

Jo, mare: estratègies d'(auto)representació de la maternitat al teatre català contemporani

Adriana NICOLAU JIMÉNEZ

Universitat de Barcelona

ORCID: 0000-0002-1916-3200

anicolauj@uoc.edu / nicolau.adriana@gmail.com

NOTA BIOGRÀFICA: Marc Adriana Nicolau Jiménez és doctora per la UOC amb la tesi *Feminismes al teatre català contemporani (2000-2019)* (Premi Extraordinari de Doctorat 2021). Ha publicat articles a revistes com *Tangence*, *Feminismo/s*, *New Theatre Quarterly*, *Revista de Filologia*, *Núvol* i *El Temps de les Arts* i actualment és investigadora postdoctoral Margarita Salas al grup ADHUC de la Universitat de Barcelona.

Resum

Aquest article explora un conjunt de peces d'autoria femenina estrenades als escenaris catalans al llarg dels últims anys, que aborden la maternitat com a temàtica explícita des de perspectives crítiques. El *corpus* presentat és simptomàtic dels efectes que han tingut sobre el teatre català la progressiva incorporació de les dones als rols creadors així com l'impacte dels feminismes, i s'erigeix com un factor potencialment desestabilitzador de la distribució genèricament marcada entre *creació* i *reproducció*. L'anàlisi explora com, a través de textos i paratextos, les obres evidencien tant el desig de traslladar la maternitat a escena com la negociació amb una recepció potencialment (des)legitimadora per raons de gènere i context teatral.

S'analitzen les peces *Llibert* (2013) de Gemma Brió, *Santa nit, una història de Nadal* (2014) de Cristina Genebat, *Conillet* (2015) de Marta Galán, *Fes-me una perduda* (2017) de Mercè Sarrias, *La noia de la làmpada* (2017) de Marta Aran, *Converses amb el meu úter i altres interlocutors* (2019) de Núria Planes Lull i *Una gossa en un descampat* (2018) de Clàudia Cedó, a la qual es dedica una atenció especial.

Paraules clau: teatre català, maternitat, autorepresentació, autobiografia, dramaturgues, feminismes, cures, mort perinatal, Clàudia Cedó

Adriana NICOLAU JIMÉNEZ

Jo, mare: estratègies d'(auto)representació de la maternitat al teatre català contemporani

Des dels anys 1990, el teatre català ha viscut una transformació demogràfica fonamental amb el progressiu augment de dramaturgues i directores (Ragué Arias, 1996, 2000). Es tracta d'un canvi que implica un doble trencament amb el rol de les dones com a *reproductores*: en primer lloc, perquè s'emmarca en la incorporació progressiva de les dones al mercat laboral a partir dels anys 1980, que comença a revertir el confinament femení a l'àmbit domèstic i al treball reproductiu (Millán Vázquez de la Torre *et al.*, 2015). I, en segon lloc, perquè a la indústria teatral les dones han estat tolerades sobretot com a actrius i, per tant, han ocupat un rol de *reproducció* de discursos aliens, majoritàriament masculins. Tant en l'àmbit social com en el teatral, el moviment vers posicions *productives* s'oposa a la identificació històrica del gènere femení amb la funció reproductora i, de retruc, amb allò corpori i animal, que ha permès negar la capacitat de les dones de crear discursos intel·lectuals i artístics i, en conseqüència, d'esdevenir subjectes amb veu pública (Beard, 2017).

En aquest marc, i tenint també en compte la invisibilització que la maternitat en tant que experiència ha patit en la representació cultural (Rich, 1995), considero rellevant l'aparició, en l'últim decenni, d'un grup creixent d'obres d'autoria femenina que aborden la maternitat com a temàtica explícita. Són obres que s'allunyen del relat hegemònic que ha concebut les dones com a productores de vida en una equació que les iguala totes en la figura restrictiva i homogeneïtzadora de la Mare (Lozano Estivalis, 2006). Per una banda, totes les peces comparteixen el caràcter (auto)representatiu, ja que tradueixen experiències en força casos autobiogràfiques i prioritzen la primera persona narrativa o el protagonisme de les dones i les mares, a diferència del que han fet les narratives tradicionals (Lozano Estivalis, 2006).¹ I, per l'altra, aborden diferents aspectes denigrats o invisibilitzats per la narrativa dominant de la maternitat:

1. He optat per no fer ús del terme 'autoficció' ja que no em sembla operatiu per abraçar l'ampli rang d'operacions que duen a terme les obres seleccionades en relació amb la inspiració autobiogràfica, i que van de la no-ficció a la ficció sense paratextos autobiogràfics, passant pels dobles ficcionals.

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

La maternitat continua sent una qüestió social d'envergadura per l'impacte molt superior que encara té sobre les vides de les dones, en aspectes que van des de les expectatives socials sobre la criança al repartiment efectiu de les tasques, passant per la possibilitat de patir violència obstètrica o la penalització al mercat laboral (Ajenjo Cosp *et al.*, 2011; Arciniega Cáceres, 2019; Vallespín, 2018). L'àmbit del teatre no queda exclòs d'aquesta realitat, entre d'altres motius perquè per a les dones esdevenir mares implica un alt cost professional, atesa l'amenaça que suposa per a la continuïtat de la presència al circuit d'exhibició (Gázquez, 2015; Juanico, 2018). El *corpus* analitzat en aquest article duu de manera crítica la tasca *reproductora* atribuïda socialment a les dones a l'àgora pública del teatre, i en fer-ho concorre en la desconstrucció entre allò personal i allò polític inherent a tota activitat feminista (Spivak, 1996). Com veurem, l'operació evidencia les tensions que genera el fet de travessar aquesta línia, en especial quan es tracta de narratives explícitament (auto)representatives.

L'(auto)representació escènica de la maternitat i el seu context

Com explica Dee Heddon, l'expressió escènica de continguts autobiogràfics per part de les dones es vincula històricament al moviment feminista i, de manera més concreta, a la màxima que epitomitza els postulats de la Segona Onada: «Allò que és personal és polític». En el context en què la *performance* autobiogràfica feminista va néixer, l'expressió escènica de continguts autobiogràfics tenia una gran càrrega política, entre d'altres motius perquè «women were revealing previously hidden or silenced female experiences» (Heddon, 2006: 134). Mig segle després, l'ús del mateix format per part de la comèdia comercial i la proliferació de narratives personals a les xarxes socials no permeten afirmar que la *performance* autobiogràfica posseeix la mateixa dimensió política de llavors.² A més a més, al teatre català —i europeu— les escriptures del jo han proliferat des dels anys 1990 i ho continuen fent a l'actualitat (Gázquez, 2015; Gomila, 2021).

D'una banda, doncs, no és acurat inferir una potencialitat política de l'ús de qualsevol material de natura personal, ja que, com apunta Gerry Harris, «not all of the personal is political in exactly the same way and to the same effect» (1999: 167). De l'altra, convé recordar la importància històrica dels feminismes en la introducció de les narratives autobiogràfiques a escena, ja que «[i]t is easy to forget, in the midst of the overwhelming deployment of the seemingly 'personal experience' in contemporary mass media, that prior to the feminist movement of the 1970s the 'personal' remained firmly private»

2. A tall d'exemple, la tesi doctoral de Ricard Gázquez (2015) estudia l'escenificació del jo per part de performers dones, la majoria de les quals, en el context de principis de segle, es distancien de l'herència feminista.

(Heddon, 2006: 134). És per això que, en l'anàlisi del tractament teatral de l'experiència materna, cal tenir en compte la valoració pública dels feminismes, que al teatre català recent pot dividir-se en dues grans etapes: en primer lloc, un període marcat per un clima postfeminista —és a dir, que considera que el feminisme ha atès els seus objectius i, per tant, és un moviment caduc (Tasker i Negra, 2007)— que abraça dels anys 1990 als primers 2010. En segon lloc, un període d'eclosió d'obres i reivindicacions feministes que s'inicia entorn de l'any 2016 (Nicolau Jiménez, 2021a).

En paral·lel, convé no perdre de vista el rol no determinant, però sí decisiu, que juga el gènere de l'autoria en el tractament de l'experiència materna. Que les excepcions al relat hegemònic de la maternitat en la tradició teatral catalana provinguin d'autories femenines —penso en casos com *La Infanticida*, de Caterina Albert, o *L'huracà*, de Carme Montoriol— reafirma aquesta conveniència. També ho fa la comparació del teatre amb d'altres esferes de la cultura catalana contemporània que van viure una progressiva normalització de l'autoria femenina en dècades precedents. En l'àmbit literari, per exemple, des dels anys 1970 trobem autores com Montserrat Roig, Maria-Mercè Marçal, Carme Riera, Isabel-Clara Simó i Maria-Antònia Oliver, que aborden qüestions que encara trigaran dècades a aparèixer en l'àmbit teatral. Entre d'altres, aquestes autores retraten les condicions socials que determinen la maternitat, s'ocupen d'avortaments voluntaris i de pèrdues gestacionals, i adrecen els dubtes sobre si tenir fills o no, així com els sentiments ambigus envers la progenitura.³

Així doncs, el *corpus* que presento constitueix un fenomen significatiu en conjunt, tant en nombre com per les característiques compartides, mentre que la potència política de cadascuna de les obres, com veurem, és heterogènia i depèn de múltiples factors entrecreuats, entre els quals ocupa un rol gens negligible la (potencial) recepció de les obres. Aquesta recepció depèn, en el marc del camp teatral, de les diferents implicacions polítiques que posseeixen els diversos espais i llenguatges teatrals. No perquè determinats llenguatges tinguin de manera intrínseca més potència política que d'altres, sinó perquè l'horitzó d'expectatives del públic no és el mateix davant d'una peça de factura clàssica o d'un monòleg postdramàtic; al Teatre Lliure, a La Villarroel o a l'Antic Teatre. En termes de gènere, per altra banda, les obres estudiades entrecreuen diversos factors que poden actuar com a deslegitimadors: l'autoria femenina, que a més ha estat menystinguda especialment quan s'ocupa de qüestions íntimes o privades; i l'exposició d'una activitat, la de maternar, sotmesa a tot tipus de judicis socials.

En primer lloc, com exposa l'estudi ja clàssic de Joanna Russ, la qualitat de les obres amb continguts autobiogràfics se sotmet a una doble vara de mesurar que ha tendit a interpretar les obres d'autoria femenina com a confessionals, inadequades i de menor valor artístic, atesa la menysvaloració de l'experiència femenina en l'àmbit social. Per això les obres que tematitzen

3. En aquest sentit, resulta significatiu que als anys 1990 algunes visions inusuals de l'experiència materna apareguin de la mà de l'autoria femenina: per exemple, a *Al tren* (1995) de Mercè Sarrias, la protagonista és una dona que acaba d'abandonar el propi rol com a esposa i mare de cinc fills. Entre d'altres, han tractat aquesta producció Nichols (2011) i Mira (2022).

qüestions molt vinculades a la fisiologia i l'experiència femenines, com la maternitat, corren el risc de suscitar una recepció que consideri «that what has been written is *not art* [...] and that such writing is *shameful* and *too personal*» (2018: 29). No sorprèn, doncs, que en el teatre la crítica hagi observat la tendència de les autores a evitar temàtiques molt marcades com a femenines o a vincular-se explícitament als feminismes, com una estratègia per evitar una recepció deslegitimadora —tant en l'àmbit anglosaxó (Goodman, 1993; Aston i Harris, 2006; Aston, 2010) com en el català (Ragué Arias, 2013, 1998; Garbayo Maeztu, 2017; Madariaga, 2019).

En segon lloc, la prevalença del relat hegemònic de la maternitat implica que tots aquells comportaments que se'n desvien són rebuts per un judici social provinent d'esferes com els manuals contemporanis sobre criança, els mitjans de comunicació (Hays, 1996; Ladd-Taylor i Umansky, 1998), els entorns propers o les mateixes mares, que tendeixen a autoculpar-se de les limitacions o dels defectes dels fills (Warner, 2005). Per tant, l'exposició de la pròpia experiència o activitat materna implica un risc substancial de rebre judicis negatius, en especial quan s'aborden experiències que s'escapen del relat dominant. Com assenyala Lena Šimić, l'exposició de la pròpia experiència o activitat materna en discursos escènics exposa les mares/creadores «to criticism and to being condoned or judged in their private roles as (m)others» (2018: 412).

Tots els factors esmentats concorren en una negociació de les obres —implícita o explícita, present en les peces o als paratextos que els acompanyen— amb una recepció potencialment (des)legitimadora. Per això, totes elles testimonien un desig de *dir* l'experiència de la maternitat, de dur-la als escenaris d'una manera que ha estat infreqüent i escassa fins fa pocs anys, i alhora fan palesa una tensió entre el dir i el no dir, entre l'explicitació i l'ambiguació tant de la natura personal dels materials com de perspectives que s'allunyin de les narratives hegemòniques. Les obres estudiades desestabilitzen l'oposició *productors/reproductores* en dur l'experiència (privada) de la maternitat a l'àmbit (públic) dels escenaris: en fer-ho, topen amb tabús, normes i expectatives que varien en funció dels diferents contextos teatrals i de gènere i de l'horitzó d'expectatives que se'n deriva. Considerar aquestes variacions ens ajudarà a tenir present que la potencialitat política del teatre no es reparteix de manera homogènia i ens permetrà elucidar, per manllevar les paraules de Gerry Harris, quines instàncies d'allò personal són polítiques, de quina manera i amb quins efectes.

Les obres que abordo són les que de manera més clara em semblen constituir aquest grup: *Llibert* (2013) de Gemma Brió, *Santa nit, una història de Nadal* (2014) de Cristina Genebat, *Conillet* (2015) de Marta Galán, *Fes-me una perduda* (2017) de Mercè Sarriàs, *La noia de la làmpada* (2017) de Marta Aran, *Una gossa en un descampat* (2018) de Clàudia Cedó i *Converses amb el meu úter i altres interlocutors* (2019) de Núria Planes Llull.⁴ L'anàlisi es

4. La llista pot ampliar-se amb altres obres, com *ESTIgMES* (2019) de Concha Milla (vegeu Nicolau Jiménez, 2023), *Madres, tetas y nanas* (2009), *Els diners, el desig, els drets* (2019) i *Accions de resistència* (2019) de Marta Galán, *Frankenstein* (2019) de Clàudia Cedó (dins del cicle «Clàssics desgenerats»), *A les set em llevo* (no representada) de Mercè Sarriàs, *Mujer embarazada con hoja en blanco* (2010) de Constanza Brnčić, *Moviments polítics* (2012) de Sònia Gómez, així

presenta dividida en una primera secció dedicada a una visió de conjunt, i una segona secció consagrada a *Una gossa en un descampat*, obra que constitueix un cas d'estudi particularment significatiu.

Estratègies escèniques d'(auto)representació de la maternitat

Llibert (2013), de Gemma Brió, és potser la primera peça catalana contemporània que posa la maternitat al centre i alhora obté un ressò destacat. Amb aquest text, l'actriu fa el salt a l'autoria acompanyada de la seva parella, Norbert Martínez, a la direcció. Ambdós busquen explicar l'experiència de la mort d'un fill que, per complicacions de l'embaràs, s'hauria vist abocat a una vida marcada per una paràlisi cerebral severa i que els pares, juntament amb l'equip mèdic, decideixen deixar morir. L'obra s'estrena el 2013 al Teatre Almeria i es produeix, per tant, en un context postfeminista: l'experiència no s'hi aborda des d'un plantejament explícitament feminista, mentre sí que s'explicita, al text i als paratextos, una reivindicació de caràcter polític, a favor d'una sanitat pública de qualitat. En canvi, l'obra posseeix un element no textual que sí que resulta inusual i, per tant, significatiu en aquest context: un elenc enterament femení, compost per Brió, qui interpreta el paper protagonista; una amiga —l'actriu Tàtels Pérez— i una cantant i guitarrista de rock —Mar Orfila, àlies Mürfila.

La tríada de personatges femenins —que esdevé força més habitual en els anys posteriors— sembla encarnar un èmfasi en la perspectiva femenina i, alhora, tradueix l'experiència de l'autora en un diàleg que, tot i que poblat per múltiples personatges, protagonitzen dues veus femenines, Ada i Etna. La peça, doncs, no opta per centrar-se en l'intercanvi de la parella heterosexual que formen els pares de *Llibert* —com podria haver fet una narrativa de caràcter realista—, sinó que gira entorn d'una conversa més propera al que s'ha constituït com a sociabilitat femenina: com si, d'alguna manera, aquesta conversa fos més adient per traduir l'experiència viscuda. És per això que Ada designa Etna com «la que sempre ha estat al meu costat i sense la qual no em sortirien les paraules» (Brió, 2018). Com apunta aquesta descripció, la possibilitat d'arribar a *dir* l'experiència viscuda és un aspecte crucial de la peça, ja que s'aborda una qüestió profundament tabú, que fa emergir sentiments de culpa —«Mala mare! Qualsevol mare s'hauria d'alegrar que el seu fill visqués!!!» (*idem*: 62)— i es troba al límit d'allò socialment formulable: «Per fi he trobat la manera d'expressar-ho... una forma ètica... he trobat l'expressió social de desitjar que el meu fill es mori» (*idem*: 52). De fet, el referent cultural que passa pel cap dels personatges per xifrar la situació que viuen és netament negatiu: «Vicent, soc Medea... ara mateix el podria matar. [...] Sí, jo també ho faria... » (*idem*: 66). I, tot i que l'actuació de la protagonista no es presenta mai com a aberrant respecte al model normatiu de maternitat, ja que les seves accions no deixen de ser guiades per la compassió, des de bon començament s'allunya de la imatge de la dona sacrificada a tot preu quan es

com amb obres que aborden críticament la maternitat sense posar-la al centre: *Només sexe* (2008) de Daniela Feixas, *Andrea Pixelada* (2019) de Cristina Clemente o *Amor mundi* (2019) de Victoria Szpunberg.

recorda de les mares amb nens amb paràlisi cerebral que coneix i deixa ben clar que no vol ser com elles.

La inspiració autobiogràfica de l'experiència representada queda clara en les diverses aparicions promocionals de Brió i Martínez, així com als paratextos de l'edició. Pel que fa al muntatge, íntim i amb el públic a tocar de les actrius, el fet que l'autora interpreti la protagonista abona una certa ambigüïtat respecte al grau de ficcionalitat de la narrativa, generant la impressió d'un relat confessional explicat en primera persona. Aquesta ambigüïtat contrasta amb les declaracions de Brió i Martínez, que separen sempre la creació teatral de la vivència més íntima i personal dels fets. Qüestionats per la periodista Júlia Bertran sobre els possibles efectes terapèutics de l'obra, ambdós responen amb una negativa tallant i desvinculen totalment el procés artístic del procés de superació personal (Brió i Martínez, 2014a), cosa que també fan a *Els matins* de TV3 (Brió i Martínez, 2014b). Tàtels Pérez fa una distinció similar entre ambdues esferes, i només Mar Orfila reconeix: «la primera vegada que vam crear l'última escena va ser superemotiva perquè ens vam trencar tots bastant» (Brió i Martínez, 2014a). En el context de creació de l'obra, aquestes declaracions no són banals: el discurs de Brió, Martínez i Pérez podria buscar evitar una lectura de la peça que la deslegitimés pel seu caràcter confessional o massa personal (Russ, 2018), així com la identificació amb allò emocional, tradicionalment considerat propi de les dones i que s'ha utilitzat per argumentar la seva incapacitat de raonar (Ahmed, 2014).

Santa nit. Una història de Nadal, de Cristina Genebat, s'estrena un any després que *Llibert* i hi coincideix en més d'un punt: com Brió, Genebat fa el salt a l'escriptura amb aquesta peça —de fet, és l'única obra sencera escrita per l'actriu i traductora— i, com l'autora de *Llibert*, Genebat n'interpreta la protagonista. Produïda per Bitò Produccions i La Brutal, *Santa nit...* es va poder veure el Nadal de 2014 al Club Capitol, i per tant és també una obra prèvia a l'esclat dels feminismes que s'inicia entorn de l'any 2016. Un altre tret de l'obra permet explicar la moderació de les reivindicacions que conté: es tracta d'un muntatge representat en una sala de teatre comercial i que no trenca amb l'objectiu primordial d'entreteniment que caracteritza aquest registre. L'obra es presenta com una reescriptura contemporània d'*Els pastorets* de Josep Maria Folch i Torres i desplega una narrativa àgil amb abundància de tocs humorístics. És en aquest marc que s'insereixen dos elements significatius: per una banda, una reinterpretació del naixement de Jesús —amb, com a tret més destacat, que la Maria contemporània de Genebat pareixi una nena— i, per l'altra, una crítica a la violència obstètrica.

En efecte, el periple que viuen Maria i el seu company per parir a un hospital la nit del 25 de desembre, quan tot el personal voldria tenir festa, permet plantejar una crítica a l'ús innecessari de cesàries per adaptar el ritme dels parts als horaris laborals del personal sanitari, així com a la manca de respecte per les decisions de les dones i al maltractament verbal que poden patir per part dels professionals. L'escena en què Maria, cridant i enfadada, pren la decisió de marxar de l'hospital per parir a casa recull el nucli del plantejament de l'obra: «No se celebra un *puto* naixement? No és això el Nadal? És o no és un naixement, el Nadal?» (Genebat, 2014). Plantejada des de l'enuig,

aquesta pregunta retòrica també assenyalava la distància entre una tradició religiosa i cultural que gira entorn d'un naixement i la manca de visibilitat de l'experiència femenina del part: a diferència de l'obra de Genebat, a la peça de Folch i Torres i als textos bíblics el part de Maria queda elidit.⁵

Tanmateix, aquesta trama és una més entre les diverses subtrames que configuren el relat, que no es vinculen a aquesta reivindicació i fugen de tons de denúncia explícits. L'enuig de Maria, a més, queda matisat pel fet que tant ella com Josep són personatges risibles i, tot i que el part acaba sent natural com ella desitjava, es resol de manera estrambòtica. Aquests matisos troben un eco en el relatiu silenci que emanen els paratextos sobre la qüestió: el possible aspecte autobiogràfic o autorepresentatiu de la peça no es fa explícit en cap moment i, a la sinopsi de l'obra, l'al·lusió a la història «d'una mare que pareix i que vol fer-ho amb dignitat» (autor desconegut, 2014) apareix mesclada entre moltes altres facetes de la peça. Així doncs, per una banda, podem inferir la dimensió (auto)representativa de l'obra del fet que es tracti de l'única peça escrita de Genebat, com si l'experiència de la maternitat hagués generat un desig de *dir*, de traslladar als escenaris una experiència viscuda. Per l'altra, aquest desig de *dir* topa amb una possible recepció negativa, ja que l'enuig per part de les dones s'ha interpretat com un indicador de la baixa fiabilitat de reivindicacions femenines o feministes, seguint la creença que les emocions impedeixen l'ús correcte de la raó (Ahmed, 2014). Per això es pot entendre el to lleuger de la peça i la manca d'explicitació del possible caràcter autobiogràfic com una manera, no només de contenir l'enuig de la protagonista, sinó també de protegir-ne la legitimitat, alhora que es distancia el personatge de la figura autorial, allunyant possibles interpretacions de l'obra com a confessional o reivindicativa. *Santa nit*, així doncs, és un cas d'interès per la tensió que testimonia en la representació —pionera— de la violència obstètrica i la relativa excepcionalitat de les reivindicacions feministes en el marc de l'anomenat teatre comercial (Nicolau Jiménez, 2021b).⁶

Estrenada al Festival Temporada Alta un any després de l'obra de Genebat, *Conillet*, de Marta Galán, té una repercussió inèdita en la trajectòria de la directora, vinculada en bona part a l'actriu elegida per interpretar el monòleg, la popular Clara Segura. L'obra sorgeix arran de la petició, per part de Marc Martínez, de dirigir un text de Galán escrit l'any 2006: quan Galán la rep, ha estat mare —esdeveniment que l'ha allunyada dels escenaris des de 2011— i hi accedeix amb la condició de fer-ne una reescriptura. En dur-la a terme, Galán transforma una peça de tons existencials en un monòleg centrat a criticar les

5. Només dos dels evangelis parlen explícitament del naixement de Jesús: el de Mateu i el de Lluc. El de Lluc menciona el moment del naixement, sense entrar en les particularitats del part: «Mentre eren allà, se li van complir els dies del part, i va infantar el seu fill primogènit; l'embolcallà i l'ajagué en una menjadora, perquè no tenien lloc a l'hostal» (Lc. 2:6-7, *La Bíblia de Montserrat*). El de Mateu comenta les particularitats de la concepció de Jesús i després passa a la visita dels Reis, esmentant només de passada el naixement del fill de Maria, però no les seves circumstàncies. Al text de Josep Maria Folch i Torres, el naixement no apareix en escena, i els pastorets es retroben amb la Sagrada Família un cop el nen Jesús ja ha nascut. La menció més directa del naixement la fa l'àngel Gabriel quan anuncia la notícia als pastors protagonistes de l'obra.

6. El baix nombre d'aparicions d'aquesta temàtica a les escenes del Principat —amb excepcions puntuals com el muntatge *Part* (2021) de Tanit Plana— pot explicar-se pel reconeixement encara contestat i recent que la violència obstètrica té en el pla social. A tall d'exemple, la modificació de la Llei 5/2008, del dret de les dones a eradicar la violència masclista, que inclou entre les violències tipificades a l'apartat «Violència obstètrica i vulneració de drets sexuals i reproductius», és la Llei 17/2020, que va ser tramitada l'any 2019 i aprovada el 22 de desembre de 2020.

condicions socials que fan de la maternitat una experiència esgotadora. Tot i que el text no conté cap marca autobiogràfica, qüestionada sobre aquest punt Galán respon: «Aquesta dona soc jo, esclar, [...] i llavors diu tot això. És capaç de dir tot això».⁷ Es tracta d'una obra que, per tant, també sorgeix del desig de *dir* que genera la maternitat —i que en el cas de Galán s'estén a d'altres obres, com *La bellesa*, *Accions de resistència* o *Els diners, el desig, els drets*.

Aquest desig de dir troba un topall en l'adaptació del text que fa Martínez, que unifica i dona coherència al text de Galán, allunyant-lo del teatre postdramàtic i apropant-lo a un monòleg convencional —i per tant amb més possibilitats d'èxit comercial. Alhora, l'adaptació també retalla passatges en els quals, per exemple, la protagonista parla del desig de mantenir relacions sexuals amb molts homes diferents i critica el model monogàmic que circumscriu les relacions i la criança dels fills a una única persona.⁸ En línies generals, la versió de Martínez elimina els aspectes més allunyats de la representació hegemònica de la maternitat i rebaixa la dimensió desconstruïda del text, com apunta Galán: «El Marc [...] em deia: “no, esta dona no pot marxar”. Jo crec que ell necessitava fer-li un homenatge a la seva mare [...] Jo crec que també li interessava aquesta figura més idealitzada, aquest perfil femení més *todopoderoso*, i esclar, amb alguns fragments del text jo l'estava posant en qüestió una mica».

Per una banda, la versió escènica manté la que és potser la idea més transgressora de l'obra, la de l'abandó de la tasca materna. En efecte, al clímax de l'obra la protagonista amenaça amb renunciar a totes les responsabilitats adquirides si no es proporcionen estructures socials que donin suport al treball de cures, en una proposta obertament política que beu de fonts com Silvia Federici (2012) i Jean Baudrillard (1976). Per l'altra, al muntatge aquest clímax va seguit de la trobada final de Clara Segura amb el públic, quan surt a repartir un estofat de lleties en al·lusió a la pròpia tasca de cuinera. L'acció recorda els finals festius d'altres obres de Galán, però situada al final de *Conillet* sembla rebaixar la dimensió radical i de confrontació de la tirada que anuncia l'aturada de la protagonista. En suma, l'obra constitueix un dels casos més explícits de la fúria i el cansament de les mares al teatre català contemporani, amb passatges com la llarga llista sobre les tasques de cura que la protagonista duu a terme quotidianament, però la dimensió política de l'obra queda sensiblement disminuïda en l'adaptació de Martínez. Val la pena constatar, a més, que l'autoria de Galán no es posa en primer pla, en la promoció de l'obra, en favor dels més mediàtics Segura i Martínez, una opció que alhora sembla desvincular, als ulls de l'opinió pública, la voluntat de dir el cansament i la fúria materns de l'autoria femenina de la peça.

Conillet comparteix amb *Fes-me una perduda*, de Mercè Sarrias, que es representa l'any 2017 al Teatre Eòlia, l'abordatge de la dificultat pràctica i emocional de conjugar la maternitat amb altres aspectes de la vida en un context de manca de temps i sobrecàrrega de responsabilitats. En forma de

7. Tant aquesta declaració com la següent procedeixen de l'entrevista inèdita realitzada a Marta Galán el 25 de maig de 2017.

8. Podeu descarregar el text que Galán va escriure per a Martínez de la web personal de l'autora: <<http://www.marta-galan.com>>. Per a una lectura més aprofundida del text vegeu Nicolau Jiménez (2017).

comèdia musical, l'obra de Sarrias comparteix amb la de Galán la voluntat de donar un espai prioritari a la subjectivitat de la mare, materialitzada en la multiplicació en tres facetes del seu jo. Aquest desdoblament (Nicolau Jiménez, 2021a) es presenta com una crítica al mite de la *superwoman*, ja que l'escissió de la protagonista s'ha produït a causa de la tensió entre les seves facetes materna, laboral i de dona que desitja —Mònica Glaenzel, Eli Iranzo i Maria Pau Pigem, respectivament. En aquest sentit, l'obra sembla recollir el concepte de doble jornada de les dones que exerceixen una professió remunerada a més de fer les tasques de cures a casa (Hochschild i Machung, 1989), alhora que subratlla que el desig de realitzar-se en múltiples plans resulta incompatible amb les exigències que comporten les categories *dona* i *mare*.

Com a *Llibert*, l'element autobiogràfic no apareix en el si de la ficció però s'explicita en els paratextos, en aquest cas per part de la mateixa Sarrias en un vídeo publicat a una pàgina Facebook promocional. Segons l'autora, l'obra busca representar la immensa càrrega de feina que tenen moltes dones mares a partir de vivències reals: «Aquesta obra ve a ser com una mena d'autoteràpia. És una biografia col·lectiva després de molts anys de fer molt parc, d'anar a buscar nens al *cole* [...]. són tot d'anècdotes i històries que m'han passat o que han passat al meu voltant» (Sarrias, 2017b). A diferència dels comentaris de Brió i Martínez, aquesta declaració del 2017 no nega el potencial reparador —en el vessant emocional i polític— de traslladar una experiència poc valorada socialment a l'àgora pública que és l'escena. El context més favorable a les reivindicacions feministes potser va afavorir no només aquest comentari, sinó també la programació de l'obra mateixa, ja que es tracta d'un text de 2014 que no es va representar al Principat fins a l'any 2017.

Estrenada el mateix any que *Fes-me una perduda* a la Sala Flyhard, *La noia de la làmpada* de Marta Aran comparteix, amb la peça de Sarrias, la voluntat de condensar múltiples testimonis en una única trama de ficció. En efecte, per escriure entorn de la maternitat no desitjada Aran es va «documentar a partir d'entrevistes amb dones embarassades» que van proporcionar-li algunes claus de la trama, com el repòs absolut a què obliguen alguns embarassos de risc, el desig de perdre la criatura per no deixar escapar una oportunitat laboral important o el cas d'una dona que durant la baixa va ser substituïda per la seva parella a la feina (Ginart, 2017). En aquest sentit, l'obra no parteix d'una voluntat autorepresentativa, si bé en l'origen sorgeix d'una interrogació personal de l'autora sobre la maternitat, davant la constatació que la societat assumeix com a natural i desitjable el sacrifici laboral que fan les dones per ser mares, i que en el cas de les actrius és especialment alt (Aran, 2017b).

La ficció d'Aran, de tons melodramàtics, aborda la penalització de la maternitat al mercat laboral a través de la història d'Alba —Lara Díez—, una galerista d'art que, en una etapa decisiva de la pròpia carrera, decideix tirar endavant un embaràs per satisfer les demandes del seu company i, quan torna a la feina, descobreix que ell li ha usurpat el lloc a la galeria on treballen (Aran, 2017a). Un cop ha parit, doncs, opta per marxar tot encomanant el fill nou-nat a la seva germana, en una clausura ambigua que deixa imaginar que l'Alba es treu la vida, després de veure tots els camins que la il·lusionaven tallats, o bé que se'n va a formar-se a l'estranger, com tenia planejat de fer abans de quedar

embarassada. Aquest final, molt inspirat en el de *Casa de nines* de Henrik Ibsen (conversa personal amb l'autora, 07/10/2020), planteja una qüestió molt tabú, la de l'abandó matern (Gómez Urzaiz, 2022). Malgrat l'ambigüitat del plantejament, aquest resulta més explícit que el de *Conillet*, on la possibilitat de la renúncia es planteja només de manera poètica. La diferència fonamental entre les dues obres és, per descomptat, que la maternitat de *Conillet* és desitjada, tot i que les condicions d'invisibilització i negligència de les cures per part de la societat la facin difícil de suportar.

La interrogació implícita d'Aran sobre la maternitat apareix tematitzada al monòleg *Converses amb el meu úter i altres interlocutors* (2019) de Núria Planes Lull, una obra de «teatre autodocumental» (autor desconegut, 2019), on s'aborden els dubtes de la creadora i intèrpret sobre si ser mare o no, tot fent explícita la voluntat autorepresentativa des de l'inici. Al llarg de la peça, elements com les opinions sobre la maternitat de la seva mare —que apareix en veu en off— posen en evidència la pressió que exerceix el discurs social, pretesament fonamentat en la lliure elecció i que en realitat condueix les dones a triar una vida normativa: «No et pots esperar per sempre. Has de prendre tu la decisió. Crec que disfrutaries. Si no en tens et quedaràs sense saber» (Planes Lull, 2019, 26:54). A aquesta pressió social es contraposa, entre d'altres, l'humor negre d'una cançó que imagina la protagonista responent així a la pregunta 'per què no tens fills':

Cuando me preguntan: ¿por qué no tienes hijos? Me encantaría decirles que nada me haría más feliz, que hace tiempo que lo intento [...] que estoy yendo al psicólogo y que me estoy gastando todos los ahorros en la fecundación in vitro [...] que ya llevo tres abortos [...] que tuve un hijo y que se murió [...] (Planes Lull, 2019, 38:47).

L'escalada cada cop més extrema de respostes suggereix que, per a certes persones, és preferible imaginar que les dones persegueixen la maternitat a qualsevol preu abans de reconèixer que, per a algunes, la maternitat pot ser una opció no desitjable. El fet que *Converses amb el meu úter* sigui la primera peça que planteja de manera central el dubte sobre la maternitat sembla corroborar que, en un cert sentit, la manca de desig matern continua essent un indicible, i potser no és del tot casual que aquest discurs aparegui per primera vegada en un espai alternatiu com és l'Antic Teatre. El fulletó que es reparteix al públic subratlla, a més, que aquest no és un afer individual, ja que es relaciona estretament amb el tractament social de les cures, com recull el «MANIFIESTO DE LAS FUTURAS MADRES EN POTENCIA» (Planes Lull, 2019b). En una disjuntiva similar a la vaga amb què amenaçava la protagonista de *Conillet*, el manifest afirma que, si no s'instaura un pla nacional de conciliació que canviï la vivència negativa que descriuen la majoria de mares a l'actualitat, les futures mares en potència no tindran fills.

En definitiva, les obres analitzades tematitzen de manera crítica diferents facetes de la maternitat, testimonien un desig —heterogeni i complex— de representar l'experiència materna sobre els escenaris, i palesen una negociació amb una recepció potencialment deslegitimadora que varia en funció

del context teatral i històric. Són obres que exemplifiquen la potencialitat política que pot tenir, amb múltiples variants, l'(auto)representació de la maternitat als escenaris, com reblen les al·lusions que moltes d'elles fan a col·lectivitats més àmplies i a problemàtiques de caràcter estructural. Així, la mare de *Conillet*, que no té nom, sembla encarnar en la seva proposta de vaga moltes altres mares, i esdevé una amenaça als fonaments de la societat: «És molt perillós que jo m'aturi./ ÉS LA FI DEL MÓN./ LA FI DEL NOSTRE MÓN» (Galán i Martínez, 2015: s.p.); i les protagonistes de *Fes-me una perduda* clouen així la seva peripècia: «I aquí s'acaba la història / d'una dona que són tres / però podrien ser totes / lluitant en un món cruel» (Sarrias, 2017a: 45). En la mateixa línia, *Santa nit* parla de la violència obstètrica que pateixen les dones a través de la figura de Maria, representativa de totes les dones a la cultura cristiana; i *Converses amb el meu úter* trasllada, a través del fullotó, la problemàtica de la protagonista a tota una generació. Com veurem, *Una gossa en un descampat* també apunta a una representativitat àmplia i assenyala la dimensió política que comporta traslladar l'experiència de la mort perinatal a l'espai públic dels escenaris.

Un estudi de cas: *Una gossa en un descampat* de Clàudia Cedó

Una gossa en un descampat, de Clàudia Cedó, constitueix un cas d'estudi que encoratja una atenció detallada al fenomen que descriu aquí, per la resignificació i la valoració que fa d'una qüestió invisibilitzada com és la mort perinatal, la negociació amb la recepció que evidencien els paratextos i el ressò que obté, molt lligat al context de l'estrena. La peça resulta paradigmàtica d'un desig d'escriptura teatral entorn de la pròpia experiència materna que reivindica i legitima la inclusió de determinades experiències al cànon teatral, d'una manera que constitueix en si mateixa una renovació de l'imaginari escènic català.

La història de la creació d'*Una gossa en un descampat* és la història d'un imprevist que esdevé motor d'escriptura: Clàudia Cedó, autora resident a la Sala Beckett durant la temporada 2017-2018, es proposa escriure sobre una altra qüestió quan, a inicis de la temporada, pateix la mort perinatal del que havia de ser el seu primer fill. Així ho explica al vídeo promocional de l'obra: «Al setembre, jo estava embarassada de cinc mesos, i el vaig perdre; llavors, davant d'això, vaig parlar amb la Beckett i els vaig dir [...] puc escriure sobre això?» (Cedó i Belbel, 2018). El que fa sorgir el desig d'escriptura en Cedó és, així doncs, no el desenrotllament esperat dels esdeveniments —el que descriu la narrativa hegemònica de la maternitat—, sinó el seu truncament. O sigui, la desemparança que suposa topar-se amb una experiència per a la qual no es tenen guies, perquè no forma part de la representació cultural:

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

Tant o més significatiu que aquest comentari és el fet mateix que s'expliciti d'entrada que l'obra es basa en una inspiració autobiogràfica, a més molt recent. Aquesta explicitació, que es manifesta no només al vídeo promocional de l'obra sinó a les diverses aparicions de l'autora als mitjans, s'aproxima a la dels creadors de *Llibert* pel que fa al reconeixement de l'origen autorepresentatiu del relat. Se'n distancia, tanmateix, per l'èmfasi de Cedó en el vincle entre l'experiència viscuda i la pulsio d'escriptura —«aquest text el vaig escriure una mica instintivament [...], senzillament, vaig tenir aquesta necessitat d'escriure sobre això» (Cedó i Belbel, 2018)—, així com per l'explicitació del caràcter alhora reparador i polític de la proposta. En efecte, Cedó afirma haver optat per abordar l'experiència per subvertir el silenci cultural que l'envolta: «Ostres, realment, hi ha molta gent a qui li ha passat i en puc parlar, i el fet de parlar-ne, doncs, t'ajuda a tu i també pot ajudar altres persones. Sí que té una cosa com de trencar el tabú» (Cedó i Belbel, 2018).

Es poden considerar diverses causes concomitants per a la publicació d'un vídeo promocional que planteja de manera tan explícita la inspiració autobiogràfica de la peça i no en nega la potencial capacitat terapèutica. El fet que *Una gossa...* sigui una ficció que no conté en ella mateixa un reconeixement explícit del propi origen autobiogràfic podria ser-ne una, juntament amb l'augment de les escriptures del jo. Però potser la més important és el context de creació: *Una gossa...* s'estrena al Grec de 2018, en plena eclosió dels feminismes al teatre català i, per tant, en un clima de major acceptació envers els feminismes i les temàtiques considerades femenines.

Tot i així, al vídeo promocional de l'obra l'assumpció de l'experiència autobiogràfica com a font d'inspiració no es presenta sense matisos: al costat de la intenció explícitament visibilitzadora s'hi percep una aprensió que la inspiració autobiogràfica i la temàtica puguin fer enrere el públic o puguin ser vistes com un demèrit. Pel que fa a la dramaturgia, anticipa i es protegeix d'aquest tipus de recepció remarcant que la inspiració autobiogràfica de l'obra no va en detriment de la seva dimensió artística: «Jo tinc la sensació d'haver fet dramaturgia, d'haver fet teatre i haver aprofitat totes aquestes coses que m'havien sortit en un primer moment per fer una ficció» (Cedó i Belbel, 2018). Pel que fa a Belbel, explica que, quan Toni Casares li proposa dirigir l'obra de Cedó, accepta de seguida per l'interès que li suscita el text i perquè, a través de la seva parella, havia viscut una experiència similar. En paral·lel a aquesta manifestació, el director implica de manera paradoxal un cert rebuig a la temàtica de la mort perinatal, ja que pot ajudar «poc a fer que el públic vingui» (Cedó i Belbel, 2018). Tot i que el comentari pot atribuir-se a diversos factors —entre els quals el viratge que Belbel ha fet en els últims anys cap a un teatre d'entreteniment, que pot entrar en contradicció amb el tractament de temes 'difícils'— sens dubte es pot vincular a la idea que, en tractar-se d'un tema lligat a la fisiologia femenina, pot semblar de menys interès per a part del públic, ja sigui per prejudici o desconeixement. Per això la comparació amb un gran referent (masculí) del cànion teatral occidental —«ella sense adonar-se'n ha escrit ni més ni menys que un *Hamlet* femení» (Cedó i Belbel, 2018)— es pot entendre com un mecanisme, conscient o no, per legitimar la peça a ulls del públic.

Tot i que al vídeo promocional Belbel assegurí que l'obra no té una dimensió política, el nucli del conflicte dramàtic estableix una relació directa entre l'experiència que Cedó relata al vídeo i les vicissituds de la protagonista. L'heroïna de Cedó, la Júlia, és una dona encinta que ingressa a l'hospital als cinc mesos d'embaràs perquè ha perdut el líquid amniòtic. Aquesta complicació la porta a enfrontar-se a una doble decisió —interrompre o no l'embaràs, i veure o no el fill mort un cop hagi nascut— clarament agreujada pel desconeixement que té de l'experiència, ja que no coneix els protocols a l'ús, incloent-hi la conveniència de passar per un part i acomiadar-se de la criatura. La relació de causalitat entre la manca de representació cultural de determinats aspectes de la maternitat i la forma en què la dramaturga, i per extensió la protagonista, viuen els successos de l'obra s'explicita en una al·lusió programàtica a la necessitat d'ampliar les representacions escèniques de la pèrdua gestacional. L'al·lusió apareix a la conversa que la Júlia manté amb la psicòloga de l'hospital, quan li comenta que la mort perinatal «[é]s un tema que no surt enlloc. Si ho veiessis a les pel·lícules o als llibres o jo què sé, a...». Just en aquest moment, a una trama metateatral paral·lela, un personatge que manté una conversa distinta pregunta: «Aquí?» (Cedó, 2018a: 49). D'aquesta manera, allò que succeeix en escena es pot llegir alhora com una ficció i com un comentari de l'autora sobre la pròpia experiència en clau de reivindicació simbòlica.

Aquesta dimensió reivindicativa es fa més evident si tenim en compte que els precedents de dones que han tractat públicament les pèrdues gestacionals resulten clau perquè Cedó consideri la possibilitat de *dir* aquesta experiència. Al vídeo promocional, la dramaturga explica que va adonar-se que podia parlar sobre l'experiència en un grup de dol gestionat per l'hospital on va conèixer la periodista Bàrbara Julbé, autora d'*On em portin els ametllers* (2017), una novel·la sobre una experiència similar. A més, quan l'obra de Cedó s'estrena ja fa cinc anys que s'ha pogut veure *Llibert* (2013); s'ha publicat la novel·la gràfica *40 semanas: Crónica de un embarazo* (2014), de Glòria Vives Xiol; i la pintora Paula Bonet ha fet pública a través de les xarxes socials la vivència d'un segon avortament espontani en un sol any (Vivas, 2019). En distintes entrevistes (Cedó, 2018b; Blanco, 2018), Cedó declara que el precedent de casos com aquests l'encoratja a prendre la decisió d'escriure sobre la pròpia experiència. Cal no oblidar, un cop més, que moltes d'aquestes narratives es fan públiques en ple auge d'una onada de conscienciament feminista que porta a un primer pla els discursos que posen en qüestió la maternitat tradicional i n'ofereixen visions alternatives, incloent-hi una sèrie d'obres entorn de la infertilitat.

Per tot plegat, resulta probable que el públic que l'any 2018 va a veure una funció d'*Una gossa en un descampat* pugui fer una lectura de l'obra en clau política, és a dir, que tingui en compte la capacitat renovadora de l'obra, en tant que narrativa que s'erigeix contra un tabú cultural. És una possibilitat que no es fonamenta només en l'origen autobiogràfic de la peça, sinó en els diversos mecanismes que desplega el text per legitimar el tractament escènic de la mort perinatal. El primer i més evident és el desdoblament de la protagonista en la Júlia, «noia embarassada que perd el fill. És mestra en una

escola», i la Júlia 2, un personatge definit alhora com a «veu interior» i «[a] miga invisible de la Júlia» (Cedó, 2018a: 11). A les dues Júlies els acompanya un correlat de la ment i el record, el descampat, que permet amplificar la trama realista dels dies a l'hospital amb una atenció prioritària a la subjectivitat de la protagonista, de manera que es posen en primer pla els efectes negatius de la narrativa predominant sobre la maternitat en l'experiència de les dones que són mares. Alhora, el motiu del desdoblament permet posar en qüestió la unitat, un dels trets fonamentals del model de subjecte modern. De fet, el protagonisme d'una dona gestant posa en crisi altres trets del model cartesià, com la manca de vulnerabilitat lligada a l'obliteració del cos i la racionalitat entesa com a independent d'allò fisiològic i emocional. D'aquesta manera, la peça apunta a la necessitat de crear nous models de subjecte i d'ampliar els imaginaris del protagonista dramàtic.

El segon mecanisme per afirmar la legitimitat d'abordar al teatre la pèrdua gestacional és l'equiparació de la peripècia de la Júlia a d'altres processos de superació d'adversitats. Aquesta associació es fa a través de l'ús repetit de metàfores èpiques i bèl·liques que acosten la història als codis més reconeguts dels relats heroics: la Júlia és una «campiona» (*ídem*: 61) i una «valenta» (*ídem*: 60), ella i el Pau són uns «herois» (*ídem*: 25), i el fill de la parella és «[c]om un exèrcit armat cap a la línia enemiga» (*ídem*: 85). També pren importància la connexió emocional de la Júlia amb diferents referents, que van des de les pròpies avantpassades a col·lectius més amplis com la «humanitat» i «les persones» (*ídem*: 103). A més, la introducció d'una trama metateatral paral·lela sobre les interrogacions vitals d'un director i d'una actriu de teatre equipara la vivència de la protagonista amb d'altres processos de cerca de sentit per tal de comprendre i assimilar diferents dificultats vitals. Són recursos que assenyalen la similitud d'una experiència invisibilitzada i molt lligada a la fisiologia femenina amb d'altres vivències tradicionalment més valorades, percebudes com a neutres perquè són masculines. A través d'aquesta equiparació, l'obra encoratja la identificació amb l'heroïna del conjunt del públic —i no només del públic femení o del públic que hagi viscut casos similars.

Aquest conjunt d'estratègies legitima la mort perinatal com a temàtica teatral i posiciona la Júlia com a subjecte d'àmplia representativitat, alhora que testimonia una necessitat de blindar la proposta respecte a la percepció que la temàtica li resta interès, com semblen apuntar les declaracions del propi director. Potser aquesta voluntat legitimadora és responsable, en part, de l'èxit de crítica i públic que obté *Una gossa...*, que també podem relacionar amb altres factors més enllà de l'interès de la peça en si mateixa. Sergi Belbel, un dels noms més centrals del panorama teatral català, possiblement actua com a agent legitimador d'una dramaturgia fins llavors poc coneguda, i d'una temàtica que no havia estat abordada en escena, amb l'excepció de *Llibert*. Per altra banda, la inspiració explícitament autobiogràfica i la narrativa realista dels dies a l'hospital potser atreuen l'assistència, no només de públic general, sinó també de persones que han passat per experiències similars —en alguns casos en tant que integrants de grups de dol—, i personal sanitari. Tot plegat, en el marc d'un període de favor públic als feminismes, responsable

ahora que l'experiència de Cedó arribi a ser *dita* i que tingui un recorregut que ateny l'esfera mediàtica i social.

En efecte, l'èxit d'*Una gossa...* no es limita al món teatral, sinó que l'obra aconseguix una fita rara: que una peça teatral tingui influència en l'esfera social. L'obra de Cedó serveix de catalitzador per al muntatge de «Sense bates», una edició del programa de TV3 *30 minuts* dedicada a la pèrdua gestacional que té com a fil conductor la creació de l'obra i que s'emet en hora punta a la televisió pública catalana mesos després de l'estrena. De forma encara més significativa, segons que expliquen l'autora i Anna Barrachina (2019), l'obra propicia que l'hospital Doctor Josep Trueta de Girona canviï un dels protocols d'atenció clínica per millorar el tractament que reben les pacients amb complicacions similars a la de la protagonista. En definitiva, es tracta d'un exemple paradigmàtic de fins a quin punt traslladar a l'escenari l'experiència de la maternitat pot revestir-se d'una dimensió política i esdevenir transformador, si es produeix en un context suficientment favorable.

Conclusions

El *corpus* creixent d'obres que (auto)representen la maternitat des de perspectives crítiques o que en visibilitzen aspectes tabú reafirma l'existència d'un interès del teatre català d'autoria femenina per enriquir i problematitzar les representacions escèniques de la maternitat.⁹ En paraules de Deirdre Heddon, podem afirmar que aquestes obres actualitzen «the immense potential» de les narratives de subjectes i experiències infrarepresentats, en què l'(auto)biografia «might be an act of reclamation, reinvention, transformation or survival» (Heddon, 2006: 133). En fer-ho, desestabilitzen la distribució genèricament marcada entre *creació* i *reproducció*, i alhora fan palès fins a quin punt el context de producció determina la llibertat de *dir* aspectes silenciats de l'experiència materna. És per aquest motiu que resulta essencial entendre aquest conjunt d'obres en relació amb els múltiples eixos que travessen el camp teatral, i en especial respecte a l'eclosió de feminismes que viu el teatre català des de l'any 2016 i el progressiu augment d'autores que es detecta des dels anys 1990.

En efecte, la normalització de l'autoria femenina i de determinades temàtiques ha estat indispensable per subvertir la tendència a l'aïllament de les autores, que històricament han estat cooptades pel cànon d'una en una, com a excepcions respecte al propi gènere, i no han pogut «devenir, así, modelos autoriales a partir de los cuales otras mujeres puedan imaginarse y (re) pensarse como escritoras» (Pérez Fontdevila, 2019: 43). El cas paradigmàtic d'*Una gossa en un descampat* mostra que s'ha produït una certa reversió d'aquesta tendència històrica, però que la negociació amb la recepció continua essent ben present, fins i tot en períodes favorables a les reivindicacions feministes. Tot i així, les obres que he comentat constitueixen ja, per si mateixes, una renovació en temps present de l'imaginari escènic català, un

9. El grup d'obres ha continuat augmentant des de l'última que comento, amb peces com *Mare de sucre* (2021) i *Els àngels no tenen fills* (2021) de Clàudia Cedó, *Part* (2021) de Tanit Plana i *Exit through the gift shop* (2022) de Carla Rovira.

síntoma molt significatiu de les transformacions copernicanes que comporta la incorporació de creadores i la influència dels feminismes, i una afirmació que, des dels escenaris, es pot pensar, experimentar i (auto)representar més i millor l'experiència materna.



Referències bibliogràfiques

- AHMED, Sara. *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2014 [edició original 2004].
- AJENJO COSP, M.; GARCÍA ROMÁN, J. «El tiempo productivo, reproductivo y de ocio en las parejas de doble ingreso». *Papers. Revista de Sociologia*. Vol. 96, núm. 3 (2011), p. 985-1006.
- ARAN, Marta. «Marta Aran - Dramatúrgia i direcció *La noia de la làmpada*». Barcelona: Flyhard TV, 2017b. <<https://vimeo.com/241203534>> [Consulta: 11 febrer 2022].
- ARAN, Marta. *La noia de la làmpada*. Barcelona: Edicions Sala Flyhard, 2017a.
- ARCINIEGA CÁCERES, M. *La construcción de la maternidad en los discursos de los blogs de madres. Motivaciones, preferencias y percepciones de las lectoras*. Tesi doctoral. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, 2019. <<https://www.tdx.cat/handle/10803/667067>> .
- ASTON, Elaine. «Feeling the Loss of Feminism: Sarah Kane's "Blasted" and an Experiential Genealogy of Contemporary Women's Playwriting». *Theatre Journal*. Vol. LXII, núm. 4 (2010), p. 575-591.
- ASTON, Elaine; HARRIS, Geraldine. «Feminist Futures and the Possibilities of 'We'?». A: Elaine Aston i Geraldine Harris (ed.). *Feminist Futures? Theatre, Performance, Theory*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2006, p. 1-16.
- AUTOR DESCONEGUT. «Sinopsi». Girona: Bitò Produccions, 2014. <<https://bito.pro/ca/fitxa/santa-nit/>> [Consulta: 11 febrer 2022].
- AUTOR DESCONEGUT. «[Sinopsi]». Barcelona: Antic Teatre, 2019. <<https://www.anticteatre.com/events/event/nuria-planes-llull/>> [Consulta: 11 febrer 2022].
- BARRACHINA, Anna; CEDÓ, Clàudia. «Anna Barrachina i Clàudia Cedó. *Una gossa en un descampat*» [Tot és comèdia, programa de ràdio]. Barcelona: SER Catalunya, 28 setembre 2019. <https://cadenaser.com/emisora/2019/09/30/sercat/1569834356_687935.html> [Consulta: 11 febrer 2022].
- BAUDRILLARD, Jean. *L'échange symbolique et la mort*. París: Gallimard, 1976.
- BEARD, Mary. *La veu i el poder de les dones. Dues conferències*. Traducció d'Anna Llisterrí. Barcelona: Arcàdia, 2017.
- BLANCO, Leticia. «El penúltimo tabú de la maternidad». *El Mundo* (22 juny 2018). <<https://www.elmundo.es/cataluna/2018/06/22/5b2d1aaaca4741347b8b4592.html>> [Consulta: 11 febrer 2022].
- BRIÓ, Gemma; MARTÍNEZ, Norbert. «Llibert. Entrevista de Júlia Bertran» [Ànima, programa de televisió]. 7 abril 2014a. <<https://www.ccma.cat/tv3/alacarta/anima/llibert/video/5009951/>> [Consulta: 11 febrer 2022].

- BRIÓ, Gemma; MARTÍNEZ, Norbert. «Gemma Brió escriu i protagonitza “Llibert”» [*Els matins*, programa de televisió]. Sant Joan Despí: TV3, 16 abril 2014b. <<https://www.ccma.cat/tv3/alcanta/els-matins/gemma-brio-escriu-i-protagonitza-llibert/video/5028071/>> [Consulta: 11 febrer 2022].
- BRIÓ, Gemma. *Llibert*. Barcelona: Comanegra: Diputació de Barcelona: Institut del Teatre, 2018.
- CEDÓ, Clàudia; BELBEL, Sergi. «Clàudia Cedó (autora) i Sergi Belbel (director) ens parlen d'*Una gossa en un descampat*. Entrevista de Raquel Barrera Sutorra i Oriol Puig Taulé». [Vídeo], 2018. <<https://www.salabeckett.cat/espectacle/una-gossa-en-un-descampat/>> [Consulta: 11 febrer 2022].
- CEDÓ, Clàudia. *Una gossa en un descampat*. Barcelona: REMA 12, 2018a.
- CEDÓ, Clàudia. «Entrevista a Clàudia Cedó. Entrevista de Flora Saura» [Àrtic, programa de televisió]. Barcelona: Betevé (26 juny 2018b). <<https://beteve.cat/artic/entrevista-a-claudia-cedo-artic/>> [Consulta: 11 febrer 2022].
- FEDERICI, Silvia. *Revolution at Point Zero: Housework, Reproduction, and Feminist Struggle*. Oakland/ Brooklyn/ Londres: PM Press: Common Notions: Autonomedia: Turnaround, 2012.
- GALÁN, Marta; MARTÍNEZ, Marc. *Conillet* [text inèdit]. Web personal de Marta Galán, 2015.
- GARBAYO MAEZTU, Maite. *Cuerpos que aparecen. Performance y feminismos en el tardofranquismo*. Bilbao: Consonni, 2016.
- GÁZQUEZ PÉREZ, Ricard. *La escenificación del yo en los solos de las nuevas creadoras interdisciplinarias en España: 2000-2014*. Tesi doctoral. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 2015, <<https://www.tdx.cat/handle/10803/384527>>.
- GENEBAT, Cristina. *Santa nit, una història de Nadal* [enregistrament de vídeo inèdit]. Arxiu de Bitò Produccions, 2014.
- GINART, Belén. «El rebuig a ser mare surt de l'armari a 'La noia de la làmpada'». *Diari Ara* (2 novembre 2017). <https://www.ara.cat/cultura/teatre/rebuig-mare-surt-larmari-lampada_1_3851107.html> [Consulta: 11 febrer 2022].
- GÓMEZ URZAIZ, Begoña. *Las abandonadoras*. Barcelona: Ediciones Destino, 2022.
- GOMILA, Andreu. «La autoficción llega al teatro». *La Vanguardia* (31 juliol 2021). <<https://www.lavanguardia.com/cultura/culturas/20210731/7635021/autoficcion-rigola-conde-de-torrefiel.html>> [Consulta: 11 febrer 2022].
- GOODMAN, Lizbeth. *Contemporary Feminist Theatres: To Each Her Own*. Londres: Routledge, 1993.
- HARRIS, Geraldine. *Staging Femininities. Performance and Performativity*. Manchester: Manchester University Press, 1999.
- HAYS, Sharon. *The Cultural Contradictions of Motherhood*. New Haven / Londres: Yale University Press, 1996.
- HEDDON, Dee. «The Politics of the Personal: Autobiography in Performance». A: Elaine Aston i Geraldine Harris (ed.). *Feminist Futures? Theatre, Performance, Theory*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2006, p. 130-148.
- HOCHSCHILD, Arlie; MACHUNG, Anne. *The Second Shift: Working Parents and the Revolution at Home*. Nova York: Viking, 1989.
- JUANICO, Núria. «Ser actriu i mare, una cursa plena d'obstacles». *Diari Ara* (24 novembre 2018). <https://www.ara.cat/cultura/actriu-mare-cursa-plena-obstacles_1_2681915.html> [Consulta: 11 febrer 2022].

- LADD-TAYLOR, Molly; UMANSKY, Lauri (ed.). «*Bad*» Mothers: The Politics of Blame in Twentieth-Century America. Nova York / Londres: New York University Press, 1998.
- LOZANO ESTIVALIS, María. *La maternidad en escena. Mujeres, reproducción y representación cultural*. Saragossa: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2006.
- MADARIAGA, Iolanda. «Dones a l'abordatge dels escenaris!». *Entreacte*, núm. 205 (2019), p. 5.
- MILLÁN VÁZQUEZ DE LA TORRE, M, Genoveva; SANTOS PITA, Manuela del Pilar; PÉREZ NARANJO, Leonor M. «Análisis del mercado laboral femenino en España: evolución y factores socioeconómicos determinantes del empleo». *Papeles de población*, núm. 21 (84) (2015), p. 197-225.
- MIRA-NAVARRO, Irene. «Genealogies afectives: el naixement de la filla i la mort de la mare en la poesia actual». *Bulletin of Contemporary Hispanic Studies*, núm. 4 (1) (2022), p. 61-78.
- NICHOLS, Geraldine C. «Precarious Generation: Women Writers and Reproduction in Catalonia». *Romance Notes*, núm. L1:1 (2011), p. 35-47.
- NICOLAU JIMÉNEZ, Adriana. *Feminismes al teatre català contemporani (2000-2019)*. Tesi Doctoral. Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya, 2021a. <<https://www.tdx.cat/handle/10803/671649?locale-attribute=es>> [Consulta: 11 febrer 2022].
- NICOLAU JIMÉNEZ, Adriana. «Aspectos de la maternidad actual en *El conejito del tambor de duracell* de Marta Galán». *Feminismo/s*, núm. 30. Alacant: Universitat d'Alacant, 2017, p. 169-191.
- NICOLAU JIMÉNEZ, Adriana. «Teatre comercial i feminismes», *Núvol* (24 setembre 2021b). <<https://www.nuvol.com/teatre-i-dansa/teatre-comercial-i-feminismes-206684>>. [Consulta: 11 febrer 2022].
- NICOLAU JIMÉNEZ, Adriana. «To Be or Not to Be a Mother: Doubtful, Fraught, and Denied Access to Motherhood in Contemporary Catalan Theatre», *Feminismo/s*, núm. 41 (2023) (acceptat per a publicació).
- PÉREZ FONTDEVILA, Aina. «Qué es una autora o qué no es un autor». A: Aina Pérez Fontdevila; Meri Torras Francès (ed.). *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría*. Barcelona: Icaria, 2019, p. 25-59.
- PLANES LLULL, Núria. *Converses amb el meu úter i altres interlocutors* [enregistrament inèdit]. Arxiu personal de Núria Planes Llull, 2019a.
- PLANES LLULL, Núria. «MANIFIESTO DE LAS FUTURAS MADRES EN POTENCIA». A: *Converses amb el meu úter i altres interlocutors* [fulletó]. Barcelona: Antic Teatre, 2019b.
- RAGUÉ ARIAS, María José. *¿Nuevas dramaturgias? (Los autores de fin de siglo en Cataluña, Valencia y Baleares)*. Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música; Centro de Documentación Teatral, 2000.
- RAGUÉ ARIAS, María José. «Dona i teatre, la veu trencada de la falsa normalitat». A: Jordi Lladó; Jordi Vilaró (ed.). *Dona i teatre al segle XXI. IV Jornades de debat sobre el repertori teatral català*. Lleida: Punctum, 2013, p. 17-28.
- RAGUÉ ARIAS, María José. *El teatro de fin de milenio en España (De 1975 hasta hoy)*. Barcelona: Ariel, 1996.
- RICH, Adrienne. *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*. Nova York: W.W. Norton, 1995 [edició original 1976].
- RUSS, Joanna. *How to Suppress Women's Writing*. Austin: University of Texas Press, 2005 [edició original 1983].

- SARRIAS, Mercè. *Fes-me una perduda* [text inèdit]. Arxiu personal de Mercè Sarriàs, 2017a.
- SARRIAS, Mercè. «Voleu saber una mica més? #fesmeunaperduda del 23 de març al 9 d'abril!» [Videopost de Facebook]. 20 març 2017b. <<https://www.facebook.com/Fes-me-una-perduda-1225484867541144/>> [Consulta: 11 febrer 2022].
- ŠIMIĆ, Lena. «Encountering Performing (M)Others: Feminist Maternal Practice in Contemporary Performance». *Contemporary Theatre Review*, núm. 28:3 (2018), p. 401-412.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. «Explanation and Culture: Marginalia». A: Gayatri Chakravorty Spivak; Donna Landry; Gerald MacLean (ed.). *The Spivak Reader. Selected Works of Gayatri Chakravorty Spivak*. Londres: Routledge, 1996, p. 29-52.
- TASKER, Yvonne; NEGRA, Diane (ed.). *Interrogating Postfeminism. Gender and the Politics of Popular Culture*. Durham: Duke University Press, 2007.
- VALLESPÍN, I. «Les mares catalanes, les més tardanes d'Europa». *El País* (24 març 2022). <https://cat.elpais.com/cat/2018/09/28/catalunya/1538127911_822805.html> [Consulta: 11 febrer 2022].
- VIVAS, Esther. *Mama desobedient: una mirada feminista a la maternitat*. Barcelona: Ara Llibres, 2019.
- WARNER, Judith. *Perfect Madness: Motherhood in the Age of Anxiety*. Nova York: Riverhead Books, 2005.