*, pág. 77.

importantes sobre el reflejo de la mujer como personaje teatral. En él constatamos que este reflejo es acorde con el contexto social de las autoras, siendo más perceptible la ideología feminista en Maria Aurèlia Capmany, Rosa Victoria Gras y Beth Escudé. Del mismo modo, la existencia de dos grandes temas: el amor y la muerte. Esta última ya sea como expiación de algún mal físico, emocional o erótico. Pudiendo considerar la producción de Eva Hibernia como literatura dramática erótica desde la concepción de Bataille. De igual manera, vemos presente en ella una estética matriarcal que «no es un retiro hacia el lejano pasado sino una teoría en parte descriptiva y en parte prescriptiva de varios aspectos del arte moderno».⁶²⁵

Al amor y a la muerte se le suman nuevas temáticas. Algunas en directa relación con las cuestiones de género como el lesbianismo tratado por Marta Buchaca en *Emergència* (2006) y en *Esthetic Paradise* (2002) de Victoria Szpunberg. Del mismo modo, encontramos en Eva Hibernia el tema del SIDA en *Fuso negro* (2005); y del travestismo, que introduce en sus obras *Mu (fragmentos)* (1996), *Los días perdidos* (1997) y *Juana-delirio-* (2005).

Todas las autoras tocan la maternidad desde dos puntos contrarios: la visión idealizada masculina y lo real, en que esto último adquiere connotaciones tanto positivas como negativas. Dentro de esta concepción encontramos la producción de Mercè Sarrias, quien desarrolla esta temática de manera más continuada. En esta autora, la maternidad se refleja desde tres vértices: uno, desde un «shock emocional intenso», como en *A les set em llevo* (2007) e *Informe per a un policia volador* (2009); dos, desde una profunda necesidad de «comprensión del entorno» como *En defensa dels mosquits albins* (2004) y *Al tren* (1995); y tres,

⁶²⁵ Heide Göttner-Abenroth, «Nueve principios para una estética patriarcal», 1986, pág. 99.

desde la «autorrealización» como en *Quebec-Barcelona* (2010).

La figura de la Madre no sufre una evolución significativa, debido a que el contexto social de las autoras no ha variado del todo con respecto al arquetipo de la Madre (Jung), que podemos evidenciar en la obras de Maria Aurèlia Capmany, Mercè Rodoreda y Rosa Victoria Gras, donde la visión freudiana está intensamente ligada a la estructura patriarcal; siendo una excepción CATERINA de *Un dia* (1959), donde Mercè Rodoreda sorprende con un personaje que se acerca a los límites del canon. Sí vemos la necesidad de tratar temas tabú en relación a esta figura que la literatura masculina ha desarrollado más ampliamente. Encontramos así el «Complejo de Electra» que reniega de la madre en favor del amor del padre como *En un arponero herido por el tiempo* (1997) de Eva Hibernia y *T'estimaré infinitt* (2004) de Gemma Rodríguez. De este complejo deviene el incesto que en la obra de Eva Hibernia es consumado. Al igual que en la obra de Lluïsa Cunillé *Barcelona mapa d'ombres* (2004), donde la autora trata diferentes temáticas consideradas veto por la sociedad.

El sexo es otro tema al que todas las autoras otorgan importancia siendo — como ya hemos mencionado—, en Eva Hibernia, de un perfil marcadamente erótico. En Àngels Aymar encontramos una aproximación al erotismo que finalmente acaba en un lenguaje más sexual y explícito. Carol López y Gemma Rodríguez muestran el sexo de manera directa, cruda y violenta no sólo en la praxis de sus personajes femeninos, sino en la manera de expresarse a través diálogos que no dan cabida a la metáfora. Por su parte, Marta Buchaca, trata el tema sexual con total naturalidad, sin aderezos ni exageraciones de ningún tipo, volviendo el acto sexual a su condición cotidiana y real. Cristina Clemente sigue esta misma línea en su obra *Nit de ràdio dos punt zero* (2011), donde su personaje femenino habla sin temor a ser juzgada por ello. El sexo aparece en

sus otras obras a modo de subtexto, lo que confiere más importancia a la relación, en su desenvolvimiento social, dando prioridad a las reacciones del personaje que es donde encontramos la reflexión de la autora. Del mismo modo, en las autoras anteriores a la democracia, el tratamiento del sexo, de manera explícita, lo encontramos en la producción de Mercè Rodoreda, quien mediante el lenguaje más que en la praxis, va revelando el deseo sexual de sus personajes, que no desarrollan del todo el erotismo, pero sí lo tocan, como en su obra *Un día* (1959), donde el incesto no llega a consumarse provocando que la transgresión no suceda.

La violencia se hace presente en todas las autoras, ya sea de una manera física o psicológica, siendo Beth Escudé, quien reflexiona de manera directa en su obra *Aurora De Gollada* (2006). De igual forma, en *Fadouma* (2007), trata la ablación evidenciando este problema exclusivo de la mujer. Otra forma de violencia, esta vez política, la encontramos en las dos obras que forman la trilogía de Victoria Szpunberg: *El meu avi no va a anar a Cuba* (2009) y *La marca preferida de las hermanas Clausman* (2010), donde el exilio es el marco en que se desenvuelve la acción, siendo sus personajes femeninos motor de dicha violencia.

Asimismo, se puede observar una clara evolución entre el personaje femenino anterior a la democracia y el de las autoras actuales, que sigue un orden cronológico de los acontecimientos que en algunas obras son visibles; como en la producción de Maria Aurèlia Capmany que obedece a un paralelismo entre su participación activa en la política y sus ensayos sobre la condición de la mujer que bien retrata *Vent de garbí i una mica de por* (1965). Del mismo modo, Rosa Victoria Gras en su obra *La vigília* (1988), donde retrata la situación legal y social de la mujer como heredera y madre soltera.

Finalmente asuntos como el aborto, el matrimonio, el divorcio, las relaciones de pareja y la infidelidad son tratados por la mayoría y corresponden a la visión de mundo de cada autora, que en algunos casos, como el de Maria Aurèlia Capmany, Mercè Rodoreda y Victoria Szpunberg toman un perfil autobiográfico en: *El desert dels dies* (1960), *Un dia* (1959), *El meu avi no va anar a Cuba* (2009) y *La marca preferida de las hermanas Clausman* (2010), respectivamente.

IV.6 El personaje femenino redondo

Nuestro análisis nos lleva a determinar la existencia de cuatro personajes femeninos redondos (PFR) que validan nuestra hipótesis; siendo cuatro las autoras que logran elevar su personaje protagonista a esta condición, ellas son: 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). Todos ellos cumplen la formalidad en su construcción, es decir, son caracteres⁶²⁶ con rasgos físicos y psicológicos definidos que son motor y elemento de la acción o la fábula. Encontramos dos vertientes: la histórica, en ROSA y CAROLINA, donde las autoras

⁶²⁶ «Los caracteres se presentan como un conjunto de rasgos característicos (específicos) de un temperamento, de un vicio o de una cualidad. Mientras que los tipos y los estereotipos son más bien esbozos fácilmente reconocibles y superficiales de personajes, el carácter es mucho más profundo y sutil: no le están prohibidos algunos rasgos individuales; así, por ejemplo, los grandes caracteres de MOLIERE (El avaro, El misántropo) conservan, más allá de su caracterización general, rasgos individuales que desbordan la pintura 'sintética' de un simple carácter. El carácter es una reconstitución y una profundización de las propiedades de un medio o de una época. El carácter es, a menudo, un personaje con el cual nos identificamos forzosamente: ¿quién no se reconoce en el carácter del enamorado, del celoso o del hombre angustiado?». Patrice Pavis, *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, 1998, pág. 63.

construyen su personaje a partir de un tiempo pasado, en concreto del siglo XIX: Àngels Aymar desde la emigración de los catalanes a la Habana y Maria Aurèlia Capmany desde el contraste de la antigua aristocracia con la nueva burguesía en Cataluña. La segunda vertiente es la actual, donde ISEO y SUSIE conforman la imagen de la mujer moderna: Eva Hibernia desde la experiencia erótica potenciada por el lenguaje poético y Carol López desde el realismo.

Abirached en su artículo titulado *Modelos de personaje en la literatura dramática* (2008) menciona que:

todos los personajes del teatro remiten a una imagen presente en nuestro inconsciente colectivo, bien sea una pasión, una situación o un carácter-tipos; por ejemplo, la juventud o la vejez, la exacerbación de los celos, la pasión del poder, los rostros de la justicia, la venganza o el deseo.⁶²⁷

En este sentido los cuatro personaje femeninos sí cumplen con estos atributos al considerarlos como caracteres-tipos, pero lo que los diferencia —y es una de las características de las cuales dotamos a nuestro PRF—, es que no pasan a ser imágenes simbólicas. Abirached, al decir que el personaje teatral remite a una imagen del inconsciente colectivo, alude a que el actante pasa a una dimensión arquetípica (Jung). Ahora bien ROSA, CAROLINA, ISEO y SUSIE representan una situación que nace de su especificidad femenina siendo ésto lo que definimos como *carácter-tipo* en nuestro PFR. Esa especificidad es la que le confiere una cualidad diferente al actante ya que no nace de una mirada masculinizada de lo femenino. Por lo que el espectador —lector en nuestro

⁶²⁷ Robert Abirached, «Modelos de personaje en la literatura dramática», 2008, págs. 307-308.

caso— ya no lo percibe como una imagen arquetípica o símbolo de un inconsciente colectivo nacido de un pensamiento patriarcal.

Tomando la perspectiva de un feminismo materialista, es decir, partiendo de lo particular, vemos que el PFR ya no supone un símbolo, sino más bien, un Índice⁶²⁸ (Pierce) existiendo un lazo directo entre el signo y su objeto. Una exploración y un cuestionamiento del canon, por parte de las autoras, sacan a la superficie las suposiciones que subyacen en él; desmembrando la imagen de la mujer que se da por sentada y a la que se le confiere una existencia ideal que realmente no posee. Es así como ROSA y CAROLINA rompen el patrón de femineidad del siglo XIX, haciendo lo propio ISEO y SUSIE en el siglo siguiente, donde aún se conserva este patrón pero con las variantes introducidas por el movimiento de mujeres.

Àngels Aymar crea un personaje que en tierra extranjera cuestiona y reconvierte el arquetipo de la Madre y desmitifica el *Ánima* (Jung) del esposo. La autora presenta la lucha interna en la que ambos personajes se debaten entre la moralidad burguesa y la ética que niega el *eterno femenino* para situar a ROSA en una total condición de individuo. La imagen simbólica se vuelve así un Índice donde, ROSA, mediante su discurso, reestructura su propio indicio (Femineidad) que con el transcurso de la obra hace olvidar al lector su condición o rol de género, configurando un personaje redondo donde las palabras que pronuncia le confieren la consistencia necesaria que permite reconocerle fuera de la fábula. En el personaje de Àngels Aymar la connotación que su entorno hace de su indicio es superado por la denotación que ROSA efectúa sobre sí misma como

⁶²⁸ Carles Sanders Pierce clasifica los signos de la siguiente manera: Icono, el signo se parece de alguna manera a su objeto; Índice, existe un lazo directo entre el signo y su objeto; y el Símbolo, en donde éste no tiene parecido o conexión entre el signo o el sujeto.

personaje. En ella, la desconstrucción de su indicio se basa en una mirada objetiva sobre su estatus social adquirido (Esposa) y la oposición consciente al conjunto de normas y comportamiento que validan ese estatus.

LLUÍS: Quan vaig arribar aquí, els esclaus ja hi eren. Jo venia a fer negocis. Igual que tots els altres. T'has de adaptar a les normes del joc per sobreviure!

ROSA: Sobreviure? Són ells els que intenten sobreviure! A vosaltres ningú no us ha obligat a venir fins aquí.

LLUÍS: Però tu d'on treus aquestes idees? Aquí tothom accepta els esclaus com un fet natural.

ROSA: Quina moral de pa sucats amb oli, la vostra. Els feu anar a missa per escoltar la paraula d'un déu misericordiós i els espereu a la sortida amb el cuir a la mà.⁶²⁹

En el personaje de Maria Aurèlia Capmany la perspectiva es diferente. CAROLINA reestructura su indicio (femineidad) partiendo desde la connotación del canon. Observamos una exacerbación del estatus social adquirido, donde el lazo directo entre el signo y su objeto ha de pasar por su total subjetivismo para poner en evidencia su rol social. Este tipo de construcción de personaje es propio del estilo de Maria Aurèlia Capmany, pues la crítica que realiza la autora se concretiza en la denotación que el lector —espectador— hace del modelo. En este sentido, la autora, propone una participación directa del lector en la reflexión. Mientras que Àngels Aymar pone esa reflexión en la interacción de los discursos antagonistas que convierten a su actante en un personaje ya fuera del canon. ROSA, parte desde el inicio de la obra como un PFR reconocible, mientras que CAROLINA, va construyéndose poco a poco en la denotación del lector. Podríamos decir que Maria Aurèlia Capmany crea un PFR que se construye a sí mismo dentro de la fábula y que Àngels Aymar sitúa ya a un PFR

⁶²⁹ Àngels Aymar, *La Indiana*, pág. 45.

en un contexto determinado. Lo anterior tiene que ver directamente con el contexto social e histórico vivido por ambas autoras.

CAROLINA: ... M'havies d'ensenyar a estimar i no ho has fet... has anat creant, al teu entorn, un buit; un buit immens, que ni tot el meu rancor ha pogut omplir... No em sents? Parlo en veu alta... i ploro sense llàgrimes... un dia m'ho vas dir, recordes? 'No plores mai'. Ara no puc... no puc... perquè jo no la volia, la teva derrota... T'enyoraré molt encara, molt temps, molt temps, i tu no ho sabràs... com no ho has sabut mai... o sí, o sabies? Què sabies tu de mi, enemic meu, amor meu... (*Endureix de nou l'expressió, que s'havia anat endolcint.*) Sóc feliç, ara, perquè ja m'has fet tot el mal que em podies fer, i ara seràs per sempre més l'home que jo volia que fossis...⁶³⁰

Eva Hibernia reestructura el indicio (femineidad) a partir de la utilización de una estética matriarcal (Göettner-Abendroth), es decir, reestructurando el mito a través de la denominada «magia moderna»,⁶³¹ lo que produce que el modelo parta desde su origen. En este sentido, podríamos afirmar que el personaje de Eva Hibernia se desarrolla de una manera cíclica. ISEO, en su construcción, parte desde esta antigua magia —recuperada en el inconsciente— gracias a los procesos de asociación que usan como filtro el lenguaje poético; la autora, hace peregrinar al personaje desde su origen, pasando por los modelos impuestos, y retornando a su esencia primera. Es decir, Eva Hibernia parte del

⁶³⁰ Maria Aurèlia Capmany, *Un lloc entre els morts*, pág. 635.

⁶³¹ «El arte matriarcal se sitúa más allá de la ficción, tanto en el pasado como en el presente. Más allá de la ficción, el arte se vuelve magia. La magia interviene en la realidad mediante símbolos y tiene el efecto de cambiar la realidad. El antiguo arte matriarcal intentaba influir en la naturaleza y modificarla utilizando la magia (la antigua magia); el arte matriarcal moderno intenta cambiar la realidad psíquica y social utilizando 'la magia moderna'». Heide Göettner-Abendroth, «Nueve principios para una estética patriarcal», 1986, págs. 99-100.

indicio (femineidad), denotándolo y connotándolo a la vez: denotándolo por medio del juego erótico y connotándolo por medio del lenguaje poético.

Si en Àngels Aymar, ROSA, parte como un PFR reconocible, y en Maria Aurèlia Capmany, CAROLINA, es un PFR que va conformándose a sí mismo en su interacción como actante; en Eva Hibernia, ISEO, fluctúa entre el icono y el símbolo para terminar convirtiéndose en índice que reestructura el rol de género, convirtiendo a ISEO en un individuo completo.

ISEO: Me gustaría que mis venas fuesen un rayo violeta, que brillasen un segundo perfecto, un segundo para recorrerme el cuerpo. Me gustaría haber nacido en el campo y sentir que pertenezco a la tierra, que soy de alguien bueno, y que no me da miedo morir. Pero me dan miedo los bichos de la tierra. Y es tan fácil vivir sin tierra... Yo antes no sabía nada de esto, pero el bosque me ha domado. Antes del bosque vivía sin esperanza, sólo con asfalto y todo estaba bien, es fácil vivir sin esperanza y completamente engañado. Pero la esperanza es verde, y crece, y está llena de pequeñas vidas. Todos los días me llama desde un sueño. Y los locos me miran y se ríen, y me dicen guapa, y parece que al decirlo se estuviesen consolando de todo el mal que le han hecho.⁶³²

Carol López desarrolla un PFR que en un principio no pareciera serlo, ya que tiene como modelo a *Edmond* de David Mamet. Podría ser considerada su versión femenina pero la autora realiza una interesante e inteligente construcción de personaje. SUSIE parte de una desconstrucción y desmitificación del indicio (femineidad), otorgándole desde su entrada a escena el estatus de individuo. SUSIE es un personaje neutro —aunque sea una mujer la protagonista de la obra—, pues Carol López, no otorga importancia al sexo y género de su

⁶³² Eva Hibernia, *Fuso negro*, pág. 20.

personaje, aunque sí lo sitúe en situaciones donde el rol es exacerbado por la violencia social. Cuando nos referimos a un personaje «neutro», consideramos que construye una categoría, diferente a lo masculino y femenino; pues SUSIE puede representar tanto uno como lo otro o la fusión de ambos. En este sentido, Carol López deja de lado prejuicios y subjetivizaciones y se centra en contar una historia que cualquier persona podría experimentar. Es por ello que SUSIE se vuelve un PFR, ya que construye un nuevo indicio (femineidad) que nace de la neutralidad del distanciamiento autobiográfico.

SUSIE: Yo ya tengo una familia.

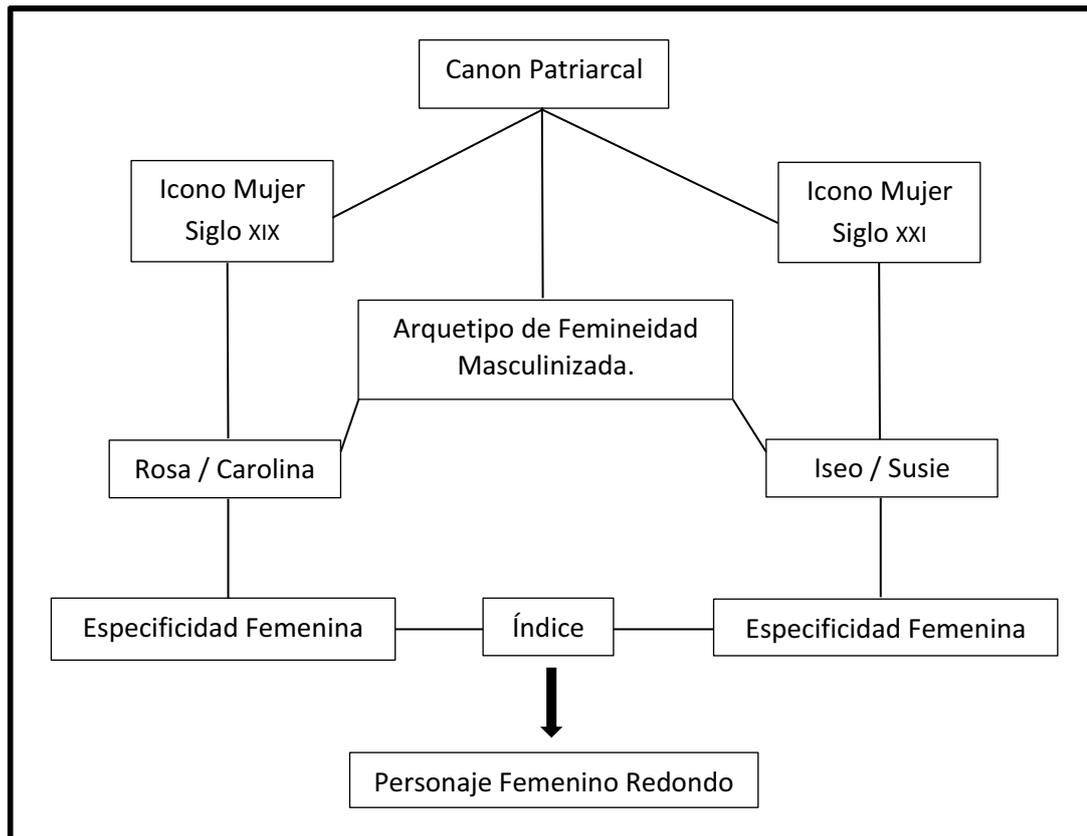
MADRE: Me refiero a tu propia familia. Aún no tienes hijos. Y ya no puedes hacer tonterías a tu edad. Tu reloj biológico ha empezado la cuenta atrás.

SUSIE: Mamá, por favor, tengo treinta y dos años. Aún estoy a tiempo. Y yo también quiero vivir.⁶³³

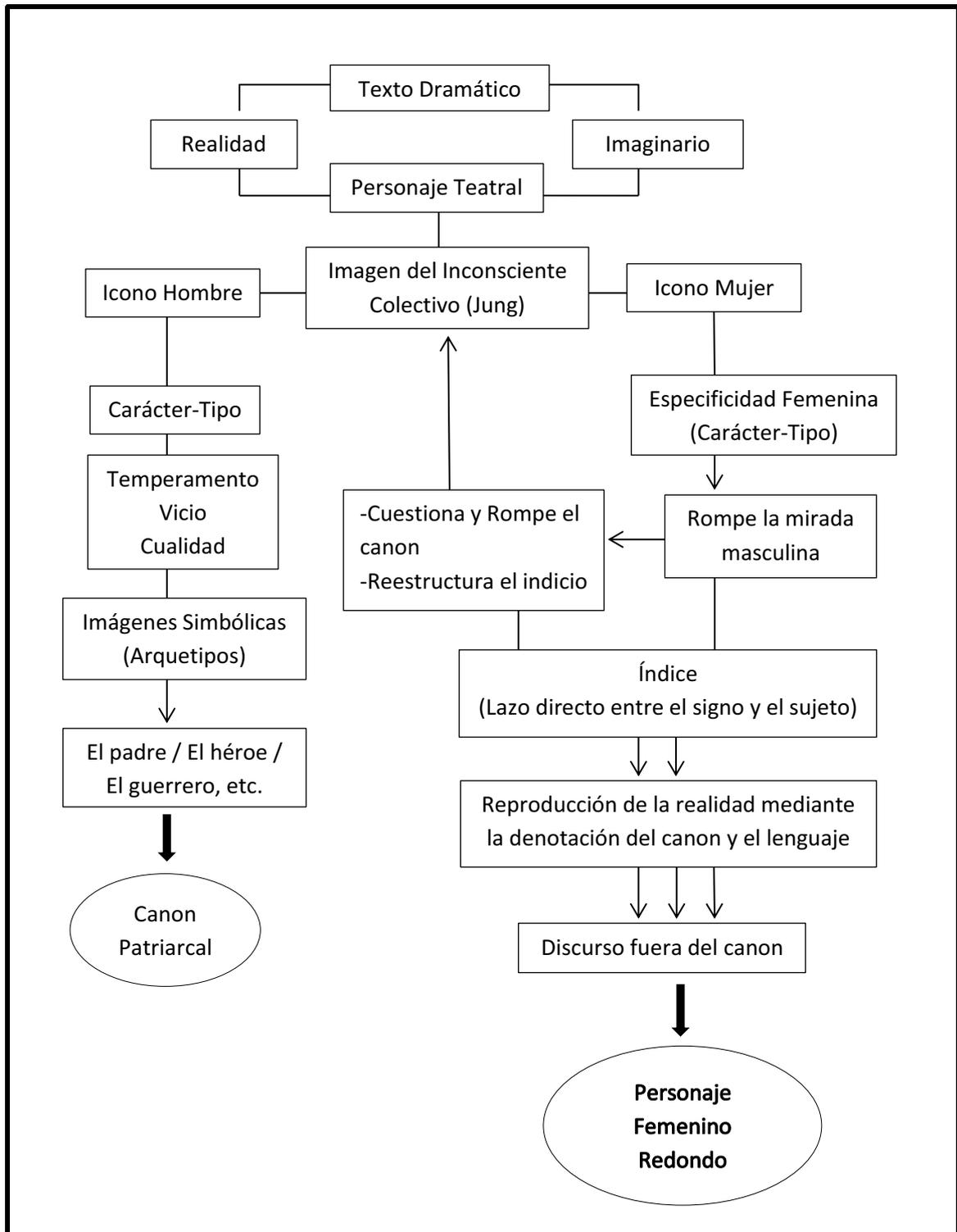
Mediante el análisis realizado a las ochenta y dos obras de teatro, podemos afirmar que sí existe un Personaje Femenino Redondo dentro de la dramaturgia de autoras catalanas. Si bien, no son muchos los encontrados, nuestra investigación nos proporciona datos suficientes para afirmar que este pequeño grupo irá en aumento, ya que la calidad de las piezas escritas pronostica un futuro prometedor en el campo de la creación y escritura teatral femenina en Cataluña.

A continuación presentamos dos cuadros esquemáticos que resume la conformación de nuestro Personaje Femenino Redondo:

⁶³³ Carol López, *Susie*, págs. 63-64.



Cuadro general sobre el Personaje Femenino Redondo.



Cuadro sobre la conformación del Personaje Femenino Redondo.

Capítulo V

La figura femenina entre 1975 a 2011

«Lo que denominamos masculinidad o femineidad
son modos de conducta adquirida»
(Simone de Beauvoir)

V. La figura femenina en los personajes de las autoras

Nuestro análisis nos lleva a afirmar que existen ciertas características que se encuentran en el personaje femenino de las dramaturgas estudiadas. Estos atributos corresponden a la visión de mundo que —en un primer momento o etapa— parte desde una concepción autobiográfica para luego sumergirse en temáticas que abandonan el ámbito privado; situando así, al personaje femenino, como individuo universal.

En este sentido, el personaje de la «literatura femenina»⁶³⁴ —en general— tiene las características de lo «femenino», pero en nuestra investigación, es más

⁶³⁴ «La reflexión teórica sobre este concepto la inaugura en 1982 una novelista, Carmen Riera, con el artículo ‘Literatura femenina: ¿Un lenguaje prestado?’, publicado en la revista barcelonesa *Quimera*. Riera se hace eco del debate que sobre el tema se estaba desarrollando por esas fechas en Francia y Norteamérica. De hecho, menciona el número 180 de la revista parisina *Le Magazine Littéraire* que consagraba un amplio espacio a esta cuestión, y por supuesto, se refiere a la polémica ‘escritura del cuerpo’ de Annie Leclerc y Hélène Cixous. Cita también a Virginia Woolf, Simone de Beauvoir y Patricia Spacks. La rememoración de la infancia, la asunción de un lenguaje prestado, el masoquismo, el narcisismo y la pasividad, el predominio de la órbita doméstica y el realismo son algunas características de la escritura femenina señaladas por estas autoras, son características que Riera recoge y comenta». María Isabel Navas Ocaña, *La literatura española y la crítica feminista*, 2009, pág. 27.

apropiado utilizar el concepto de una «escritura diferente», de Marta Traba, en que describe la literatura femenina a partir del predominio de la función expresiva (búsqueda del yo), y de la insistencia del emisor en el canal de comunicación, lo que lo relaciona con la épica (oralidad, muletillas, empleos de frases hechas), que vemos más desarrolladas en la literatura dramática de las autoras que se inician en democracia, donde la «función expresiva» la reconocemos en algunos personajes femeninos de Àngels Aymar, Beth Escudé, Eva Hibernia y Victoria Szpunberg. Viendo el elemento épico en Maria Aurèlia Capmany.

La transgresión sobre el modelo de personaje femenino, en las trece dramaturgas, oscila entre el modelo existente, una cierta renovación y un nuevo enfoque creativo, que utiliza el «yo» como punto de partida de su propio descubrimiento, que en el caso particular de Eva Hibernia, denominamos —sin ninguna pretensión—, «paradigma hiberniano». Nos referimos a que esta autora, crea un estilo de personaje particular, definido y reconocible a su estilo de escritura, que junto a los personajes creados por Lluïsa Cunillé, logra ser un tipo de personaje reconocible en la dramaturgia femenina catalana: «el personaje hiberniano».

Desde el punto de vista de la transgresión, que Ragué, cree hipotecada por las mismas categorías históricas que la mujer quiere trascender, eliminando su especificidad femenina en su trabajo; creemos que esta eliminación no es una herramienta del todo utilizada por las trece autoras que investigamos, sino, que más bien, se apoyan en ella para colocarse al nivel masculino, cuyos personajes reivindican los elementos de su masculinidad. Ahora bien, concordamos con Ragué, que la mujer no puede desvincularse de su identidad femenina otorgada por el patriarcado, por lo que el personaje femenino tenderá a estas

características. Lo que sí vemos, es que nuestro grupo de autoras asume esa identidad y potencian lo abyecto —lo excluido en la sociedad que comenta en sus estudios Butler— en su personaje femenino, dejando atrás los binomios a partir de las autoras de las nuevas dramaturgias, siendo más evidentes y desarrolladas en las actuales.

V.1 Maria Aurèlia Capmany y Rosa Victoria Gras: apartándose de los estereotipos

Vemos en el personaje femenino de ambas autoras que el contexto social y político es un factor, si bien, no determinante, sí muy característico. Sus personajes retratan a la mujer de su tiempo cuestionando el sistema religioso y político. No es un actante pasivo, ya que siempre existe el personaje que trasgrede la prohibición patriarcal, siendo *Mima, la boja damunt la teulada* (1952), de Rosa Victoria Gras, —escrita en su adolescencia— la que se aleja de esta concepción.

La contingencia política está marcadamente presente en las obras de Maria Aurèlia Capmany. En ella, su personaje, refleja tanto su faceta pasiva como activa en los acontecimientos en los que se ha visto envuelto, como en *El desert dels dies* (1960) y *Vent de garbí i una mica de por* (1965). Del mismo modo ambas autoras reivindican el uso de la lengua materna como vehículo que valida la identidad femenina que ha sido doblemente anulada en la política. Maria Aurèlia Capmany valora el folklore, en que el personaje femenino se halla cómodo y reconocido como transmisor de la cultura.

Por su parte, Rosa Victoria Gras desmitifica la idealización masculina de la mujer, otorgándole un razonamiento interior que la cuestione y la remueva en su propia especificidad, como en *Dues Medees* (1991) y *Per testimoni, Sàskia* (2005). Asimismo, se atreve con nuevos enfoques en la temática de la muerte en *El balneari Celeste* (1996), donde el derecho a morir también es otorgado a la mujer, siendo al mismo tiempo, una reflexión sobre la eutanasia. Igualmente, critica la política social sobre los derechos permitidos a la mujer en *La vigília*

(1988).

Ambas autoras están comprometidas con las ideas feministas y sus personajes femeninos son respuesta a las inquietudes que estas ideas plantean. En ellas, no vemos temáticas abyectas en el sentido del género para Butler, ya que la idea de una sexualidad, que no fuera basada en una heterosexualidad, era renegada y ocultada en el núcleo familiar. Sus personajes abogan por una igualdad social y política, que aún no entendía la libertad sexual como la libertad de elegir la sexualidad. El personaje cuestiona y revitaliza la figura femenina desde el ámbito doméstico que es el primer espacio que le pertenece y en el que la cotidianidad marcará su contexto.

Maria Aurèlia Capmany refleja la evolución femenina en la pareja en *Dos quarts de cinc* (1963), que supone su visión crítica y comprometida con los derechos obtenidos. Rosa Victoria Gras, por su parte, en *Per testimoni Sàskia* (2005), se aparta de las temáticas sociales y candentes, para presentar a una mujer que mediante la experiencia interior y el recorrido que la enfermedad hace por su cuerpo, refleja lo ignominioso del ser humano. Ambas autoras, a partir de su especificidad femenina, convierten el personaje femenino en uno complejo y vital en el desarrollo de la trama, alejándolo así de los estereotipos a los que estamos acostumbrados.

V.2 Mercè Rodoreda: víctimas de su condición

Si en Maria Aurèlia Capmany y Rosa Victoria Gras vemos personajes femeninos que se alejan de los estereotipos, en esta autora, constatamos que el reflejo a través de ellos constituye el modelo patriarcal. El personaje en Mercè Rodoreda ha sido hipotecado —como mencionaba Ragué— porque es creado desde la experiencia femenina enmarcada dentro de una mirada masculina. Mercè Rodoreda es el punto de inflexión de nuestra investigación, ya que perpetúa el canon y representa los roles femeninos desde una veracidad aceptada, que en algunas de sus mujeres no es compartida del todo, como en *La senyora Florentina i el seu amor Homer* (1973), nos referimos al caso concreto de FLORENTINA, cuya praxis sorprende en la producción de la autora.

Mercè Rodoreda vivió en primera persona la presencia del movimiento feminista, pero no fue marcada ni influenciada por él. Así, que a diferencia de las dos autoras anteriores, su teatro obedece a un retrato pintado con los colores del patriarcado, confinando a la mujer a lo doméstico, a la espera del príncipe azul. Todas sus mujeres son víctimas de su condición y del deseo del hombre, que mediante la violencia sexual domina su entorno. Y del mismo modo, que Maria Aurèlia Capmany y Rosa Victoria Gras, el escribir en su lengua materna supone una reivindicación desde el exilio de la añorada identidad.

FLORENTINA y CATERINA son dos modelos que se apartan de lo tradicional, pero que no llegan a configurar una verdadera transgresión. CATERINA, vive una doble vida que no supone una novedad en la sociedad burguesa de su tiempo y que su condición como tal le puede permitir. FLORENTINA, por su parte, sólo es consciente de su persona cuando ve que su sueño del matrimonio no se

cumplirá, pues de haberse cumplido, el personaje existiría del mismo modo bajo los preceptos del patriarcado. Deducimos que FLORENTINA, actúa de esta manera, no a causa de una verdadera conciencia como individuo sino, más bien, movida por el deseo de hacer justicia ante el anhelo frustrado.

Mercè Rodoreda, de cierta forma, refleja y eterniza la mística de la feminidad —que Betty Friedan observó como un discurso tradicional— que sigue presente en nuestros días, siendo la victimización, en su personaje femenino, el motor de este reflejo. A pesar de que todas sus obras tengan como protagonista a la mujer —y que ella destaque más que ninguna de nuestra autoras, a la hora de trabajar sobre su especificidad—, sólo vemos su condición abyecta y no lo abyecto de su condición.

V.3 Lluïsa Cunillé: la pérdida del género

Lluïsa Cunillé como máximo representante en nuestro grupo de la denominada «nuevas dramaturgias», rompe el esquema del personaje femenino convencional. Con un estilo característico y una producción que lo avala, esta autora, mediante la ambigüedad y cierta vaguedad en sus actantes, presenta un individuo anónimo, que gracias a ello, logra su universalidad. *Barcelona mapa d'ombres* (2004) y *Après moi, le déluge* (2007), son las dos únicas obras —seleccionadas— que se aleja de su estilo habitual, indagando en temáticas que hacen evidente los prejuicios y desventajas sufridas por la mujer.

Lo anónimo se presenta en su personaje femenino en relación a una falta de identidad explícita en su formalidad dramática (perfil físico, social y psicológico). El uso del pronombre ELLA o del genérico MUJER, se suponen sólo como signos lingüísticos, que viene a ser el paradigma del individuo que se nos presenta como personaje, pues el significado (nuestra imagen mental) es desestructurada en su connotación al presentar lo abyecto, en cuanto, Lluïsa Cunillé, disuelve la identidad de género en sus personajes; lo que trae como consecuencia, que el rol de género quede difuminado.

Esta naturaleza efímera de su personaje femenino y también del masculino, predispone que la balanza quede equilibrada logrando una identificación con el personaje, ya no desde su condición sexual o genérica, sino, desde la designación libre del receptor. Ahí reside la esencia del personaje de esta autora que le otorga al receptor la libertad de conformar su propia identificación.

V.4 Àngels Aymar y Mercè Sarrias: lo femenino como evidencia

La especificidad femenina como herramienta que potencia al personaje en relación a su homólogo masculino, lo vemos, claramente, en la producción de estas dos autoras. La maternidad, como representante máximo de esa especificidad, confiere un doble valor en ellas, ya que su utilización proviene de un cuestionamiento interno del personaje que implica una necesaria reflexión sobre su condición. En Mercè Sarrias esta reflexión es de orden explícito mientras que en Àngels Aymar es implícitamente.

En el caso de Mercè Sarrias, la maternidad se evidencia en sus condiciones físicas y psicológicas en donde no hay cabida para la metáfora, que sí es presente en la producción de Àngels Aymar. En ésta, la maternidad se ve reflejada en las relaciones que establecen los personajes donde, no necesariamente, —como en Mercè Sarrias— la mujer pasa por el estado de gestación. Si no más bien, es retratada en la sublimación masculina que ve a toda mujer como potencial madre; lo que hace que el personaje no logre alcanzar el estado erótico — al que se refiere Bataille—, ya que éste busca en su lenguaje sexual romper esa sublimación.

Son dos formas de enfrentar la especificidad femenina en la literatura femenina dramática catalana. Mercè Sarrias parte de lo cotidiano y lo doméstico sin evitar la realidad en donde lo interior sale al exterior a modo de catarsis, como en *A les set em llevo* (2007), *En defensa dels mosquits albins* (2004) y *Quebec-Barcelona* (2010). Lo contrario sucede en Àngels Aymar, quien nos invita a entrar en lo íntimo, siendo el propio personaje quien nos abre la puerta a su mundo interior, como en *Esquerdes* (1995), *La rialla inacabada* (1999), *La*

Indiana (2006) y *Solavaya* (2010).

Del mismo modo, ambas autoras trabajan la violencia en la especificidad de sus personajes. No de manera brutal como en Beth Escudé, sino, como aquella violencia que subyace escondida en la situación, amenazando con salir a la superficie, como en *Les falenes* (2002) y *Fleurs* (2005), de Àngels Aymar, y *La dona i el detectiu* (2000) e *Informe per a un policia volador* (2009), de Mercè Sarrias, en las que su evidencia, implica, un cuestionamiento sobre la situación femenina donde la tradición aún está instaurada con fuerza.

V.5 Beth Escudé: compromiso con la realidad

Hablar de la realidad femenina no es una tarea fácil, ya que se corre el riesgo de ser encasillada dentro de determinadas categorías que sólo provocan una reafirmación de los prejuicios existentes hacia la mujer y su defensa. Beth Escudé es una autora de riesgo. Su literatura dramática y la construcción de su personaje femenino nacen de su necesidad constante de cuestionamiento que provoca un movimiento interno de múltiples contradicciones.

El tratamiento crudo de la muerte y de la violencia en *Les nenes mortes no creixen* (1999) y *Aurora De Gollada* (2006), dan muestra de su compromiso con la realidad que desea vencer al mundo que se resiste a su necesaria expiación, siendo también ejemplo de esto *Fadouma* (2007). El humor y la ironía son claves en su personaje femenino, quien asume la condición que se le ha asignado, desmembrándola, poniendo así en evidencia los prejuicios, los miedos y las frustraciones del patriarcado.

Beth Escudé no sólo divide e inserta su pluma en lo más recóndito de la estructura social patriarcal, sino que desmitifica toda clases de signos, connotando y denotando sus propias características, y poniéndolas a favor de su cuestionamiento como en *Pullus, el color del gos quan fuig* (1997), *Cabaret diabòlic* (2003), y *Tra(D)iciones* (2010). Del mismo modo, reflexiona sobre las múltiples posibilidades de la mujer en *El destí de les violetes* (1995), y qué ocurre cuando sólo queda la existencia en *Memòria fotogràfica* (2001).

Una autora que no duda en reflejar la realidad tal como se presenta, y que al igual que un fotógrafo, elige el ángulo que más potencia el elemento

retratado; buscando aquellos ángulos complejos y difíciles de manipular para así conseguir que su cuestionamiento sea del todo una aserción absoluta.

V.6 Eva Hibernia: lo erótico matriarcal

Como hemos mencionado en páginas anteriores, notamos una nueva forma de construcción del personaje femenino en la producción de Eva Hibernia, que tiene que ver con un nuevo enfoque que utiliza el «yo» como punto de partida para su descubrimiento, lo que nos hemos permitido llamar: «paradigma hiberniano». Naciendo, éste, de lo erótico y matriarcal que instaura al personaje en la exploración de su animalidad, para acabar, —sin antes haber desarrollado vivencias en el camino—, en la transgresión erótica —que menciona Bataille—, que es un retorno a lo matriarcal, en el sentido de reapropiarse «los momentos de potencial femenino de las culturas pasadas, sistemáticamente silenciadas en la historia masculina».⁶³⁵

Ese retorno al rito y a la naturaleza, fundido en la experiencia interior del «yo», potencia un personaje femenino que traspasa la línea de la realidad, para integrarse en ella como una nueva referencia, donde —como afirma Lenk— lo estético no puede separarse de lo erótico.

Siguiendo lo anterior, ya Elisabeth Lenk —en 1985—, reflexionaba sobre la experimentación que la mujer comenzaba hacer con lo erótico, lo que le otorgaba la temeridad necesaria para llegar a creer en la creación de una «nueva estética», es decir, una estética matriarcal. Si llevamos esta afirmación a nuestro paradigma, vemos que Eva Hibernia cumple los requisitos, ya que su personaje femenino experimenta con la relación de la violencia y la muerte, en lo erótico, potenciándolo mediante la introducción de la poesía —lo que Bataille

⁶³⁵ Silvia Bovenschen, «¿Existe una estética feminista?», 1986, pág. 31.

denominaba como algo extraño y familiar—, donde lo que nos parece desconocido no lo es.

En este sentido, el personaje femenino de Eva Hibernia, al conectarse con los elementos matriarcales, es un actante que renace desde la esencia del sujeto, por lo que no se puede objetivar, porque crea un proceso dinámico caracterizado por el éxtasis y su impacto en la realidad que es siempre positivo. Del mismo modo, todo esto puede ser aplicable a un modelo masculino, siempre y cuando, éste se abra al impulso creador de su experiencia interior del «yo», reconociendo sus atributos matriarcales y no los reniegue en función de la figura paterna. El personaje hiberniano hace un reflejo que va un paso más adelante que el personaje convencional debido a la visión polifacética del mundo que tiene su autora.

V.7 Carol López y Gemma Rodríguez: el conflicto como eje

Ambas autoras manejan el conflicto desde una perspectiva real y cotidiana, en donde el personaje femenino es el motor o el catalizador del mismo, siendo ciudadanas actuales sumidas en la selva urbana, en donde la competición violenta aparece como la primera norma de sobrevivencia. Así lo vemos en *Susie* (1998) y *Last chance (Última oportunidad)* (2006), de Carol López, y *Alicia en el país de las maravillas* (1997) y *T'estimaré infinitt* (2004), de Gemma Rodríguez.

Del mismo modo, vemos la aparición de la «mujer alfa» que implica cambios en la estructura familiar a consecuencia del cambio de roles como en *Susie* (1998), *Una historia en 4 parts* (2004), y *V.O.S. (Versió original subtitulada)* (2006), de Carol López. Y *T'estimaré infinitt* (2004) y *Preguem tots pel el Senyor Grau* (2005), de Gemma Rodríguez, que reflejan a la mujer del siglo XXI: moderna y emancipada que asume los mismos roles del hombre en el nivel laboral y en el poder económico.

El personaje femenino de Carol López no se considera una víctima como tal, sino más bien, un elemento más del sistema que tiene condiciones menos favorables en el orden establecido y que, poco a poco, va adquiriendo su independencia que la lleva a mejorar esa condición. En *Susie* (1998), invierte los roles reflexionando sobre el ser mujer y qué pasaría si el «fuerte» fuera la mujer. Del mismo modo, en *V.O.S (Versió original subtitulada)* (2005), cuestiona la familia tradicional, las relaciones de pareja y la maternidad siempre desde una mirada moderna y transgresora.

Gemma Rodríguez, por su parte, plantea un actante que por medio del conflicto evidencia su condición femenina de víctima que —a diferencia de Carol López—, sí se ve como tal y se reafirma en esa condición, como en *Alicia en el país de las maravillas* (1997), *Matar al gallo* (1999), *T'estimaré infinitt* (2004), y *L'ham* (2007). Su personaje femenino nunca se hace cargo del conflicto que ha generado, sino, que otorga esa culpa a su exterior, a las personas que le rodean. En este sentido, evidencia la falta de identificación que sufre la mujer al verse absorbida por las normas patriarcales que la anulan como individuo. El conflicto, como punto de encuentro, es el motor y el desenlace de una catarsis no lograda, que caracteriza la obra de esta autora; siendo en Carol López la transgresión de roles y la dinámica del mundo al revés.

V.8 Victoria Szpunberg: el caos como reflejo

Su personaje femenino nace del caos originado por la pérdida de la identidad o el sacrificio de ésta, debido a que ha sido vedada en lo social y en lo político. De igual manera, algunas obras nacen de la autobiografía, como *El meu avi no va a anar a Cuba* (2009) y *La marca preferida de las hermanas Clausman* (2010). Esta semblanza la vemos también en el bilingüismo de su personaje que se mueve entre la frontera catalano-argentina.

Su actante, de estilo realista en su estructura, se desenvuelve en la falsedad, la irrealidad y el fracaso, que exponen su fragilidad tanto física como interior. Del mismo modo, la «ficcionalidad» es un elemento recurrente en su producción como en *Entre aquí y allá (lo que dura un paseo)* (1998), *Esthetic Paradise* (2002), *L'aparador* (2003), y *La màquina de parlar* (2007), donde el efecto de fingir una realidad que satisfaga las carencias del personaje, sólo le recuerdan el porqué de esas necesidades.

La interculturalidad le permite evidenciar la condición femenina desde varios puntos de vista a la vez, haciendo que la historia cobre un dinamismo caótico, en el cual, el actante, se cuestiona a sí mismo su calidad de sujeto, ya sea desde un exilio político o un autoexilio interior.

Victoria Szpunberg no rodea a su personaje de metáforas, sino que, como Carol López y Gemma Rodríguez, trabaja desde la realidad sin otorgarle ningún adorno. En este sentido, los momentos felices son evocaciones de un pasado que sumen a su actante en una realidad aún más difícil de sobrellevar.

El cuestionamiento y la reflexión que producen la incomunicación —que es otro elemento característico de su producción—, dotan a su personaje femenino de una atemporalidad que lo vuelve universal. Esto provoca que las temáticas — que no necesariamente parten de una especificidad femenina—, terminen reflejando la condición de la mujer en su forma política, entendida por Millett, como «el conjunto de relaciones y compromisos estructurados de acuerdo con el poder, en virtud de los cuales un grupo queda bajo el control de otro grupo».⁶³⁶

⁶³⁶ Kate Millett, *Política sexual*, 1995, pág. 68.

V.9 Marta Buchaca y Cristina Clemente: la espontaneidad creativa

Dentro del grupo de dramaturgas que hemos analizado, Marta Buchaca y Cristina Clemente, conforman el núcleo más joven y nuevo, en cuanto a trayectoria y producción dramática; lo que supone un desafío, ya que intentamos configurar unos estilos que aún les falta desarrollarse y alcanzar una madurez propia como en el caso de las demás autoras. Aun así, nos aventuramos a inclinarnos por un concepto que vemos en ambas: la espontaneidad.

La diferencia en el tratamiento de las temáticas es evidente. En cuanto a la estructuración del personaje, ambas siguen el modelo de construcción convencional y sus tramas un orden cronológico. Asimismo, el lenguaje utilizado por las dos corresponde a uno realista, cercano y concreto. A excepción de *L'olor sota la pell* (2005), de Marta Buchaca, en donde GEORGINA, suele expresarse de una manera más alejada y bucólica.

Ambas presentan un personaje femenino abierto a la experimentación de su sexualidad, donde el lenguaje sexual se vuelve explícito en *Emergència* (2006) y *A mi no em diguis amor* (2010), de Marta Buchaca, y *Nit de ràdio dos punt zero* (2011), de Cristina Clemente. Del mismo modo, Marta Buchaca, en *Emergència* (2006), introduce —por primera vez en nuestro análisis— un personaje lésbico, que no suelen aparecer en la literatura dramática en general.

Cristina Clemente realza en su personaje la facultad de la «comprensión femenina», que revela una continuación de los valores patriarcales vigentes como en *Volem anar al Tibidabo* (2009), y *Marc i Paula* (2008), donde las

protagonistas, llegan a tal nivel de indulgencia, que nos recuerdan a los personajes creados por Mercè Rodoreda. Lo mismo sucede en *Plastilina* (2007), de Marta Buchaca, donde la madre se debate entre su amor como madre y su integridad como persona.

Asimismo, ambas tienen un especial interés por la pareja, en donde el personaje femenino se presenta presa de la situación, interrogándose el porqué de ella, pero sin tomar medidas concretas que las lleven a una resolución del conflicto como en *Emergència* (2006) y *En conserva* (2007), de Marta Buchaca. Un personaje que podría alejarse de esto es AINARA en *Trivial* (2007), de Cristina Clemente, en el que se bosqueja un actante que cuestiona su realidad, acercándolo al estilo de personaje de Carol López.

Marta Buchaca y Cristina Clemente son nuevas promesas en la dramaturgia catalana del siglo XXI. Les aguarda un largo camino por recorrer en el que seguramente alcanzarán un nivel destacado. Confiamos del mismo modo, que la espontaneidad que impregna su literatura dramática no se pierda, ya que creemos que, ésta, le confiere a sus personajes femeninos un estatus, que a pesar de seguir reflejando patrones tradicionales, puede ser la fórmula de creación de un personaje que refleje su tiempo, como es el caso de AINARA en *Trivial* (2007), donde lamentablemente su desarrollo se detiene cuando comienza a salir a la superficie.