

Anàlisi crítica

LLUÍS MESEGUER*

La dama oculta. Identitat i anonimat de María Lejárraga

El temps actual, el de la comunicació i la tecnologia mediatitzades pel panorama econòmic i ideològic de la diversitat, es pot definir amb dos tipus d'esdeveniments significatius veloçment modificats: els socials -és a dir, els canvis de la situació dels diversos sectors socials-, i els comunicatius -és a dir, les noves perspectives dels discursos creatius i comunicatius. Entre els primers, destaca la modificació de la presència social i cultural de la dona. Entre els segons, el pas de la societat de l'escriptura a la cultura de l'oralitat i la visualitat.

Quan l'un i l'altre conviuen, es poden multiplicar les reflexions cap a diversos àmbits. Així, la relació entre la dona i la literatura dramàtica convida a plantejar-se qüestions d'ampli atractiu: la dona com a autora, la dona com a actriu, la dona com a directora, la dona com a tema teatral, la dona com a espectadora, l'escriptura i la representació, l'estil i la dramaturgia, l'autoria i l'espectacle, la història i la recepció... La recent publicació d'un llibre antològic d'obres breus de María Lejárraga (titulat María Martínez Sierra, *Teatro escogido*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1996), més enllà del gelat reconeixement de la seva qualitat o atractiu, que no és considerat de primera fila, es pot percebre també com un acte llibresc de justícia històrica: fer conèixer a nivells populars l'autèntica «dama oculta» de la literatura dramàtica espanyola contemporània. I arran d'aquesta constatació, l'actitud biogràfica de María Lejárraga convida a reflexionar sobre la identitat i l'anonimat de l'escriptura.

Encara que no ho sembla, tant des dels estudis del feminisme com dels estudis teatrals, l'època actual ha vist la modificació substancial dels criteris amb què se sol acarar la majoria d'aquelles qüestions generals. Per exemple, ha augmentat l'estudi i la recuperació de l'escriptura de dones de diverses èpoques històriques. D'altra banda, la dona, al teatre actual, tendeix a fer-s'hi present a tots els rols: no solament als més corporis, els de la representació; sinó als més ideològics, els de la dramaturgia. I a més, la configuració de l'*espectador model* tendeix a considerar l'altíssima presència del consum cultural femení.

* Professor de Literatura de la Universitat Jaume I de Castelló.

Sens dubte, qualsevol mirada contemporània sobre el teatre i la dona a l'època de finals del segle XIX i la primera meitat del XX, ens faria evocar inevitablement Sarah Bernhardt, Eleonora Duse, Isadora Duncan. I encara, si ens les feien definir per relació a la literatura, acabariem incorporant-les a vivències de llurs admiradors, amants o amics –i no, habitualment, els marits–: Gabriele d'Annunzio, Serguei Iessenin. I en un nivell peninsular, potser pensariem en María Guerrero, Margarita Xirgu, Fernanda Ladrón de Guevara, Josefina Blanco; i complementàriament, en Fernando Díaz de Mendoza, Federico García Lorca, Rafael Rivelles, Ramón del Valle Inclán. O potser, evocaríem la colla de les tres «Argentines»: Imperio Argentina, la *Argentina*, la *Argentinita*. Totes tres tenen relació amb els anys en què escrigué María Lejárraga. La *Argentina*, a més, obtingué l'any 1925 un èxit impressionant a París amb la seva presentació d'*El amor brujo*, amb música de Manuel de Falla i llibret de María Lejárraga (signant com a Gregorio Martínez Sierra).

Certament, pagaria la pena haver vist en directe qualsevol d'aquests estels retillents. En efecte, car els que s'hi destaquen són *vedettes*, intèrprets i *prime ballerine*. És a dir: oficis definits per l'art de la corporeïtat; i, a més, dones individuals, triomfants enmig d'anònimes i cansades coristes, o contrapunts de fracasades o mediocres idealistes de la faràndula. I les arts audiovisuals, de fet, no han modificat l'esquema. Potser només se n'escapa, segons com s'analitze, l'actual funció de les dones conductores de programes televisius, informatius o de lleure –i fins i tot en àmbits prou aliens, com les retransmissions esportives.

Dit altrament: ¿què passa amb les directores d'escena, les escenògrafes, les coreògrafes? Resposta: no n'hi ha tantes, i les que hi ha són mal conegudes. Quan el teatre deixà de ser el carro de Tèspis i passà a ser també, per metonímia, un edifici, els nous oficis foren definits per les mateixes indicacions que la vida social. Segurament, quan veiem una obra de caixa italiana, l'espectador i l'espectadora coincideixen a suposar que el vestuari l'han confegit dones, i que la fusteria i el maneig de la tramoia depenen d'homes. I de la transmissió dels sabers dramàtics, encara se'n pot deduir una altra distinció: les funcions d'ensenyament corresponen més a dones que les funcions més teòriques o decisòries.

¿I les escriptores dramàtiques? És clar que la casuística del coneixement obliga a comparar-les amb les escriptores dels altres dos paradigmes clàssics: la poesia i la narrativa. I curiosament, la diferència entre aquests dos gèneres i el teatre és fonamental: implica la distinció entre escriptura i oralitat. Per això, es coneixen prou bé les vicissituds de les novel·listes i de les poetes. I, quant a les autores teatrals, el llibre de María Lejárraga n'és un testimoni concloent: aquesta és l'obra de la màxima autora dramàtica espanyola contemporània, i la major part de la resta de la seva obra és signada per un tal Gregorio Martínez Sierra.

El canvi més important introduït per la modernitat a la literatura actual és, possiblement, el constant desplaçament social de l'escriptura: el procés fa tornar la creativitat verbal als seus orígens orals. Tanmateix, en el moment de finir

els cinc-cents anys de transmissió dominant de l'escriptura, representats per la *galàxia Gutenberg*, cal admetre que aquesta ha deixat senyals profunds -i realment poc estudiats- en els registres orals.

Els processos de desplaçament de l'escriptura, pel que fa a la literatura no dramàtica, presenten perfils diferents gènere per gènere. La poesia escrita ha quedat minoritzada davant l'hàbit general de consumir-la a través de la música. I la narrativa ha estat incorporada a l'univers de la ràdio, i després, del cinema i la televisió. L'oralitat i la visualitat, d'altra banda, comparteixen una general sensació de realitat, de proximitat amb els participants en la comunicació, encara que es diferenciï pel que fa a la idealitat de tot missatge verbal -oral o escrit, ja que transcendeix les seves materialitzacions fòniques o gràfiques- enfront de la cosificació o cossificació assumida pels llenguatges visuals.

La distinció entre l'oralitat i l'escriptura no és, en absolut, un mer problema de canal comunicatiu, sinó també d'estil, de mediatització més o menys ritualitzada dels parlants. Històricament, allò distintiu de la literatura oral no havia estat el text sinó la seva actualització interactiva -la veu, el gest, la recepció-, fins al punt de ser *sempre* dramàtic. A més, la relació entre la llengua parlada i escrita no ha estat única i unívoca en totes les societats. En termes sociolingüístics, l'escriptura solia assumir una funció diferencial, ampliadora de les funcions discursives i cognitives, i, és clar, una vinculació al desenvolupament tecnològic i burocràtic, i a la vaga altura del prestigi. No és estrany, en aquest sentit, que els oficis de l'escriptura hagen estat propis dels homes, i que la comunicació oral haja estat més ben conduïda per les dones.

El gènere de l'autoria, o dit altrament, la identitat autorial, és un aspecte essencialment diferent en l'escriptura i en els codis orals i visuals. És alhora una qüestió literària i de gènere (veg., per exemple, els diversos aspectes analitzats en: *Gènere i identitat cultural*, Barcelona, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 1992). Pel que fa a l'escriptura, no es pot simplificar amb l'al·lusió fàcil a la possibilitat o impossibilitat de reconèixer el sexe de l'autor/autora: evidentment, no és possible, fora de les indicacions explícites o implícites del propi text. Dit altrament: l'escriptura -en totes les seves formes: l'escriptura verbal, la partitura musical, el dibuix arquitectònic- és un dels codis més refractaris a l'explicitud del gènere. I, en canvi, són els codis orals i visuals els més adients a l'explicitud del gènere. Aquí compareix el teatre.

El llibre on María Lejárraga va explicar la casuística de la seva relació amb el marit, i la seva utilització del nom propi o aliè, es titulava *Gregorio y yo. Medio siglo de colaboración* (México, Biografías Gandesa, 1953). I fins i tot aquest el va signar com a María Martínez Sierra. Tenint en compte les justificacions de l'autora, tres nivells nominals de la seva activitat en justifiquen la línia autenticitat-anonimat:

- María Lejárraga (cognom del pare; nom complet Maria de la O Lejárraga García-Garay). Ciutadana, activista cultural i política

- María Martínez Sierra (els dos cognoms del marit, convertit nominalment en germà). Autora explícita de sis llibres

- Gregorio Martínez Sierra (nom i cognoms del marit, convertit nominalment en ella mateixa). Coautora de quasi totes les obres signades així, amb cessió de tota l'autoria.

Cal assenyalar que cadascun d'aquest nivells implica un tipus d'escriptura. Fins i tot se'n podria fer una perillosa equació: més autenticitat=escriptura menys creativa; més anonimat=escriptura més creativa. En canvi, les autores de narrativa, per exemple, només «amagaven» o «afaïçonaven» una escriptura: un gènere, un registre. Exemples: Mary Shelley, Víctor Català.

La noció d'autoria -derivació històrica d'*auctoritas*-, pren un sentit molt diferent en el teatre modern. No sol descansar sobre l'enunciat, sinó sobre l'enunciació. D'acord amb la distinció que plantejà Roman Ingarden entre text principal i text secundari (veg. *Poétique*, 8, 1971, pp. 531-538), és aquest segon –les didascàlies i les anotacions de l'«autor»– el que assumeix la representació de la responsabilitat del procés enunciatiu.

En aquest sentit, el Teatro escogido de María Martínez Sierra presenta les dades més interessants sobre el pensament de l'autora –com era d'esperar– en algunes de les seves didascàlies. I no és que els personatges manquen de referència a l'àmbit de la dona. N'hi ha prou d'esmentar els personatges Isabel o miss Brown de la comèdia *Es así*, o el llarg monòleg de l'àvia en *La abuela vuelve en sí*. En canvi, és potser al pròleg de la *Tragedia de la perra vida* on més clarament es percep el to autobiogràfic. No baldament: la seva reflexió sobre la maternitat pot tenir relació amb el fet que ella mateixa no tingué fills i, en canvi, l'amant de Gregorio Martínez Sierra, Catalina Bárcena, tingué una filla amb ell. Certament, però, l'activació de temes de la modernitat, de la pedagogia, del compromís polític progressista, del cosmopolitisme –per exemple, al recull de textos breus titulats *Televisión sin pantalla*– no són meres expansions del jo enunciatiu, sinó actituds autènticament pròpies i constants de la ciutadana María Lejárraga: l'anonímia o pseudonímia de l'autora no s'estén a les idees. Ben al contrari: qui n'ix qüestionat, en aquest nivell, és el ciutadà Gregorio Martínez Sierra. És a dir: María Lejárraga cedeix el nom, però, en adoptar el terreny més propi de Gregorio Martínez Sierra, el substitueix.

Si el terreny on la dona no és físicament present pertany a l'home, l'actitud de María Lejárraga, estranya en primera anàlisi, s'aproxima al teatre tal com es concep actualment, ja que el més evident canvi del teatre actual és la superació de la seva subordinació exclusiva al text. Algunes directores han sabut exercir-la: baste recordar l'obra d'Ariane Mnouchkine sobre Molière, i les de Pilar Miró sobre Goethe o sobre *El perro del hortelano* de Lope de Vega.

De la peripècia onomàstica i moral de María Lejárraga, en queda aclarir la recepció actual. Potser es pot resumir així: no cal exagerar el rebuig a les formes voluntàries de l'anonimat. En qualsevol cas, els homes les ha sovintejat menys.

Quant a les involuntàries, sense eixir del teatre i la literatura, a la dona se n'hi han aplicat diversos i bells usos lírics: un nom convertit en idea del desig, una evocació de l'anònima corista, un avís de la perduda vigència de la bellesa juvenil, un perfum, una mirada. La identitat sotmesa al temps. Mentrestant, el pensament, la creació, existia.

La dama oculta: adjectiu o verb. No és, en absolut, una qüestió morfosintàctica. En el primer cas, la dama és l'objecte de l'ocultació: l'anonimat. En el segon, és el subjecte que amaga, cela, des d'una identitat precisa i precisada, part de l'escriptura. Una i altra situació poden ser paraules del silenci. No del silenci d'una dona, sinó també, en certa manera, una venjança momentània de les paraules de totes les dones que no han estat escoltades.