

# L'imaginari femení en el teatre de Manuel Molins<sup>1</sup>

Isabel Marcillas Piquer

Universitat d'Alacant

Aquestes pàgines són el resultat d'una lectura enfocada principalment a l'anàlisi d'alguns dels personatges femenins que donen vida a l'obra teatral de Manuel Molins. Es tracta, per tant, d'una lectura parcial en gran mesura, ja que focalitzar l'atenció sobre determinats personatges sempre suposa ometre alguna informació proporcionada per la totalitat de l'obra; evidentment és en la totalitat del text teatral on aquests personatges cobren vida pròpia, on adquireixen una dimensió psicològica que els fa reals, creïbles, i els basteix d'una actualitat que cada lector-espectador pot copsar en la seua particular interpretació de les personalitats diverses que Molins despulla per a nosaltres.

Parlar de personatges femenins és, sens dubte, parlar de gènere, cosa que propicia la possibilitat de realitzar una anàlisi sota el prisma de la diferència sexual, tot observant quina és la representació de la dona mitjançant el procés de ficcionalització particular d'aquesta en l'obra del nostre dramaturg. Amb tot, sembla que intentar encabir les protagonistes molinsianes dins una determinada tipologia és empobrir l'obra de l'autor, que s'ofereix oberta a possibilitats textuais i escèniques ben diverses, sempre a la recerca de mostrar una realitat, ara social, ara personal, ben sovint amb la voluntat de denunciar l'opressió o la marginació a què molts éssers, hòmens o dones, són sotmesos, mitjançant un joc de rols imposat per la societat que nosaltres mateixos hem creat.

Amb l'objecte, doncs, de respectar la riquesa de l'imaginari femení proposat per Molins, no intentarem establir-ne una tipologia sinó destriar els trets clau d'un petit ventall que en resulte representatiu. Així, hem centrat l'atenció en la Dona protagonista de *Shakespeare (la mujer silenciada)*; en Maria Callas, a la recerca de la pròpia identitat en *Combat*; en Ofèlia, esdevinguda mítica a través del referent shakespearà i actualitzada per Molins en *Una altra Ofèlia*; en les Elises co-protagonistes de l'obra homònima; en Nati i Sònia, dues professionals del món del teatre en *Sabates de taló alt*; i, a l'últim, en Brigitte, Jasmina i l'Actriu, tres de les dones que comparteixen el viatge iniciàtic d'Abú Magrib.

---

<sup>1</sup> El meu agraïment a Gabriel Sansano, veritable encoratjador d'aquest estudi.

Aquest treball es va presentar com a ponència en el I Simposi Internacional d'Arts Escèniques: El Teatre de Manuel Molins, que tingué lloc a la Universitat d'Alacant del 9 a l'11 de novembre de 2006.

L'anàlisi d'aquests personatges ens conduirà a l'afirmació que, dins l'obra de Manuel Molins, el gènere esdevé amb assiduitat un factor clau que condiciona l'ésser humà des de dos pols diferents; d'una banda a causa de les convencions imposades per la societat en què s'insereix l'individu i, de l'altra, des de la diferència d'actituds vitals que normalment adopten l'home i la dona. Per aquest mateix motiu els personatges rellevants de l'obra del dramaturg són hòmens i també dones, éssers en general turmentats per una personalitat tan específica que, moltes vegades, els fa fregar la marginalitat. Aquesta qualitat els converteix en individus d'una banda dèbils a causa de la fàcil vulnerabilitat de què pateixen tot i que, de l'altra, esdevenen sovint éssers rebels i lluitadors davant l'opressió a què es veuen sotmesos.

Si Molins tria amb freqüència fer partícip el lector-espectador de la marginalitat, entesa aquesta com totes aquelles actituds o situacions de l'individu-personatge que s'allunyen dels cànons habituals establits per la societat, el tractament específic que atorga a alguns dels actants femenins de les seues obres, mostra una visió de la dona com a ésser especialment destinat a soterrar la pròpia personalitat sempre a favor del gènere masculí, ostentador bàsic dels poders polític, econòmic i, fins i tot, religiós, amb la qual cosa el sotmetiment moral és ineludible. Amb tot, l'imaginari femení molinskià s'adapta a les exigències del nostre segle i ens ofereix l'evolució de la dona a través dels seus personatges que, no solament es mouen en el terreny de la passió amorosa, sinó que també s'insereixen en el món laboral i expressen les pròpies idees en una lluita personal per atènyer la dignitat humana que els correspon.

#### LA CREACIÓ TEATRAL: UN OFICI TAMBÉ DE DONES

Comencem la nostra anàlisi amb el personatge més allunyat en el temps i, en contrapartida, amb un remarcad caràcter rebel i feminista. Amb el monòleg de la protagonista de *Shakespeare (la mujer silenciada)*, Manuel Molins planteja reflexions tan variades com ara la relació indiscutible entre teatre i vida, la ingratitude dels poderosos cap a aquells que els han ajudat mentre no ho eren o la impossibilitat de la dona de desenvolupar la pròpia personalitat en la societat de l'època del clàssic esmentat, impossibilitat lamentablement encara extensible a alguns àmbits i cultures actuals.

*Shakespeare (la mujer silenciada)*, escrita i editada en castellà, transcorre durant una vesprada del 1616 a l'interior d'una taverna on una dona èbria d'alcohol, però també de soledat i frustració, declara ser la veritable autora de les obres teatrals que han fet famosos el germà, William Shakespeare; aquest fet la converteix en un personatge apassionat, i apassionant, a causa de la desubicació temporal que el seu gust per la creació literària i el seu comportament agosarat implica.

Aquesta dona de qui, per a remarcar l'anonimat en què ha viscut, no té nom, és víctima d'una societat que margina el sexe femení a l'àmbit domèstic sense donar-li l'oportunitat d'expressar les seues inquietuds o de desenvolupar les seues capacitats. En aquest sentit la protagonista que ens ocupa s'erigeix com a representant de l'opressió del seu sexe, una representant, però, rebel, que es negà a casar-se amb qui la família disposava i que fugí amb el germà amb l'objectiu de viure amb major llibertat de la que la seua condició de dona li atorgava. Amb tot, aquesta rebel·lió no la portà al triomf; ella aspirava a ser actor i poeta, oficis reservats als hòmens, i es va haver de conformar a suportar la impostura del germà que fou qui s'emportà els diners i la fama. Així, ens trobem davant el lament d'una dona que, a través dels diàlegs dels personatges de les obres que ella mateixa afirma haver escrit, denuncia ara la ingratitude dels poderosos, ara la injustícia del tracte que la societat adjudica a les dones.

La reescriptura de Shakespeare és el mètode que Molins usa per tal d'exemplificar el comportament ingrat d'aquells que arriben al poder. La Dona, disposada a fer partícips de la seua vida a tots aquells que es troben a la taverna, es posa en el paper de Falstaff, personatge també shakespeareà. Falstaff esdevé el representant del poble, segons paraules de la protagonista, la quinta essència de totes les tavernes, però també de tota Anglaterra; home per a qui la injustícia i l'ambició són els pitjors crims, els crims dels poderosos que engegats pel seu deler de possessió són capaços d'abandonar els pares i de traïr els amics. Així se sent Falstaff, abandonat per l'home a qui va tractar com un fill, Enric V, i així se sent també la Dona, traïda i menyspreada per William Shakespeare, el germà, el dramaturg preferit de la Reina Isabel i també l'impostor afavorit per una societat que no accepta la capacitat intel·lectual de les dones, en un món sotmès ancestralment a la voluntat dels hòmens.

La Dona reconeix que ella no és com el públic que té al davant, a la taverna, perquè ella va aprendre a llegir i escriure, tot i que això no fóra aleshores cosa de dones. Les paraules de la protagonista denuncien així un món on s'imposa la discriminació cultural, en particular pel que fa al gènere femení. És per aquest motiu que, malgrat les aparences, ella no és una dona qualsevol, ella va triar la creació artística, encara que això suposara una forma de rebel·lió contra una societat que l'obligava a romandre sota l'ombra d'un home; en realitat, però, es tractava d'una rebel·lió que més que proporcionar una eixida satisfactòria a la seua personalitat inconformista, la condemnava a la marginació social.

La representació d'un diàleg entre Ricard III i Lady Anne és el mecanisme que la protagonista utilitza per a criticar una societat que demana a les dones la fidelitat de què manca el món construït pels hòmens, on la traïció i la ingratitude són els principis bàsics del comportament

humà. A més, davant les paraules de menyspreu de Ricard, «Por mi vida que las mujeres más parecen salidas del capricho de algún diablo idiota, que moldeadas por las mismas manos de Dios. Y si él las hizo es evidente que se equivocó» (Molins 2000: 41), la Dona intenta contraposar la capacitat de seduir de Lady Anne –i per tant del sexe femení en general– per tal de reconduir una situació cap a camins que li siguin més avantatjats; la subtileza de les dones s’oposa d’aquesta manera a la habitual prepotència masculina que, sovint, pot fregar l’estupidesa. Així, per a la protagonista de *Shakespeare (la mujer silenciada)*, en moltes ocasions, la intel·ligència de la dona es troba en la capacitat de saber fingir, d’interpretar el paper que d’ella s’espera, com si d’una obra teatral es tractara, motiu que al temps remarca la idea de fusió entre ètica i estètica habitual en el nostre dramaturg.

D’altra banda, d’aquest personatge cal remarcar la naturalitat amb què parla de les insatisfactòries relacions amoroses que presidiren la seua vida; aquesta naturalitat la porta a proclamar sense embuts l’homosexualitat del seu primer gran amor, de qui admirava la capacitat de creació literària i l’esperit lliure de què gaudia. Del que qualifica com a segon gran amor de la seua vida, rememora la bellesa física i que li fou arrabassat pel propi germà. A l’últim, l’amor d’una dona negra li alegrà l’existència, tot i que per a ella fou impossible correspondre-li com mereixia.

Indubtablement el monòleg de *Shakespeare (la mujer silenciada)*, compta, entre altres, amb el mèrit no solament de denunciar les injustícies produïdes a causa d’una concepció de gènere estantissa, mantinguda en una societat tradicionalment masculista, sinó també amb el mèrit d’acceptar una possible reivindicació feminista a l’Europa del XVII, on de segur hi havia dones capaces d’expressar el seu particular crit de llibertat, per això em sembla adient recordar aquests mots expressats per la Dona silenciada quasi bé al final del seu parlament: «Pero sé que algún día, dentro de dos o trescientos años, las mujeres ya no habrán de ocultarse más y se mostrarán abiertamente como lo que sean, poetas o putas, brujas o negras...» (Molins 2000: 51-52).

#### MARIA CALLAS: LA DONA QUE VISQUÉ A L’OMBRA DEL PROPI MITE

*Combat*, obra presentada en aquest mateix Simposi, reflecteix el desequilibri psicològic de Maria Callas –dona i artista o artista i dona–, ésser immers en una lluita interna provocada per l’afany interior de reconciliar dues personalitats oposades d’una mateixa individualitat. Amb aquesta confrontació, Molins proposa una doble lectura ja que l’escissió de Maria Callas esdevé símbol de l’escissió de l’artista modern en general i, per extensió, la representació individualitzada de la fragmentació del món modern, fragmentació que convida a la reflexió sobre la necessitat de tornar als orígens. Si ens centrem, però, en l’anàlisi de la Maria dona, ens

apropem a un drama personal que compta amb factors diversos que el fan atractiu al lector–espectador. D’una banda, la protagonista dels fets és un ésser real i contemporani; de l’altra, tot i partir de l’individu, el text denota imposicions socials que condicionen el personatge no solament com a ésser humà sinó també com a dona en particular, d’ací la dimensió sociològica que adquireix.

Ja ha estat remarcada anteriorment la dualitat de Maria Callas, «barreja entre dona i mite, de fracassada en la vida i triomfadora en l’art» (Foguet 2006); ara, però, potser ens caldrà deixar de banda la consideració de “diva” pròpia d’una cantant d’òpera, que es desprèn tant de la vida de la Callas com del combat intern que Molins ens ofereix, per tal de centrar-nos en aquells trets del text molinsià que marquen Maria específicament com a dona.

Veritablement és absurd pensar que existeixen temors, emocions, sentiments o fins i tot formes d’actuar restringides a un gènere concret; ser home o dona no pot condicionar la llibertat del nostre pensament, però sí limitar la conducta dins d’una societat marcada pels rols sexistes. Maria Callas trenca amb els condicionaments socials i, potser emparada pel “divisme” que la seua professió li atorga, desfà el seu matrimoni per a convertir-se en l’amant d’Onassis. El pensament de la protagonista, esdevingut paraula, ho explicita així:

MARIA: [...] Ari, Aristos, Onasis / Gran senyor del meu cor / Que amb les mans recorria / Els racons ignorats / Tan secrets del meu cos / Jo aprenia l’amor / Entre les seues mans / Que en mi plantaven fruits / Com havien plantat / Els tarongers d’Skòrpios/ L’illa blanca que el mar / Acarona amb tendresa / I on el sol blau dibuixa / Tot el goig del plaer / Jo sols vivia en ell / I en ell m’hi consumia / Tota jo renaixia / A una vida ignorada / Deu anys de matrimoni / De sobte abandonava / Com qui abandona un pes / Mortal que el consumeix (Molins 2006: 52)

És aquest un fet que marcarà per sempre més la protagonista, tant és així que, sense aparèixer en escena, el personatge masculí es fa omnipresent en tota l’obra; Aristo domina Maria; no la Maria diva, sinó aquella Maria que concep l’amor com un impuls primitiu i destructiu que la porta a ignorar l’ordre social. Però el deballestament d’aquest ordre social es paga, la societat castiga especialment les dones que no el respecten, d’ací les paraules que Maria recorda: «No es va casar amb mi, però jo era l’única que sabia el que volia i com ho volia... La seua puta, van dir; la seua gossa. No m’importava. Jo sóc l’amant; l’amant de tota la vida i per a tota la mort.» (pàgs. 68-69). És d’aquesta manera com la societat esdevé l’antagonista invisible de Maria, malgrat que els valors que la conformen no aconsegueixen guanyar la partida a l’impuls vital, i fins i tot primitiu, de la dona–diva. Maria Callas esdevé així el contraexemple del clicé femení en què ella mateixa havia desitjat convertir-se en alguna ocasió: «Els meus somnis sempre han estat arran de terra: un amor, una casa, fills, l’home que torna del treball, dies de llum i sol, i una música amable per acompanyar els anys... » (pàg. 77), diu Maria.

L'amor prohibit, però, no condueix Maria a un autèntic alliberament interior, tampoc a una autorealització. La dependència de l'home, botxí i amant alhora, comporta la mutilació moral i psicològica en el moment que la figura masculina desapareix. Així, Maria, a qui l'amant substitueix per una altra dona, perd la força que l'havia caracteritzada. Ella, que havia lluitat com un home per atènyer l'èxit en el món operístic, resta convertida en una mena de deixalla, lluny de la vida pública, d'aquells que l'havien aplaudida i que també l'havien blasmada.

Maria recerca la pròpia identitat, aquella que li han confegit els anys i l'experiència, la de la Maria simplement dona, que l'aboca a sentir-se com si realment fóra la protagonista d'una de les òperes que millor va interpretar, una altra Norma, abandonada i enganyada per l'amant després que tota la societat l'assenyalara a causa d'aquell gran amor; amor que no va poder fructificar en un fill..., un fracàs més per a la Maria-dona, fracàs psicològic, potser també social: i el pes de la ruptura dels cànons establits sobre les seues espatlles, i el preu de la fama pagat amb escreix amb l'aniquilació progressiva d'una doble individualitat, en un altre temps rebel i lluitadora. La Casta Diva és, finalment, només una dona sotmesa als estereotips socials que fins i tot les òperes reproduïxen, una víctima de l'amor que, un cop acceptada la seua condició de dona estimada i abandonada, tria la mort quasi bé sense adonar-se, seduïda per la calma i el benestar que els somnífers li proporcionen.

#### LA DONA COM A MONEDA DE CANVI

Però no solament a *Combat*, l'alè del personatge masculí esdevé la força manipuladora d'una dona per a qui l'amor constitueix el motor de l'existència; resulta curiós observar com en històries tan diverses com són el melodrama relatat a *Tango* o la represa de una heroïna shakespeariana, com la protagonista de la tragèdia *Una altra Ofèlia*, els pares i els germans, i fins i tot els mateixos amants, es converteixen en els representants de l'opressió masculina sobre uns éssers femenins mancats d'una anhelada llibertat d'actuació, sovint condicionada als interessos dels qui exerceixen el poder. Així, a *Tango*, l'opressió masculina sobre la dona té a veure amb el vessant sexual de l'amor, materialitzat en un matrimoni de conveniències. El pare de Marta, la protagonista, interessat a casar la filla per motius econòmics, es desentén dels sentiments d'aquesta, de manera que la jove esdevé una mena de moneda de canvi. Marta es veu psicològicament obligada a casar-se amb un home a qui no estima per tal de preservar la posició econòmica de la família, i aconseguir així que el matrimoni dels pares no acabe desfent-se. L'amor que sent cap a la mare, tot i que aquesta li aconsella de no casar-se, obliga a Marta a permetre que les convencions socials i el poder dels diners s'imposen en la seua vida, malgrat que això suppose, ja al segle XX, resignar-se a no gaudir de la llibertat d'elecció concedida

tradicionalment a l'home. Marta creïé que podria avenir-se al joc d'aparences que aquest matrimoni li suposava; estava disposada a viure en la mentida, suplint la manca d'amor amb relacions esporàdiques que li propiciaven un plaer immediat però excessivament efímer i superflu. La realitat, però, no fou aquesta.

A *Tango*, Molins denuncia el sistema de valors que impera a la nostra societat, sistema que juga sempre a favor dels qui gaudeixen del poder, ja siga material o moral. Tot i que la moralitat o amoralitat de les actuacions humanes queda determinada, evidentment, pels valors que l'Església propugna, *Tango* palesa la possible corrupció d'aquests patrons comportamentals segons els interessos d'aquells que ostenten els fils de l'entramat del poder. Aquest entramat social sotmet el feble, encarnat en aquest cas per un personatge femení. D'aquesta manera resulta la dona la víctima habitual del joc de poders, ja que no disposa de cap oportunitat d'autorealització. Marta, la protagonista de *Tango*, inicia una rebel·lió contra l'ordre social que l'oprimeix. Sacrificada voluntàriament, a un home a qui no estima, quan la mare mor sent que allò que la impulsava al sacrifici ha desaparegut i decideix rebel·lar-se i donar-se una oportunitat com a persona autònoma, tot i abandonant el marit. Marta s'enamora d'un home més jove, a qui el marit s'havia ocupat prèviament de contractar. El jove amant, sotmés a la voluntat del poderós, acaba enamorant-se de Marta, però l'engany a què es veu sotmesa la dona ja no té marxa arrere. És amb aquest joc de tensions que Molins ens ofereix no solament un personatge femení, que lluita per superar una condició a la qual es veu abocada a causa d'una complexa història personal i pel pes de la tradició, sinó també una sèrie de personatges masculins que deceben la dona, de manera que aquesta no troba homes dignes de la seua admiració: ni el pare, ni el germà, ni el marit, ni l'amant, només el record de la mare endolceix el pensament de Marta per a qui la figura maternal representa la passió i la màgia i, per tant, l'amor; contràriament a això, el món masculí que l'envolta simbolitza el poder i l'alineació i sotmetiment del feble. En aquest món regit pels hòmens, el cos de la dona esdevé un espai de qüestionament del poder patriarcal, un espai amb què afavorir els intercanvis socials que perpetuen els rols sexistes imposats en la societat des de ben antic.

Amb tot, des d'un principi ens queda clar que Marta no és un personatge dèbil, casada amb un home a qui ella mateixa qualifica "d'Estat", prompte se sent asfixiada per una vigilància angoixant que li impedeix considerar-se i ser considerada alguna cosa més que una possessió, un objecte valuós d'en Tomàs Borrull, el marit, polític per a qui la conservació de la imatge pública regeix la vida per damunt de qualsevol passió. La convivència sense amor no li resulta possible i inicia una rebel·lió en la qual usarà el seu cos per a lluitar contra la moral establida, oferint-lo fins i tot als guardians que la vigilen: qualsevol cosa per tal de subvertir les normes del joc en què ella ha esdevingut només la moneda de canvi. El veritable procés emancipador de

la dona comença, però, amb la màgia de la relació amorosa que manté amb Marc; aquesta relació, tot i que anticonvencional no solament per les circumstàncies personals de Marta, sinó també per la diferència d'edats entre els amants, propicia a la protagonista la força necessària per a enfrontar-se amb el marit. D'altra banda, l'embaràs inesperat de Marta li fa desitjar la llibertat amb més força; això la mena a manifestar la seua disconformitat amb una societat mediatitzada tant per la família, com a institució governada per la moral, sovint corrupta, de l'Església, com per la posició que atorga el poder econòmic.

En assabentar-se de l'engany a què ha estat sotmesa per part del marit i del mateix amant, que actua sota les ordres d'en Tomàs Borrull, Marta comprèn la duresa de la batalla que està lliurant. No es tracta simplement d'una lluita reivindicativa personal, la seua rebel·lió adquireix una dimensió social, és la lluita dels oprimits, d'aquells que no tenen un lloc propi en la societat perquè només són titelles obligades a actuar segons els interessos dels qui ostenten el poder. Marta es troba en un atzucac vital en què la rebel·lió ha de portar-se fins a les últimes conseqüències, per això el suïcidi, la mort, es converteix momentàniament en el triomf, l'alliberament de la protagonista, però també del fill que porta dins i que ja no haurà d'enfrontar-se a un món hostil bastit de convencions, on la passió i l'amor només són cosa dels dèbils, dels perdedors. Abans de clavar-se un ganivet al ventre i caure al terra, sense violències ni excessos. Marta resumeix així la seua història:

MARTA: Fou una vella ballarina de tangos que un dia conegué un actor joveníssim en una discoteca d'un raval pobre de la ciutat. Ell s'hi va fer passar per un personatge tímid. Les paraules semblaven haver-lo abandonat, però se la mirava amb ulls tendríssims. (*Ballant*) Ballaren el tango de la mà d'un acordió borratxo i ella hi va sentir el foc, el gran foc d'aquella cançó tòpica... Després, van viure pels carrers. Ell només buscava productors i esperava l'oportunitat d'assegurar-se un èxit còmode i segur. Era un especialista en la compra-venda d'il·lusions. (*Canvi de parella. A Tomàs*) I heus ací que l'espòs d'aquella ballarina boja era productor d'espectacles mediocres i lucratius. I va contractar el jove actor. Tots dos en sabien prou de transaccions i tants per cents, l'un per ofici, l'altre per necessitat, i van firmar un pacte: els diners servirien per comprar seguretat per il·lusió, ordre per folia, honorabilitat per màgia. Però la ballarina, en descobrir el joc, es va lliurar feliç a les notes promíscues del vell acordió. I arribem al final: la van trobar una nit surant damunt les aigües podrides del port. (Molins 1983: 47).

Però de sobte, quan sembla que per a la dona ja no hi ha cabuda per a l'esperança, Marta revifa. El suïcidi no s'ha acomplert perquè el coltell no és més que un instrument de màgia, l'eina d'un il·lusionista que causa ensurt, però no un dany irreparable. Es tracta del mateix ganivet que Marta té preparat des de l'inici de la vetllada per regalar al seu amant. Un regal que concilia la màgia i la il·lusió amb la nit de Sant Joan, nit que simbòlicament emmarca tota l'obra.

Marta torna a la vida; desperta del desmai causat per la impressió de veure la tintura roja que després el ganivet en clavar-se falsament i comprèn que ha de donar-se una nova oportunitat, a ella mateixa, i també al fill que porta dins. S'enfrontarà un cop més a Tomàs i deixarà que



L'amant refaça la seua vida sense ella. «Però ara he de fer sola el meu camí de dona» (pàg. 51), diu Marta, tot i acomiadant-se de Marc; refermarà així la seua condició de dona, aquesta vegada, però, de dona independent que ja no es lliura a les necessitats d'altri sinó a les pròpies. La música d'un tango, *Youkali*, inunda l'escena: «Youkali, c'est le bonheur, c'est le plaisir. Youkali, c'est la terre où l'on quitte tous les soucis.» (pàg. 4). Finalment sembla que, per a Marta, *Youkali* també és possible, la victòria femenina s'enarbora doncs en aquesta lluita de gèneres i de poders.

#### L'OFÈLIA SHAKESPEARIANA EXISTEIX TAMBÉ AL SEGLE XXI

La fugida del naufragi moral mitjançant la mort de la figura femenina és la solució proposada per Molins en *Una altra Ofèlia*. Tot i que el referent shakespearà es troba en el rerefons de l'obra i que el lector-espectador el manté viu al llarg de tota la lectura-representació, la història d'Ofèlia esdevé un nou discurs que actualitza aquest personatge femení, incideix en el seu drama personal, el basteix de psicologia i l'universalitza, convertint Ofèlia en la representat de totes aquelles dones manipulades i oprimides a qui els és negada l'expressió de la pròpia personalitat, moltes vegades apel·lant a la raó, a l'honor, a la religió o a les convencions, conceptes sovint malentesos que lluny d'afavorir la llibertat de l'individu, la coarten en favor d'aquells que mouen els fils de l'entramat del poder.

Novament el personatge femení, càlid i sensible, s'enfrontarà a uns éssers opressors, representats per figures masculines, als quals no caldrà una aparició física en el text-representació; el seu alè hi serà present mitjançant el referent textual shakespearà que els contextualitzarà, però també a través de les paraules de la mateixa Ofèlia i de la Dida, dona que posa el contrapunt a la figura femenina de la jove gràcies a la saviesa i el coneixement del món que els anys li han proporcionat.

Una vegada més sobta que la manipulació de la dona arriba de la mà dels membres masculins de la pròpia família, el pare en primer terme, i el germà que en segueix les petges. També, una vegada més, l'amant serà el desencadenant últim i decisiu de la follia de la protagonista. Assistim a la representació d'un món dual en què hòmens i dones semblen formar part de bàndols diferents. Els hòmens s'aferren al poder, emprant si cal la brutalitat, entesa aquesta tant en el plànol físic com, en el psicològic. Per contra, les dones són partidàries de les passions, de la sensibilitat, sempre a la recerca d'un tractament d'igualtat respecte als hòmens. Ofèlia n'és un clar exemple, així quan la Dida diu «mai de la vida no he sentit a dir que una dama li escriguera a un home. Això és cosa d'ells. Són ells qui han de prendre la iniciativa», Ofèlia respon «I quin mal hi hauria si una dona també ho feia?» (2005: 37). Dues coses es poden remarcar d'aquestes

paraules; d'una banda notarem la perpetuació d'actituds masclistes per part dels mateixos personatges femenins, tot i que aquests siguin secundaris, i, de l'altra, assenyalarem la rebel·lia d'Ofèlia contra l'acceptació absoluta d'aquests rols que converteixen la dona en una mena de «no-subjecte», un ésser incapaç de manifestar les pròpies inquietuds.

Per a Ofèlia, la figura de la mare –igual que per a Marta, la protagonista de *Tango*– reafirma l'existència d'un món dual on són les dones aquelles que es troben al capdavant del regne de la sensibilitat, de l'amor incondicional cap a un home. Així, recorda la Dida que en la relació entre Poloni, pare d'Ofèlia, i la dona, va ser ella qui va posar tota la gràcia i l'alegria; a més, un cop Ofèlia perd la raó, a causa del rebuig de Hamlet i de la humiliació a què la sotmet el pare, només el record de la mare ompli de calidesa el cor de la jove, una mare que no va conèixer però a qui reconstrueix gràcies a les paraules de la Dida. Aquest record, doncs, reafirma encara més la diferència existent entre els interessos masculins i femenins que conformen el món en què viu Ofèlia, paradigma de dona sacrificada a l'ambició de poder del pare i a la follia de Hamlet.

En una obra on l'Ofèlia shakespeariana es confon amb una Ofèlia actual, resulta curiós observar la univocitat d'ambdues reaccions; així, la reacció de l'Ofèlia del segle XVI, com a representant de l'existència de moltes Ofèlies del segle XXI, queda reflectida en una mena de comportament patològic que impedeix a la dona afectada reconèixer els maltractaments a què es troba sotmesa, de forma que fins i tot la víctima exculpa el maltractador, el justifica; vegem-ho al mateix text:

Dida: T'ha maltractat una altra vegada?  
Ofèlia: Maltractar-me?  
Dida: Sí, maltractar-te; pegar-te.  
Ofèlia: Ell no m'ha maltractat mai.  
Dida: No? Com es pot estar tan cega?  
(Molins 2005: 63)

Amb aquestes paraules, Molins no solament actualitza el text shakespearà sinó que el basteix de dimensió sociològica. Ens confirmen aquest fet les paraules del sociòleg francès Pierre Bourdieu (2002: 53-64) qui assegura en la seua obra *La domination masculine* que els dominats, ells mateixos, legitimen o reforcen l'ordre establert de domini mitjançant actes puntuals d'agraïment i de reconeixement cap a l'opressor. Les conseqüències de l'opressió van encara més enllà per a Ofèlia, de manera que la follia de Hamlet esdevé la pròpia follia davant la impossibilitat d'acceptar un món on l'opressor ja no exerceix el seu poder: Ofèlia es converteix així en un ésser mutilat moralment i psicològic per a qui la mort resulta l'única fusta de salvació.

*ELISA: DUES CLASSES SOCIALS DIFERENTS, DUES PROPOSTES VITALS DIFERENTS*

*Elisa* presenta dos personatges femenins homònims al títol de l'obra. Ambdues són dones del segle XX però pertanyents a generacions i classes socials diferents. Una és mare de Jaume, el protagonista, mentre que l'altra, per circumstàncies particulars, esdevé la seua amiga. Davant de la follia última dels personatges que fins ací ens han ocupat, tant l'Elisa-mare, com l'Elisa-amiga assumeixen el paper de dones lúcides fins al final, capaces de defensar una postura o de donar un consell.

Molins ens proposa ara una relació home-dona no condemnada al fracàs: es tracta, particularment, de la relació materno-filial Elisa-Jaume. Una vegada més el protagonista, tot i que ara masculí, pateix amb la mort de la mare una mena de mutilació. La relació entre ambdós havia estat sempre tan intensa que quan Jaume ha d'acarar tot sol el propi dolor, la degradació física i la mort potser propera a causa de la sida, necessita apel·lar al record i consells de la mare. Una mare en aparença frívola però defensora de la classe social burgesa a la qual pertany, culta, encoratjadora de l'activitat literària de Jaume, riallera davant les seues primeres experiències sexuals, conciliadora en les tenses relacions entre pare i fill i, finalment, una dona també sotmesa als enganys del marit, davant dels quals ella s'hi sent còmplice perquè, coneixent-los, els tolera només per amor.

ELISA 2: [...] malgrat que el meu cap estigués a punt de rebentar per tot el dolor que em causaven les infidelitats i altres activitats del teu pare. Què us pensàveu, que no me n'adonava? Ho veia, fill, ho veia; però tancava el ulls perquè me l'estimava, me'l vaig estimar tant... Era absurd, ho sé, a més de còmplice; però què vols, l'amor és un sentiment ben estrany i tots els camins de la ment i del cor, com en un laberint xifrat, porten a la mateixa confluència secreta de l'amor i la mort... (Molins 2003: 100)

Elisa no es rebel·la contra la situació que li toca viure, contràriament a això, disfressa de frivolitat la seua personalitat, com una mena d'escut que la protegeix contra el dolor de qui ho té tot però no té res perquè no se sent capaç de reaccionar contra l'engany. Potser aquesta frustració originada en la relació marital siga la que converteix Elisa en una mare excepcional que ompli amb l'amor i la comprensió cap el fill el buit que el marit deixa en la seua vida.

L'Elisa amiga de Jaume és una dona de la classe obrera, treballa a la indústria tèxtil, es considera anarquista, com el seu avi, i li agrada parlar clar. Amb tot, la primera reacció d'Elisa davant la possible relació homosexual entre Jaume i el seu promès és d'indignació; posteriorment, però, hi reflexiona i decideix mantenir-se fidel al seu anhel de defensa de les llibertats:

ELISA 1: [...] Però em sentia malament per aquesta gelosia irracional que m'ha posat en ridícul. Dic que jo també sóc anarquista com el meu avi i després... No penso que vostè sigui un porc,

no, de debò que no ho penso. I si ha hagut alguna cosa entre vostè, no hauria d'importar-me.  
(Molins 2003: 86)

Aquesta Elisa es mostra com una dona del segle XX, treballa fora de casa i es permet formular opinions polítiques de retret cap a una societat burgesa que diu lluitar pel país però que no busca més que el propi benefici. La situació desavantajosa que viu Elisa s'haurà de buscar doncs, principalment, en la classe social a la qual pertany i no en el sexe que representa. La rebel·lió de l'Elisa obrera es du a terme mitjançant les paraules que denuncien l'explotació dels pobres, paraules que denoten la seua adscripció política i en les quals radica la lluita particular i el propi instint de supervivència.

ELISA 1: [...] Tu vius en un paradís. Aquesta casa enderrocable i buida és un paradís comparada amb la meua o amb la barraca de l'Àngel. Nosaltres maldem per sobreviure, mentre que tu i els teus amics lluiteu perquè no us hi sepulti l'abundància, llibres, viatges, vestits, música, jardins, però manar, això és l'únic que us importa, manar com sempre, amb les pistoles o les paraules.  
(Molins 2003: 79)

Quant a la relació d'Elisa amb el seu promès, Àngel, s'estableix una relació d'igualtat, i fins i tot de superioritat, pel que fa al personatge femení. Àngel és el representant del sector de població que pertany a la immigració interior i no solament està enamorat d'Elisa com a dona sinó que, a més, la necessita com a mitjà d'integració en la terra que li proporciona treball. Amb tot, no es produeix una inversió dels papers propis de la societat patriarcal ja que la jove en cap moment exerceix el seu poder de forma coactiva sobre Àngel. Aquesta relació d'igualtat home-dona, amplia el ventall de possibilitats que els personatges femenins de les obres de Molins ens proporcionen, mostrant-nos al mateix temps l'evolució de la dona en la societat del segle XX.

#### LA CONCEPCIÓ TEATRAL FEMENINA: PASSIÓ VS. ACADEMICISME

*Sabates de taló alt*, text que es presenta en aquest mateix Simposi, ens apropa a la diferent concepció que de l'art de fer teatre tenen dues dones: Nati i Sònia. D'una banda, per a Nati, dona madura i experimentada, el teatre representa la passió, tant és així que el considera comparable a «un amant cruel i tendríssim». Sònia, més jove però menys temperamental, s'estima també el món de l'espectacle teatral, tot i que en té una visió més disciplinada i acadèmica. Sense saber-ho, ambdues es complementen i, en intentar defensar les seues postures professionals, es confessen part del seu món interior, dels seus anhels personals, produint-se així una mena de simbiosi entre l'art i la vida, indissociables per ambdues protagonistes.

Com en altres ocasions, els personatges masculins no hi apareixen, però la seua petja en les dones resta latent. Nati va patir l'abandó de l'home a qui estimava i un matrimoni anodí va ser

per a ella el mecanisme de fugida a la frustració experimentada. Després va viure les limitacions pròpies d'una dona amb fills i es va veure allunyada del món que per a ella representa la passió, el teatre.

Ara, però, Nati ha esdevingut una dona lluitadora, empresària del propi espectacle teatral, sense necessitat de cap home que l'ajude en la seua tasca. Desitja projectar en la filla adolescent tot allò que coneix i considera imprescindible per a convertir-la en una bona artista: una prolongació d'ella mateixa, de l'èxit de què gaudí en la joventut, èxit truncat per la maternitat. Potser massa somiadora per a ser una bona empresària, no se n'adona del regust decadent de l'espectacle que pretén muntar. Com a contrapunt, Sònia li fa comprendre la necessitat de l'aprenentatge, de la tècnica, tot i que ambdues consideren el talent artístic com l'element principal i insubstituïble per a desenvolupar la professió.

Per la seua banda, Sònia també va patir entrebancs quan va decidir dedicar-se a ser actriu teatral; la família no ho va acceptar de bon grat i el professor no la considerava amb talent suficient. Ella, però, continuà lluitant per atènyer el seu somni d'esdevenir artista. Però Nati, intuïtiva, endevina en Sònia, la necessitat de fugir d'alguna frustració, igual que anys enrere li va passar a ella mateixa. Sònia reconeix que ella també ha estat abandonada per la seua parella, tot i que no perd les esperances de recuperar-la. Sembla doncs que alguna cosa més que el món del teatre uneix ambdues dones: el fracàs amorós.

Però Nati i Sònia, malgrat els seus fracassos i frustracions, no són dues dones perdedores perquè mantenen viu l'esperit de lluita que projecten en el teatre. La complementarietat de les seues perspectives teatrals es reflecteix en la diferent interpretació del fragment de Txékhov que Sònia recita: «Però els nostres sofriments es transformaran en joia per als qui vindran després de nosaltres...» (Molins 2006: 19); així, mentre que Sònia comprèn la projecció universal de les paraules del clàssic, Nati, en part ofuscada pel seu desig de convertir en realitat, a través de la filla, el seus somnis frustrats, només en copsa una interpretació més parcial: per a ella els fills són els qui vindran després. Amb tot, universalitat o parcialitat, passió o disciplina, intuïció o càlcul... no suposen més que diferents maneres d'afrontar la vida, i la seua representació sobre les taules d'un escenari, per a dues dones emprenedores i independents que treballen per atènyer el triomf personal.

LES PROTAGONISTES FEMENINES D'*ABÚ MAGRIB*: TÀNIA, BRIGITTE, L'ACTRIU I JASMINA

Tània, Brigitte, l'Actriu i Jasmina són quatre de les dones que passen per la història d'*Abú Magrib*. Abú, jove magribí que arrisca la vida per arribar a Europa, s'enfronta a la marginació, la pobresa, l'explotació sexual, però sobretot al dolor de no poder veure fet realitat el seu somni d'atènyer una vida millor, una vida digna d'un ésser humà.<sup>2</sup> Les quatre figures femenines proposades representen quatre models de dona diferents, tant pel lloc que ocupen en la societat com per la seua actitud davant la vida. Així, mentre que Brigitte pertany a la classe benestant, Tània representa una dona diem-ne empresària, malgrat la sordidesa del negoci que regeix. L'Actriu i Jasmina són dues mostres de la immigració femenina, tot i que oposades per la seua reacció davant les dificultats que suposa la integració en una cultura diferent.

Tània és la propietària de l'Alhambra Show, una discoteca de *strip-tease* masculí on es comercia amb el sexe i on troba treball Abú. Com una autèntica empresària, ella és, doncs, qui pren decisions, qui ostenta el poder davant els seus empleats, tot i que aquests siguin hòmens. Ajudada per les cartes del Tarot, que consulta de tant en tant, no té problemes a fer tractes amb aquells immigrants que considera convenients físicament per al seu negoci. Malgrat la promiscuïtat del negoci que regenta, tret que ens la podria presentar com un personatge sense escrúpols, el seu parlament final ens la mostra com una dona sensible als valors humans, però pràctica alhora ja que la seua vida no la permet aturar-se davant la derrota dels qui l'envolten; aquestes són les seues paraules davant el que ella creu el cadàver d'Abú, que jau sobre un banc mortalment ferit:

TÀNIA: «Déu o el Destí van fer l'home com una màquina perfecta, però després ha esdevingut la cosa més baixa i grollera de totes. Algun dia sabrem per què no funciona. Les cartes només són un mirall de la derrota. Ara he de buscar el gos i anar-me'n al llit, que avui també ha sigut un dia massa llarg.» (Molins 2002: 159)

Notem, doncs, que la condició de dona no l'afebleix, sinó que més aviat l'amara d'una certa fortalesa, potser disfressada de fredor, que la permet contemplar la desgràcia aliena sense immutar-se perquè, al cap i a la fi, Tània també ha de lluitar tots els dies per la pròpia supervivència dins l'ambient corrupte que ella mateixa regenta.

Brigitte coneix Abú a l'Alhambra Show. Casada amb un carnisser ric, Jean Baptiste, la bona posició econòmica de què gaudeix li permet donar-se aquest tipus de capricis, evidentment d'amagat del marit. El matrimoni de Brigitte és, pel que a ella respecta, un matrimoni de conveniències; Brigitte sap que li interessa mantenir el seu *status* social i, tot i que passatgerament sembla perdre el seny a causa de l'atracció que li provoca la potència sexual

---

<sup>2</sup> Per a un estudi general de l'obra vegeu la introducció i notes de G. SANSANO, en M. MOLINS, *Abú Magrib*, Bromera, Alzira, 2002, pàgs. 7-44.

d'Abú, acaba recobrant la lucidesa i sacrificant el que ella més estima, el seu gos, per tal de demostrar al marit la seua fidelitat. El matrimoni de Brigitte remarca a l'obra l'existència d'estructures jeràrquiques socials que actuen sobre l'individu propiciant un tipus de conducta determinat. Brigitte està sotmesa voluntàriament a les exigències del marit, més poderós econòmicament que ella; així, Brigitte accepta una posició de subordinació respecte l'home, a canvi del benestar material. Des d'aquest punt de vista aquest personatge trenca, així com també ho fa en certa manera el personatge de Tània, amb el prototipus femení que sovint ens presenta Molins, més abocat a la sensibilitat que al desig de possessió material; amb referència a això, diu Brigitte: «Seria capaç de qualsevol cosa per defensar la meua vida i el meu interès. Sóc una dona respectable i tinc una vida respectable.» (Molins 2002: 86)

Seguint amb l'estructuració jeràrquica, el carnisser, al seu torn, "balla" al compàs d'un clan superior que li imposa determinades normes d'actuació. Jean-Baptiste és el representant d'una societat extremadament violenta que reacciona sense escrúpols de cap mena contra els qui considera "indesitjables". Amb tot, el carnisser, que exerceix un ofici de caràcter altament simbòlic, es converteix, sense saber-ho, en un ésser manipulat fins i tot per la dona.

Per la seua banda, Brigitte és més poderosa que Abú, així, en aquest cas, la condició de gènere s'imposarà sobre la raça de tal manera que l'actuació de la figura femenina serà crucial per la supervivència física d'Abú, a qui prega de desaparèixer per tal de no posar més en perill ambdues vides, la pròpia i la de l'amant: «BRIGITTE: És Jean-Baptiste. Ve a buscar-me per anar «al ball». No vull que et veja. Seria capaç de degollar-te ací mateix. Ha esta bé, Abú; la nostra relació ha estat molt bé, però no podia durar. Cada u ha de fer la seua vida. Agafa els diners i corre. És el millor, Abú; el millor per a tots.» (Molins 2002: 87)

Però si Brigitte és la representant del materialisme burgès, els valors morals i l'actitud de l'Actriu la situen en el pol oposat. Com ja hem comentat, l'Actriu és una de les dues representants de la immigració femenina; provinent d'algun país de l'est, ha estat una actriu famosa i admirada, amant d'un ex-alt funcionari. Ara, però, les circumstàncies polítiques han canviat i ella ha esdevingut estrangera en una Europa que li exigeix delatar l'home a qui estima. Diu l'Actriu a Abú:

ACTRIU: Tin aquest anell. És l'última cosa de valor que em queda. Me la va regalar un *ex-alt* funcionari del meu país. Ara diuen que és un traïdor i volen que declare en contra seu, però no ho faré. No podria. Amb mi sempre va ser un home dolç i amable. I si ara és un traïdor per als vencedors, per a nosaltres no ho era. M'estimava i jo també. (Molins 2002: 125-126).

La supervivència demana doncs a l'Actriu un preu massa alt, un preu que l'obliga a actuar contra l'amor, i és per això que tria la mort. Es tracta d'un suïcidi plàcid, fins i tot romàntic; en

presència d'Abú, a qui ha demanat que faça d'espectador, la sang se li escola de les venes mentre representa Hècuba, heroïna tràgica que li serveix per a expressar el seu sentiment d'incomprensió davant el dolor causat per les guerres, per la traïció, per la mort dels éssers estimats, per la incoherència d'una Europa que dedica als seus ciutadans sermons que parlen de pau i que rep l'any nou amb concerts, mentre als seus carrers regna encara la injustícia i la misèria.

Remarcaré també el fet que el dramaturg aprofita aquest personatge, igual que en altres ocasions, per a introduir una reflexió sobre la simbiosi existent entre el fet teatral i la vida; així, la seqüència protagonitzada per l'Actriu ens mostra el teatre com una escenificació de fets reals, mentre que la vida esdevé fàcilment teatre, un joc de màscares on sovint l'ésser humà es veu obligat a interpretar el paper que li és assignat per tal de sobreviure. Amb l'Actriu, doncs, una vegada més la sensibilitat s'ensenyoreix del personatge femení, de manera que la inadaptació al materialisme regnant es traduirà en una rebel·lió pacífica, un suïcidi on la follia no té cabuda, només la lucidesa i la valentia de qui s'oposa a la injustícia.

ACTRIU: Només vull que em dones el teu aplaudiment. Estic segura que no t'espanta la mort i jo sabré representar millor que mai per a tu el personatge d'Hècuba. Serà l'última interpretació i tu seràs l'únic testimoni dels lladrucs i el dolor de ela gossa.<sup>3</sup> (Molins 2002: 126)

Si el personatge de l'Actriu ha servit al dramaturg per a denunciar una Europa incoherent, a través de Jasmina, la segona representant de la immigració femenina en *Abú Magrib*, ens apropa a una cultura diferent, una cultura on el gènere femení es veu sotmès a una sèrie de condicionaments derivats d'un context social i històric marcat per la religió islàmica. La delicada situació de la dona en aquest context es fa palès per un matrimoni sovint imposat pel pare o el germà; a més, la valoració social de la dona depèn en gran mesura d'un factor que s'escapa de la seua voluntat, el sexe dels fills, fins a tal punt que la dona pot ser repudiada si només té filles. Jasmina és la major de quatre germanes; el pare se'n queixa i diu: «Les filles són un problema, un problema molt gros. Ja ho diu la dita, quan naix un fill ve amb un pa sota l'aixella, però si tens una filla perds el pa i la casa per ella...» (Molins 2002: 90), i més endavant: «Educar una filla és com mastegar ferro, com es pot digerir?» (Molins 2002: 91).

---

<sup>3</sup> Recordarem el fet que Hècuba fou esposa de Príam, rei de Troia, amb qui va tenir molts fills. Va perdre el marit i la majoria dels fills a causa de la guerra que els grecs van declarar a la ciutat. Després va ser feta captiva i lliurada a Ulisses. Durant una escala a Tràcia s'assabentà que el rei del país, Polimèstor, havia assassinat un dels seus fills. Hècuba buscà Polimèstor i li buidà els ulls, però els seus súbdits la van matar a cops de pedra. Abans de morir es va transformar en gossa. Com Sansano explica en la introducció a *Abú Magrib*, la tradició confon de vegades Hècuba amb la seua filla Políxena, qui preferí voluntàriament la mort a l'esclavitud. (*Op.cit.* pàg. 37)



El silenci de les dones és un altre dels trets que caracteritzen aquesta cultura, éssers submisos a la voluntat patriarcal, es veuen obligades amb massa assiduïtat a callar els seus anhels i desitjos. Amb tot, malgrat l'obediència imposada, Jasmina comença la rebel·lió amb la mirada; Salam, el pare, se n'adona i observa: «La meua filla, ja no sembla filla meua. Ja no és aquella criatura dolça i amable. Ara veig la rebel·lió als seus ulls i de vegades note que fins i tot li puja als llavis i a penes es domina» (Molins 2002: 91). Jasmina s'enamora des del primer moment d'Abú; aquest, però, no és acceptat pel pare ja que no el considera un bon musulmà. D'ací naix la rebel·lió de Jasmina, l'amor que sent per Abú la porta a desobeir Salam, per a qui «una filla que no obeeix el seu pare no és una filla», i la repudia. Malgrat tot, la fe de Jasmina continua intacta i reconeix que el que s'ha destruït per a ella són les velles històries amb què el pare l'ha volguda sotmetre. Només amb aquestes paraules el personatge de Jasmina sembla plantejar la necessitat d'una revisió dels codis que regeixen la religió musulmana sobretot pel que fa referència a la manca de llibertat amb què tradicionalment han estat tractades les dones. Jasmina diferencia així entre la fe en el profeta i la radicalitat d'aquells que defensen el discurs religiós, entre els qui es troba el pare.

Tot i que aparentment Jasmina sembla haver-se adaptat a la societat europea, ja que hi troba treball i habitatge dignes, interiorment, com és natural, la jove continua sent una dona molt marcada per la cultura musulmana; així, quan es retroba amb Abú li diu: «Segons la Sunna, el paradís es troba als peus de les mares. Jo vull ser mare al teu costat i donar-te un munt de fills», aquest és l'anhel de Jasmina, educada en la valoració social de la dona segons el nombre de fills i el seu sexe. Sembla doncs que, en la dialèctica que enfronta la Jasmina musulmana amb la Jasmina europea, el triomf de la primera és evident. Les arrels de la cultura autòctona s'imposen en la dona, tot i que d'una manera menys sotmesa a la societat patriarcal, gràcies a la rebel·lió iniciada amb l'objectiu de defensar l'amor que sent cap a Abú.

Jasmina vol tornar amb Abú a la terra que els ha vist nàixer i, il·lusionada, li parla d'aquesta possibilitat; tot i que hi tornen sense res, el viatge no haurà estat en va, els haurà servit per a unir les seues vides:

JASMINA: [...] Aquest viatge, Europa, res no ha sigut inútil. Ara sabem que hi vam venir per trobar-nos, tu i jo, i retornar a la nostra terra plegats com la lluna i el mar. Et curaràs la ferida i després marxarem a casa, a la nostra casa, i hi treballarem, treballarem, perquè els nostres fills, tots els que vindran d'ací a cent o dos-cents anys, no hagen d'abandonar mai més les nostres ciutats, ni tanta llum, ni les seues cançons. I ens recordaran, sí, ens recordaran no tan sols perquè som els seus pares, sinó perquè vam començar a fer possible que el seu viatge ja no fos exigint per la misèria o la por. Anem. (Molins 2002: 163)

Aquest, però, no és el sentiment d'Abú qui certament estima Jasmina, encara que es nega a retornar sense aquells béns materials que havia anat a buscar a Europa i sense els quals es fa palés el seu fracàs. Així, mentre que per a Jasmina el retorn significa la salvació d'Abú, el triomf de l'amor i el retrobament de la cultura pròpia, per a Abú el viatge de tornada només suposaria el final dels seus somnis. Novament, la línia que marca, fins i tot transculturalment, l'oposició home-dona, queda delimitada pels béns materials cobdiciats per l'home, davant del sentiment de l'amor potenciat en la dona.

## CONCLUSIONS

Amb aquesta desfilada de personatges femenins hem pogut observar que en diverses ocasions Molins ens presenta la dona com a protagonista única del seu teatre; d'altres, el seu paper cobra especial rellevància per a la resolució del conflicte proposat. Amb tot, Manuel Molins no és un dramaturg exclusiu de l'essència femenina, sinó que aquesta li serveix per a denunciar condicionaments socials estantissos que impedeixen particularment el desenvolupament de les individualitats de les dones. L'artista, sempre atent a la indissociabilitat de la relació existent entre teatre i vida, s'erigeix com a conscienciator d'un públic avesat a conviure amb la injustícia generalment amb indiferència.

Les protagonistes molinsianes són freqüentment éssers turmentats, víctimes d'un amor no correspost o impossible, o d'un matrimoni imposat que les condemna a la infelicitat. Reflecteixen amb assiduïtat una necessitat d'independència que materialitzen mitjançant una rebel·lió que, en aquelles dones més sensibles, pot acabar en la follia o, fins i tot, amb la mort de les protagonistes. Aquesta mort, però, no es presenta com un final patètic i absurd sinó com una eixida a la realitat deshumanitzada a la qual es veuen obligades a enfrontar-se, adquirint d'aquesta manera una dimensió quasi bé mítica, comparable a la dels herois clàssics, que equipara la seua fortalesa i valentia a la del sexe masculí.

Les dones més fortes psicològicament encaren la vida amb el treball que, indubtablement els proporcionarà un doble triomf, ja que d'una banda es refermarà la pròpia individualitat i, de l'altra, contribuirà a la integració de la dona en la societat, ajudant, com a ésser pertanyent a un col·lectiu, a l'eliminació dels rols patriarcals que l'han sotmesa secularment.

Des de la confessió quasi bé agònica de la Dona silenciada, fins a la dona empresària del seu propi espectacle teatral, Molins ens ofereix tot un ventall de personalitats femenines – la diva, la treballadora tèxtil anarquista, la maltractada, la mare o la immigrant – que reflecteixen la important evolució del paper de la dona en la societat actual. Aquesta evolució és el resultat

d'una rebel·lió constant, d'un enfrontament amb l'entramat materialista del poder, ja siga aquest econòmic, polític o moral, exercit generalment pels hòmens i sempre subjugador. Les dones del teatre de Molins, però, fugen en general de la vida fictícia que els ha estat imposada i busquen interpretar el paper atorgat per la pròpia individualitat, trobant d'aquesta manera la dignitat inherent a qualsevol ésser humà.

## BIBLIOGRAFIA

BORDIEU 2002: Pierre Bordieu. *La domination masculine*, Éditions du Seuil, Lonrai, France, pàgs. 53-64.

FOGUET 2006: Francesc Foguet. “Molins inèdit”, *Pausa*, 23, pàgs. 49-69.

MOLINS 1985: Manuel Molins: *Tango*, text inèdit, València.

MOLINS 2000: Manuel Molins. *Shakespeare (la mujer silenciada)*, Argitaletxe Hiru, S.L. Guipúscoa.

MOLINS 2002: Manuel Molins. *Abú Magrib*, Bromera, Alzira.

MOLINS 2003: Manuel Molins. *Elisa*, Arola Editors, Tarragona.

MOLINS 2005: Manuel Molins. *Una altra Ofèlia*, Generalitat Valenciana, Teatres de la Generalitat Valenciana, València.

MOLINS 2006: Manuel Molins. *Sabates de taló alt*, Editorial Rema, València.

MOLINS 2006: Manuel Molins. *Combat (L'última cinta de Maria Callas)*, Arola Editors, València.

RAGUÉ 1996: Maria Josep Ragué. “Manuel Molins, un autor de la Comunidad Valenciana”. Dins *El teatro de fin del milenio en España (De 1975 hasta hoy)*, Ariel, Barcelona, pàgs. 201-202.

SANSANO 1989: Gabriel Sansano. “El teatre com a totalitat”. Dins M.Molins, *Ni tan alts, ni tan rics...*, Bromera, Alzira, 1989, pàgs. 9-20.

SANSANO 2002: Gabriel Sansano. “Manuel Molins, contra el dolor”. Dins M. Molins, *Abú Magrib*, Bromera, Alzira, pàgs. 7-44.

SANSANO 2004: Gabriel Sansano. “La por a l'altre. Pobres, immigrants i marginats en el teatre de Manuel Molins”. Dins CH. CAMPS; P. ARNAU (eds.), *Col·loqui Europeu d'Estudis Catalans, 2. La literatura catalana de la democràcia*, Université Paul-Valéry-Montpellier III, pàgs. 251-263.