

DONES QUE HABITEN EL TEATRE DE JORDI TEIXIDOR: UN CALIDOSCOPI EN FEMENÍ

EVA SAUMELL I OLIVELLA

Investigadora teatral

INTROIT

Entre l'extensa producció de Jordi Teixidor, «un dels autors in-signes del teatre independent» que, paradoxa de les paradoxes, té més peces inèdites que publicades, volem centrar-nos en tres obres escrites durant la dècada dels vuitanta, en què l'autor —àvid explorador artístic— s'endinsa de ple en «l'anàlisi de les neurosis individuals» (ARAN 2019: 2 i 7): *El drama de les Camèlies o el mal que fa el teatre* (1980 [1984]), *David, rei* (1985 [1986]) i *Residuals* (1988 [1989]). Sense eludir altres títols que anirem presentant en paral·lel, la trilogia teixidoriana està protagonitzada per dones que pertanyen a mons molt diversos. Tot i viure de la prostitució, les marfantes d'*El drama de les Camèlies* són de «classe rica», ja que cobren, per dir-ho com Max Bembo (1912: 231), «cantidades importantes por cada sesión de crápula»; la mare abnegada i la nora damnada de *David, rei* habiten una casa —presó i parany alhora— de classe mitjana, i la Sra. V de *Residuals* viu entre quatre parets llardoses, cobertes de quisca que la situen a la classe baixa. Retrats femenins interclassistes, doncs, a través dels quals podrem mostrar les opressions i les violències que les envolten pel sol fet de ser dones.

Si analitzem la tríada d'obres de Teixidor —així com altres amb les quals hem trobat pertinent d'establir-hi comparacions— amb les «ul·leres liles», no podem obviar que els personatges femenins que l'habituen semblen perpetuar les representacions de la dona des de l'òptica patriarcal. Els arquetips, a grans trets, de la *femme fatale* en la Míriam —desdoblada en Leila i Vera— a *La jungla sentimental*; de la bruixa i el sexe dèbil, encarnats per l'Assumpta i l'Helena respectivament de *David, rei*; de la prostituta —Carlota i les altres meretrus— d'*El drama de*

les Camèlies; de la dona sexualitzada en la Paula de *La ceba*, o de la vella boja que representa la Sra. V a *Residuals*. Aquestes identitats en negatiu que s'adjudiquen a la dona, però, podrien respondre a la voluntat de Teixidor de posar l'atenció en el comportament de l'individu dins de la societat per mostrar les seves tragèdies particulars; no gensmenys, a partir de 1975, l'autor «entra de ple en la reflexió sobre el nou tipus de teatre que cal fer» per canviar el focus dramàtic de l'arquetipus social a l'arquetipus individual (BROCH 1986: 13).

L'univers femení del teatre de Teixidor, per tant, ha de permetre radiografiar les moltes figuracions de la dona a partir d'una selecció d'obres amb protagonistes femenines de pes que pertanyen a tres generacions diferents i simbolitzen, *grosso modo*, les tres etapes de la vida. A imatge del quadre de Gustav Klimt, la joventut és representada per Carlota, alter ego de Margarida Gautier, i Cati; l'adultesa, per Helena i Paula, i la vellesa, per Palmira, Assumpta, la Tata-muda i la Sra. V. I és a través del calidoscopi en femení teixidorià que podrem mostrar els molts colors de les dones que viuen sota el jou d'una societat androcèntrica en què l'explotació i l'opressió —universal i secular— estan a l'ordre del dia. No endebades, el teatre de Teixidor havia de ser «un teatre d'avui que parlés del món d'avui» (FOGUET 2010: 145).

MÉS ENLLÀ DE MARGARIDA GAUTIER: ENTRE EL VICI I LA VIRTUT

A *El drama de les Camèlies*, Teixidor ressuscita de nou Margarida Gautier per ennoblir, com Dumas fill el 1848, la figura d'una cortesana que és considerada «le symbole de la féminité et d'émancipation socio-économique de la femme» (TRAORÉ 2018: 36). L'escriptura d'aquesta obra durant els primers anys de la dècada dels vuitanta coincideix amb l'efervescència dels feminismes, terme encunyat justament pel mateix Dumas el 1872;¹ uns temps en què les dones, consci-

1. «*Les féministes, passez-moi ce néologisme, disent, à très-bonne intention d'ailleurs: Tout le mal vient de ce qu'on ne veut pas reconnaître que la femme est l'égal de l'homme et qu'il faut lui donner la même éducation et les mêmes droits qu'à l'homme*» (DUMAS 1872: 91).

ents de la seva opressió, lluiten per recuperar la paraula a fi de poder reconciliar-se amb el seu propi sexe i amb l'altre i aconseguir ser «persona» (ROIG 1984: 5). No és forassenyat, doncs, pensar que Teixidor recuperés la figura de la cortesana Gautier —heroïna independent i lliure— per donar veu a les moltes dones condemnades a ser carn de sacrifici amb la intenció, com Dumas, de rehabilitar-les (TRAORÉ 2018: 31).

En la versió teixidoriana, París és substituïda per Barcelona, l'apartament de la rue d'Antin —a tocar de l'Àvenue de l'Ópera— per un pis en un carrer prop del Liceu i el mas de Bougival per una torre a Noumàs. Estructurada en sis quadres, l'obra s'inicia amb la lectura en veu alta per Carlota de les darreres escenes de la versió teatral que Dumas va fer de la novel·la homònima el 1852. L'escenificació d'aquest drama exemplar permet a Carlota submergir-se en la pell de Margarida Gautier fins a l'alienació i oblidar un passat indeleble que la lliga a una mare amb vint-i-cinc anys de carrera que l'ha convertida en «bagassa filla de bagassa» (TEIXIDOR 1984: 10 i 15). Abocada a viure dins d'una microsocietat matriarcal —la casa convertida en bordell— en què la mare alcavota Palmira fa i desfà al seu gust —ja sigui esperant la renda vitalícia d'un marquès setantí que acaba de morir o lliurant la seva filla als braços del comte de Queralt— i davant la impossibilitat de fugir de l'oprobri que l'acompanya, Carlota representa fil per randa l'obra de Dumas, ja que només així «a estones, oblidó el que he estat, i el meu jo d'abans se separa tant del meu jo d'avui, que en resulten dues persones distintes, i la segona recorda a penes la primera» (TEIXIDOR 1984: 48).

En un món en el qual la supervivència no està escrita al codi de conducta socialitzat per a les dones (BARRY 1987: 60-61), perquè la seva vida està lligada al que ha de ser i no al que ha de fer —dit d'altra manera, a la passivitat enfront de l'activitat—, Carlota decideix actuar per compte propi i alçar-se com a redemptora de les dones mundanes, de les esclaves sexuals —en el seu cas per herència— obligades a mercadejar amb el cos. Com a dona, Carlota viu sota la dicotomia de puresa / prostitució, un criteri subjacent en l'imaginari femení que Teixidor reforça a través del seu particular exercici de «teatre dins del teatre» i també del llenguatge. La parla dumasiana que utilitza amb els

seus clients la converteix, malgrat l'ofici, en la dona «bonica, pulcra i sociable» que ha de ser, lluny dels problemes de supervivència inherents a la dona que decideix fer (BARRY 1987: 61); l'argot d'origen caló que Carlota i les altres meretrus utilitzen en la intimitat de la llar, talment un homenatge a les figures de la gitanalla que immortalitzà Juli Vallmitjana en les seves obres, la perpetuen com la dona que viu «al llot, a la femta» (TEIXIDOR 1984: 24). Doblement prostituïda, doncs, Carlota desitja «ser estimada d'un amor profund, etern» i potser, tal com augura a la seva companya de fatigues Fina, formar una família «com els homes i Déu manen» (TEIXIDOR 1984: 25 i 11); la consciència de la seva opressió, tanmateix, la fa caure en una bogeria que la porta a viure en un altre món —el de Margarida— i la condueix, com ella, a un destí tràgic.

A l'altra banda de les dones d'*El drama de les Camèlies*, els personatges masculins se'ns presenten com a misògins i antifeministes en grau summe. Des del Campana, home i macarró de la Fina, fins a l'honorable Colldeforns, pare de Ferran. L'un, amb l'esperança posada en la revolució social, enderiat amb l'amor lliure i delerós de fugir a Rússia per treballar a pagès o a la farga, és un «menda» i un «curda» que titlla la Fina de pendó, l'amenaça de rebre una pallissa i, fins i tot, treu una navalla per matar-la (TEIXIDOR 1984: 11-13 i 31). L'altre sembla seguir el pensament de Proudhon (1875: 9), el qual considerava que «le concubinat, soit l'union de l'homme et de la femme, secrète ou solennelle» es forma «seulement en vue du plaisir», i és patrimoni de la gent de baixa estofa. A imatge d'aquest ideari, i temorós de la ruïna que suposaria per al seu fill l'enllaç amb Carlota, li adreça unes paraules lapidàries per justificar la seva negativa: «aquest matrimoni no haurà tingut ni la castedat per base, ni la religió per suport, ni la família per resultat. La vostra unió no és fruit de dues simpaties pures, de dues afeccions innocents, és la passió més material i més humana» (TEIXIDOR 1984: 52). Breu: la del plaer pel plaer.

Dos homes que comparteixen escenari amb el trio de clients del bordell que regenta Palmira: Gelabert, amb el samaler «sempre a disposició de les senyores» per fer-les descobrir el *septième ciel*; Amadeu, alcavot encobert i cap de la trama a què sotmeten Carlota, i el comte de Queralt, que es vanta de la mida del seu membre i s'excita

amb la perspectiva de «menjar el conill» (TEIXIDOR 1984: 17 i 20). En un primer pla, Ferran, l'hereu convertit en actor per representar a la perfecció el paper d'Armand Duval; gigoló i macarra que escarneix Carlota —«la marcota de més volada de la ciutat», «la bardaixa més corrompuda» i «púrria infecta»— fins a conduir-la a la mort (TEIXIDOR 1984: 56 i 62).

A *La jungla sentimental* (1975), una obra que amalgama el gènere «negre» i el «rosa» per descriure «la via al precipici que proposa el capitalisme» (ARAN 2019: 3), Teixidor dibuixa una altra de les figuracions de la dona a través de Míriam, la filla d'un industrial obligada pel seu progenitor a fer de marfanta en nom de l'emancipació: una joveneta «esbojarrada, irrespectuosa i rebel» que ha «d'obtenir certes informacions» per al bon funcionament del negoci patern (TEIXIDOR 2019: 43). Com una flor mutable, es converteix en Leila per seduir Ernest Suhler «El Tigre» —enemic del seu pare i sogre desitjat— o es transforma en Vera, la taquimeca sense feina que fa mèrits per entrar en nòmina. Una *femme fatale* en tota regla que Teixidor simbolitza amb una serp, ja sigui a través del collaret que li regala Suhler o del quadre que penja en una paret de casa seva, que representa «una serp enroscada a un arbre» (TEIXIDOR 2019: 47 i 61). A semblança de la diablessa Lilith —o l'Eva del pecat original bíblic—, revestir el personatge de l'emblema reptilià converteix Míriam en una dona perversa i en una prostituta, però també en símbol de la insubordinació i la independència (BORNAY 2004: 30).

Talment com dues de les dones que habiten *La ceba* (1986 [1997]): Paula i Cati. En aquesta «paròdia del tòpic del catalanisme», Teixidor tocava de ple aspectes com ara la intransigència, la intolerància i la xenofòbia (VILÀ I FOLCH 1997: 12), però també el dret a decidir sobre el propi cos i la maternitat. D'una banda, Paula, la vídua «rodona i coqueta» que, amb la seva abundor, porta de cap a Tirèsies; l'oracle teixidoriana amb una ceguesa fingida que sospira tothora per les mameles i el pandero de la que considera una «mare Venus». Tot i els afalacs del pervertidor, Paula es nega a deixar-se endur per les ganes, no perquè sigui una carca, sinó perquè és decent i «vol respectar la memòria del seu home» (TEIXIDOR 1997: 26); també quan, davant la ceba de Morrofort de tenir un hereu capaç d'exterminar la xarnegada, ofereix el seu cos per poder parir un gegant i un profeta amb la sang

«com una patena» (TEIXIDOR 1997: 75 i 77-78). D'altra banda, la Cati, pubilla de Morrofort i prenyada del xarnego Gúmer, farta del «cacic ceballut» de son pare, decideix abandonar el casal familiar per viure com una concubina, ja que no es veu «encadenada per tota la vida» amb els vots matrimonials (TEIXIDOR 1997: 43 i 86).

Si bé en la reescriptura del drama dumasità Carlota es debat entre una vida de vici o de virtut —a l'època, i en termes de Proudhon, entre ser prostituta o ser mare— que la condueix a morir «bien tristement, car, dans son monde, on n'a d'amis qu'à la condition qu'on se portera bien» (DUMAS 1848: 22), les dones de *La jungla sentimental* i *La ceba* segueixen consignes feministes per lluitar contra la seva anul·lació com a éssers socials: alliberades, en certa manera, del jou patriarcal, malden per fugir d'una tradició que les esclafa, abandonen l'esclavitud familiar i es neguen a lliurar-se a un marit (ROIG 1984: 56).

REINES I VIBRES DE L'ESCENA: UNA LLAR PERVERSA

Tot i que alguns estudiosos consideren que dins de l'extens corpus teixidorià *David, rei* és l'obra de la «frustració» (BROCH 1986: 15), preferim referir-nos-hi com la de la «perversió», en tant que el triangle de personatges que l'habiten —Assumpta, David i Helena— tramen a escala individual una sèrie d'accions hostils cap a l'altre amb l'objectiu de provocar-ne la destrucció psicològica (HIRIGOYEN 1999: 13). Tanmateix, la figura dominant d'aquesta pseudotragèdia és Assumpta: la reencarnació moderna del feminicida Barbablau que s'introdueix en el territori psíquic del seu fill David i de la seva nora Helena per cultivar la por i assegurar-se la seva obediència entre les quatre parets d'una llar perversa i, alhora, la representació màxima de la «mística de la feminitat». Una dona col·locada a l'altar de la llar —baluard protector del món exterior— i amb una naturalesa maternal malaltissa fins al punt que decideix sacrificar la seva autonomia per consagrar-se al fill.

Lluny de la imatge de «velleta que fa mitja i dolços folklòrics» (CAPMANY 2018: 79), tanmateix, Assumpta se'ns presenta com a matriarca de la casa per mor dels preceptes d'una moral religiosa que opri-

meix i controla la consciència femenina; una dona adoctrinada per una ortodòxia catòlica que la converteix en «retrògrada, dogmàtica i fanàtica» (MORENO 2012: 128). Sota les urpes de l'Església —un aparat regit per un univers de prohibicions i de pors—, Assumpta és la viva imatge d'una «perversa narcisista», en termes hirigoyans, que s'acarnissa en les seves víctimes per assassinar-les psíquicament; dins de la seva teranyina, el matrimoni format per Helena i David viu anestesià i lligat psicològicament al domini d'una reina i vibra que utilitza tota mena d'armes per maltractar-los (HIRIGOYEN 1999: 11 i 81). A tall d'exemple, desqualifica Helena com a mare i com a dona, ja que està convençuda que la seva nora no vol un fill, i creu que, per evitar-ho, «fa alguna cosa antinatural, d'aquestes que s'inventen ara per no quedar embarassades, per impedir que es realitzi el misteri sagrat de la vida!» (TEIXIDOR 1986: 39), en al·lusió a l'ús de la «píndola», un mètode anticonceptiu que no es va despenalitzar fins al 1978 (RUIZ *et al.* 2005: 240). No és estrany, doncs, que una catòlica fervent com l'Assumpta —capaç de recitar passatges bíblics de cor— titlli les dones que decideixen sobre el seu propi cos de «temeràries i inconscients» i que pronunciï un anatema que les terroritzi i els faci obrir els ulls: «una dona que no té fills, ni tan sols és una dona: no és res de res» (TEIXIDOR 1986: 40).

A tocar del discurs sobre la marginació de les dones en els rols sexuals de muller i mare, una altra de les imatges en femení que destil·la l'obra de Teixidor és l'associació de la no-maternitat amb les malalties mentals, tal com es desprèn de les paraules que Assumpta etziba a Helena: «Boja, més que boja! Em preocupa, aquesta noia, la histèria l'amenaça i qui sap com acabarà, si no queda embarassada aviat» (TEIXIDOR 1986: 49). Un parlament que sembla fer-se ressò de les màximes freudianes: teories ancorades en el passat que consideraven la dona un ésser inferior i castrat. Això no obstant, Helena comença la seva rebel·lió personal i s'enfronta a la sogra amb l'objectiu d'abandonar el paper de bella dorment passiva i subordinada i erigir-se com a futura reina de la casa.

Lluny de la submissió amb què l'embolcalla Teixidor a l'inici de l'obra, la «nova Helena» —a imatge de l'Helena mítica i de la Nora ibseniana— no està disposada a viure esclavitzada i decideix aprofitar qualsevol «bri d'esperança i d'illusió» per intentar escapolir-se d'un

destí que li ha atorgat «el paper més trist»; així i tot, aquesta dona sense seny farà tot el que pugui per no tenir-ne, «per continuar grillada, llunàtica, inconscient, com la cabra més boja, i ni que em tanqueu no podreu impedir-ho!» (TEIXIDOR 1986: 59). Un discurs que remet el lector a l'univers de Lorca i, més concretament, al passatge en què Adela s'enfronta al poder d'una mare castradora tot cridant: «¡Aquí se acabaron las voces de presidio!» (LORCA 1989: 197). Les referències al drama lorquià *La casa de Bernarda Alba* també afloren en el passatge en què Assumpta acusa Helena d'anar sempre extremada, «com una donota, amb una lluíssor als ulls, de concupiscència...» (TEIXIDOR 1986: 26), a imatge de les paraules que profereix Bernarda quan parla d'Angustias: «Esa sale a sus tías; blandas y untuosas y que ponían los ojos de carnero al piropo de cualquier barberillo», o quan apareix a escena «muy compuesta de cara» i li etziba: «¿Pero has tenido el valor de echarte polvos en la cara?» (LORCA 1989: 133 i 143). Dues mares que rebaixen i rebutgen tots aquells signes que tinguin a veure amb la feminitat per anul·lar completament la sensualitat de la dona i exercir de ple el seu domini en aquest univers de castracions (CALVO 2008: 98). Un poder simbolitzat pels dos autors amb el bastó que les matriarques retenen a la mà i que les filles —naturals o adoptades— decideixen eliminar: si bé l'Adela lorquiana l'arrabassa i el parteix per la meitat, l'Helena teixidoriana el recull per perpetuar el rol d'una tirana ja difunta.

El tercer vèrtex del triangle és David, el fill que Assumpta ha manipulat amb destresa —decidint què feia i què deixava de fer— fins a convertir-lo en un titella (TEIXIDOR 1986: 47). L'home adult —també infantilitzat— amb un amor tan gran cap a la seva mare que fins desitja que, en plena vellesa, es torni menuda per prendre-la en braços «i besar-la, i amanyagar-la, i tornar-li així els besos i les carícies» que va rebre de menut i agrair-li l'aliment que li oferí el seu «pit generós» (TEIXIDOR 1986: 51); paraules inspirades potser en el drama dumasià que Teixidor havia reescrit anys abans.²

2. A l'inici de *La Dame aux Camélias*, el narrador es dol de la dissort d'aquelles cortesanes que veuen arribar la «vieillesse du vice» sense haver formulat a les seves filles el desig «de nourrir sa vieillesse comme elle-même a nourri son enfance» (DUMAS 1848: 13).

Més enllà dels ecos edípics, el personatge de David reforça el perfil d'una mare alienadora amb una clara personalitat narcisista marcada per la por a l'abandonament que necessita sadollar el seu buit interior amb l'amor del fill i, alhora, mostra la perversitat d'un home que agredeix la seva dona —Helena— per poder alliberar-se de la condició de víctima (HIRIGOYEN 1999: 87-117; 2012); dos aspectes que descobrim per boca femenina. D'una banda, David és un fill il·legítim que, paradoxalment i en paraules de la beata Assumpta, ha nascut sense pecat; presa d'«una força sobrenatural i irresistible» que l'empeny als braços del tenor Hipòlit —una al·lusió a la tragèdia de Racine—, l'esposa exemplar es converteix en adúltera i engendra un fill «que ha de ser gran entre els homes» (TEIXIDOR 1986: 66). De l'altra, és un marit presentable i envejable, però «buit i sec. Àrid, erm, estèril, impotent, incapaç de donar plaer i d'obtenir-ne», tal com exclama Helena (TEIXIDOR 1986: 60).

A través d'aquesta tríada, Teixidor fabula la confrontació de dues dones que, tot i la bretxa generacional, lluiten per aconseguir els seus ideals. A grans trets, Assumpta desitja veure el fill al pinacle de la glòria operística i Helena vol desfer-se del destí que l'obliga a ser mare i alliberar-se de l'estigma —com l'Helena mítica— de ser la causant de convertir la seva vida en una guerra constant; dit d'altra manera, l'espai de convivència en una llar perversa. Ni l'una ni l'altra, però, satisfaran els seus desitjos: la primera, després de viure per una illusió, compleix el destí de les dones i sacrifica la seva vida «per un ideal»; la segona, oblida els seus anhels i segueix l'exemple d'aquesta «mare modèlica», tot convertint-se en la nova reina de la casa (TEIXIDOR 1986: 75-76).

LA VELLESA EN FEMENÍ

Entre el calidoscopi de dones teixidorianes sobresurten alguns personatges que viuen en *l'âge de la discrétion*, per dir-ho en termes beauvoirians; figures estigmatitzades que creen una suma de miralls a través dels quals es mostra la diversitat i la pluralitat de la vellesa en femení, ja sigui des de la mirada de Teixidor o amb els ulls de les protagonistes i de les persones que les envolten.

La Tata-muda de *La ceba* —una velleta «menuda i fràgil»— és una dona objecte en *stricto sensu*, ja que Teixidor (1997: 25) la figura com un fòtil que duen a coll per deixar-la asseguda en qualsevol lloc. Una discriminació doble —per edat i per sexe— que la converteix en víctima de l'edatisme: l'actitud estereotipada que rebutja les persones grans etiquetant-les de rampoines enganxifoses i menyspreables (BUTLER 1982: 348). Una altra de les imatges que reforcen el rebuig envers aquesta dona que no té altra feina que veure passar la gent és la de bruixa i fetillera: pel seu vestit negre —una iconografia arrelada en l'imaginari col·lectiu— i per les seves arts. Tal com la descriu Tirèsies —oracle i rapso-de modern inspirat en el personatge tràgic—, és una «enigmàtica vella» experta en pràctiques ocultes —el tarot i les conjuncions astrals— capaç, fins i tot, d'interpretar el vol dels colomins (TEIXIDOR 1997: 61). Tancada en una mudesa fingida per evitar que una paraula seva traeixi l'origen del nadó que salvà d'una mort segura, es comunica amb els altres per mitjà de signes, ja sigui assenyalant «amb l'índex i el xic» o agenollant-se «amb un gest implorant», i no és fins al final de l'obra que la Tata-muda —símil de Jocasta— es decideix a parlar, en castellà, per confessar-se mare biològica del ceballut Morrofort, alter ego d'Èdip (TEIXIDOR 1997: 32 i 42). Víctima innocent sense nom, el fals català maleeix la Tata-muda i els mots no dits, i com en la tragèdia sofocliana, tanca l'obra «cobert amb un llençol, amb els ulls embenats i una gaiata». Carregant-se la mare a l'esquena, posa rumb a Badajoz per buscar l'home que ha de fer renèixer la flama del casal que ell —ironia del destí!— li usurpà (TEIXIDOR 1997: 87-88).

Triplement estigmatitzada —per sexe, per edat i per classe—, la Sra. V de *Residuals* exemplifica el destí flagrant reservat a totes aquelles dones que han entregat gratuïtament el seu temps personal per dedicar-se a la cria de filles i fills i a tenir cura dels altres: en plena vellesa, es veuen abocades a la pobresa (FREIXAS 2008: 47). L'únic que li'n deslliura és la pensió de militar que toquen cada mes, però el que hauria de ser una benedicció es converteix en una condemna que la lliga a una eternitat mesquina: cuidar i netejar un home sense tremp que viu reclòs en una «cambra de gas» immunda (TEIXIDOR 1989: 22).

Totalment invisibilitzada, doncs, la Sra. V pateix en solitari una vellesa neuròtica que la porta a reviure el passat —guerra, exili i escas-

setat— i a doldre's del present. A través d'un monòleg verborreic, viatgem pel pensament d'aquesta dona a les acaballes de la seva vida —quan ja només queden residus (MELENDRES 1989: 8)—, que, malgrat el seu periple, té la força de riure —i riure's dels altres—, perquè està viva i encara és capaç, si més no, d'enfrontar-se al repte diari de netejar la cambra nupcial amb lleixiu i de pujar quatre pisos sense cansar-se (TEIXIDOR 1989: 34-35); dues petites habilitats que formen part del que Freixas (2008: 50) denomina «estratègies de les oprimides».

A diferència de les velles que habiten *La ceba* o *Residuals*, la Palmira d'*El drama de les Camèlies* té una xarxa d'amistats que esdevenen «una Casa»; dins de la seva «cambra pròpia fortificada» —el bordell o la torre de Noumàs—, aquesta alcavota se'ns figura com una dona empoderada per una comunitat femenina —la cort de concubines— que es protegeix, es dona suport i es cuida mútuament; factors indispensables per poder viure la vellesa en plenitud (ESTEBAN 2020: 54). Malgrat ser titllada per Cinta —la minyona d'Arbeca que no forma part del gremi— de vella amb «cara de Judes», la seva aversió cap a la «senyora» i la resta de dones marcades per l'oprobri es va transformant en afecte gràcies al mal d'amor que pateix Carlota, i tament un exercici de sororitat, resta en l'espai femení per acompanyar-les en el seu dolor (TEIXIDOR 1984: 36-37 i 73).

La vellesa positiva de Palmira —així com la solidaritat entre les dones que protagonitzen *El drama de les Camèlies*— contrasta amb la que viu l'Assumpta de *David, rei*, tractada per Teixidor en negatiu. Una dona medicalitzada i dependent que, en veure's incapaç de mantenir-se activa, decideix emprendre el camí cap a la residència tot renunciant «a la comoditat del llit on sempre he dormit, a la bossa d'aigua calenta, a la tassa d'herbetes i les pastes de mitja tarda» (TEIXIDOR 1986: 62 i 35). La seva resolució, però, topa amb la negativa de David, el fill amorós que ha sacrificat la seva carrera per tenir cura de la mare i que vol restar eternament al seu costat per protegir-la dels mil perills als quals està exposada —«una relliscada, un cobriment, un incendi»—, perquè només ell, com un heroi, pot salvar-la (TEIXIDOR 1986: 64). Una figuració de la vellesa amb punts en comú amb la de la Tata-muda de *La ceba*, ja que Assumpta pateix una decadència sense remei —invàlida, amb una cama arrossegant i un núvol a la vista—

que la converteix en flor d'estufa i viu en pròpia pell el rebuig d'una nora, també malalta, que l'acusa de bruixa tirana (TEIXIDOR 1986: 27, 50 i 42). L'una per parlar massa i l'altra per no badar boca, doncs, les dues velles són cossos pansits que fan nosa i anguniegen.

Un dels trets comuns que destil·len algunes de les velleses femenines de Teixidor és que, seguint els preceptes de la mística de la feminitat de Betty Friedan, oculten o s'abstenen del plaer, ja que la seva sexualitat té com a únic objectiu la reproducció —perpetuant el trinomi pare-creador-actiu / mare-receptora-passiva— i el seu cos només existeix per ser utilitzat, ja sigui dins del matrimoni o dels bordells (ROIG 1984: 35).

És el cas de la Sra. V, una muller abnegada que es deixava despertar «camisa amunt» per satisfer les necessitats sexuals del seu marit, però que des de fa mig segle «rien de rien»; una dona menopàusica que viu amb l'angoixa i el pànic de convertir-se en un «trasto arraconat» per mor d'una societat que considera aquesta transició una experiència catastròfica o, encara pitjor, una malaltia (TEIXIDOR 1989: 23; FREIXAS 2008: 48). La seva existència solitària contrasta amb la d'un marit que reserva els seus somnis lúbrics per al cul, els pits i les cuixes de la Cati; l'autodidacta virtuós de les arts solitàries apreses en temps de sotanes que viu obsedit pel sexe, comptant amb els dits els claus que li endinyaria; l'home educat i respectable que exigeix tenir «punt ge a la gargamella» (TEIXIDOR 1989: 40, 50 i 54): una al·lusió directa a la protagonista de *Deep Throat* (1972), el film que convulsiona la societat estatunidenca i atorga a la pornografia el poder de comprar la dona a través de la imatge (ROIG 1984: 34).

També és el cas d'Assumpta de *David, rei*, la dona que es lliura sense resistència als braços del gran Hipòlit per fugir d'un marit bevedor que «a vegades la feia plorar i tot» (TEIXIDOR 1986: 35). Disposada a revelar el secret que ha guardat durant anys al fons del cor, conta a David el prodigi de la seva concepció a través d'un parlament, a cavall del somni i la realitat, carregat d'erotisme que Assumpta embolcalla de beatitud. Amb el ferm convenciment que acomplia els desig-nis del Senyor, el cert és que «l'atenció plena d'afecte a tots els racons del meu cos» i «una felicitat tan extrema i aguda que em naixia aquí baix i em moria a la punta dels dits i a l'arrel dels cabells, que no podia

fer menys que xisclar i estremir-me» descriuen poèticament un orgasme (TEIXIDOR 1986: 66); el clímax de l'excitació sexual vedat a tantes i tantes dones de la seva generació a causa d'una educació religiosa que limitava el desig femení fins a negar-lo (FARRÉ 2008: 55).

Educades en un univers monològic fet de prohibicions, cosificades, excloses de la societat per improductives, marginades, malaltes, esclavitzades, neuròtiques i més, les velleses en femení de les obres de Teixidor són hereves, certament, d'unes creences i d'unes tradicions que les anul·len com a éssers socials i les confinen al silenci. Tanmateix, les figures de bruixes velles, prostitutes velles i boges velles —símbols de l'esterilitat i personificacions d'una sexualitat no procreativa (FEDERICI 2010: 271)— tenen unes connotacions negatives que revelen masculinitats tòxiques forjades a pleret per la societat androcèntrica; la dels temps de Jordi Teixidor, però també la d'aquests que vivim.

COROELARI

Com hem pogut comprovar, les dones que habiten algunes de les obres de Teixidor projecten múltiples figuracions de l'univers femení. Condensades *grosso modo* en la dècada dels vuitanta, aquesta polifonia de veus representa, d'una banda, el mirall màgic woolfinià que reflecteix els homes el doble de la mida natural; de l'altra, un canemàs de dones que lluiten per escapar a la visió limitada del seu destí «en la bola de vidre del patriarcat» (HARMANGE 2020: 16).

Si les mirem i remirem amb les «ulleres liles» —dit d'altra manera, des d'una perspectiva feminista—, però, les obres de Teixidor no passarien el Test de Bechdel-Wallace (1985), a través del qual s'avalua la bretxa de gènere o el masclisme adherit a perpetuïtat al cinema o al teatre, entre altres arts. I no només les de Teixidor, sinó també les de tants i tants dramaturgs i dramaturgues!

Les velleses de Teixidor estigmatitzen la tercera i quarta edat a través dels personatges de la Sra. V, Assumpta i la Tata-muda; a grans trets, un triangle de senectuts inactiu, indolent i somnolent que les converteix en velles de cos i d'esperit (CICERÓ 1998: 117-118). Les

dones adultes tampoc no se salven de la crema. D'una banda, tot i que la Paula de *La ceba* se'ns figuri com una dona que rebutja les mans llefiscoses de Tirèsies i les seves impertinents demandes sexuals, ofereix de grat el seu cos a Morrofort per deixar-se prenyar. De l'altra, l'Helena de *David, rei* és incapaç de desfer-se de l'intermediari mascle i de matar l'àngel de la llar; obligada a rebre macrobombes perverses, malaltissa i dependent en tot del seu marit, simbolitza totes aquelles dones que viuen somortes sota els efectes del virus del patriarcat.

Tret de Carlota, la concubina d'*El drama de les Camèlies* afectada de gautieranisme, les dones joves de Teixidor són les que tenen la paraula i el poder a les seves mans, perquè elles han de ser les artífexs del canvi de paradigma. La Míriam de *La jungla sentimental*, com hem vist, decideix sobre el seu propi cos i la seva sexualitat; amb tot, acaba cedint al casori en un final fulletonesc. La Cati de *La ceba*, en canvi, abraça les consignes feministes en voga i les segueix de grat: lluny dels vots matrimonials, decideix viure en concubinatge i —sola o acompanyada— tirar endavant el seu embaràs.

Amb l'individu com a eix dramàtic, les dones que poblen el teatre de Teixidor de la dècada dels vuitanta exemplifiquen un ventall de feminitats subjugades al poder de l'hidra del patriarcat. En les seves faules no hi tenen cabuda les dones misandres —filles del feminisme radical promulgat per Valerie Solanas en el seu manifest *SCUM* (1967)— ni les androfòbiques que lluiten contra la misogínia furibunda de la societat, a imatge de Pauline Harmange; tampoc, les relacions no normatives que presenten persones de tots els gèneres, i, encara menys, un llenguatge no binari capaç de convertir-nos en *lectoris* i *espectadoris críticis*.

Tanmateix, el paper que Teixidor els atorga en aquestes obres en particular plasma la realitat social d'una època que encara avui fa retronar: malgrat el pas dels anys, i lluny d'esdevenir figuracions per oblidar o miratges d'un temps antic, les dones teixidorianes encara són de rabiosa actualitat.

BIBLIOGRAFIA

- ARAN (2019): Ramon Aran Vilà, «Presentació general», dins: Jordi Teixidor, *Tres textos de Jordi Teixidor*, Barcelona: Institut del Teatre, p. 2-15.
- BARRY (1987): Kathleen Barry, *Esclavitud sexual de la mujer*, trad. Paloma Villegas i Mireia Bofill, Barcelona: laSal, edicions de les dones.
- BEMBO (1912): Max Bembo [pseud. de José Ruiz Rodríguez], *La mala vida en Barcelona: anormalidad, miseria y vicio*, Barcelona: Maucci.
- BORNAY (2004): Erika Bornay, *Las hijas de Lilith*, Madrid: Cátedra.
- BROCH (1986): Àlex Broch, «David, rei dins l'obra dramàtica de Jordi Teixidor», dins: Jordi Teixidor, *David, rei*, Barcelona: Edicions del Mall, Institut del Teatre, p. 5-21.
- BUTLER (1982): Robert Butler, «The triumph of age: science, gerontology and ageism», *Bulletin of the New York Academy of Medicine*, vol. 58, núm. 4 (maig), p. 347-361.
- CALVO (2008): Amador Calvo i Ramon, «Paralelismes i dissimilituds entre *La casa de Bernarda Alba* de García Lorca i *Quatre dones i el sol* de Pere Cerdà», dins: Maria Llombart Huesca (dir.), *Teatre català contemporani. Monografia: Entorn de l'obra de Jordi Galceran*, Alacant: Biblioteca Virtual Cervantes, p. 85-107.
- CAPMANY (2018): Maria Aurèlia Capmany, *Cartes impertinents de dona a dona*, Valls: Cossetània.
- CICERÓ (1998): Marc Tulli Ciceró, *Cató el Vell. De la vellesa*, trad. Pere Villalba i Varneda, Barcelona: Fundació Bernat Metge.
- DUMAS (1848): Alexandre Dumas fill, *La Dame aux Camélias*, París: Alexandre Cadot.
- DUMAS (1852): Alexandre Dumas fill, *La Dame aux Camélias. Magasin Théâtrale Illustré*, París: Librairie Théâtrale.
- DUMAS (1872): Alexandre Dumas fill, *L'Homme-Femme*, París: Michel Lévy frères.
- ESTEBAN (2020): Mari Luz Esteban, *Manifest de la nova dona vella*, trad. Ainhoa Aranburu Puente, La Floresta: Pollen Edicions.
- FEDERICI (2010): Silvia Federici, *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*, trad. Verónica Hendel i Leopoldo Sebastián Touza, Madrid: Traficantes de Sueños.
- FOGUET (2010): Francesc Foguet (mod.), «Dramaturgs dels 70, testimoni d'una marginació?», dins: Francesc Foguet i Núria Santamaria (coord.), *La revolució teatral dels setanta*, Lleida: Punctum, p. 143-173.
- FREIXAS (2008): Anna Freixas Farré, «La vida de las mujeres mayores a la luz

- de la investigació gerontològica feminista», *Anuario de Psicología*, vol. 39, núm. 1 (abril), p. 41-57.
- GINARD (2012): David Ginard (coord.), *Dona i lluita democràtica al segle xx*, Palma: Documenta Balear.
- HARMANGE (2020): Pauline Harmange, *Jo, els homes, els detesto*, trad. Mercè Ubach, Barcelona: Destino, Columna.
- HIRIGOYEN (1999): Marie-France Hirigoyen, *El acoso moral. El maltrato psicológico en la vida cotidiana*, trad. Enrique Folch González, Barcelona: Paidós.
- HIRIGOYEN (2012): Marie-France Hirigoyen, *El abuso de debilidad. Y otras manipulaciones*, trad. Núria Petit Fontserè, Barcelona: Paidós, Espasa Libros.
- LORCA (1989): Federico García Lorca, *La casa de Bernarda Alba*, Madrid: Cátedra.
- MELENDRES (1989): Jaume Melendres, «Amb un gran passat a l'horitzó», dins: Jordi Teixidor, *Residuals*, Barcelona: Institut del Teatre, p. 5-10.
- MORENO (2012): Mónica Moreno Seco, «Dones i laïcisme en l'Espanya del segle xx», dins: David Ginard (coord.), *Dona i lluita democràtica al segle xx*, Palma: Documenta Balear, p. 123-158.
- PROUDHON (1875): Pierre-Joseph Proudhon, *La pornocratie, ou Les femmes dans les temps modernes*, París: Librairie Internationale A. Lacroix et Cie.
- ROIG (1984): Montserrat Roig, *El feminismo*, Barcelona: Salvat.
- RUIZ *et al.* (2005): Magda Teresa Ruiz Salguero, Anna Cabré Pla, Teresa Castro Martín i Montse Solsona Pairó, *Anticoncepción y salud reproductiva en España: crónica de una (r)evolución*, Madrid: CSIC.
- TEIXIDOR (1984): Jordi Teixidor, *El drama de les Camèlies o el mal que fa el teatre*, Barcelona: Edicions 62.
- TEIXIDOR (1986): Jordi Teixidor, *David, rei*, Barcelona: Edicions del Mall, Institut del Teatre.
- TEIXIDOR (1989): Jordi Teixidor, *Residuals*, Barcelona: Institut del Teatre.
- TEIXIDOR (1997): Jordi Teixidor, *La ceba*, Barcelona: Edicions 62.
- TEIXIDOR (2019): Jordi Teixidor, *La jungla sentimental*, dins: *Tres textos de Jordi Teixidor*, edició a cura de Ramon Aran, Barcelona: Institut del Teatre, p. 20-111.
- TRAORÉ (2018): Soumaila Traoré, «Entre vice et vertu: le double visage de la courtisane dans l'œuvre d'Alexandre Dumas fils», *Non Plus*, vol. 6, núm. 11 (març), p. 21-37.
- VILÀ I FOLCH (1997): Joaquim Vilà i Folch, «La marginació del flautista», dins: Jordi Teixidor, *La ceba*, Barcelona: Edicions 62, p. 7-16.