

El tratamiento del espacio en la pieza *Quatre femmes et le soleil* de Jordi Pere Cerdà

Josep MARQUÉS MESEGUER

Universidad de Zaragoza

josep.marques@unizar.es

<https://orcid.org/0000-0001-8433-8495>

Resumen

La obra de teatro *Quatre femmes et le soleil* (1980 [2004]) de Jordi Pere Cerdà (Sallagosa, 1920-Perpiñán, 2011), pseudónimo de Antoine Cayrol, se adentra en las tensiones psicológicas de unos personajes que retratan de forma profunda a la sociedad rural y pirenaica contemporánea al autor, situada en la Cerdaña (en su lado francés) durante los años de Resistencia contra la ocupación alemana en la Segunda Guerra Mundial. Mediante este artículo ahondaremos en la complejidad psicológica de cada sujeto desde el interés por la espacialidad, a fin de apreciar hasta qué punto la intimidad de los personajes se construye a partir de la conexión de sus anhelos y frustraciones con su alrededor, en esencia, el espacio natural de la región ceretana.

Palabras clave: espacialidad, tercer espacio, Cerdaña, geografía de género, teatro.

Résumé

La pièce de théâtre *Quatre femmes et le soleil* (1980 [2004]) de Jordi Pere Cerdà (Sallagouse, 1920-Perpignan, 2011), pseudonyme d'Antoine Cayrol, plonge dans les tensions psychologiques de personnages qui dépeignent profondément la société rurale et pyrénéenne contemporaine de l'auteur, située à la Cerdagne (côté français) pendant les années de Résistance contre l'occupation allemande dans la Seconde Guerre mondiale. Au moyen de cet article, nous approfondirons la complexité psychologique de chaque sujet depuis l'intérêt pour la spatialité, afin d'apprécier à quel point l'intimité des personnages se construit à partir de la connexion de leurs désirs et frustrations avec leur entourage, essentiellement, l'espace naturel de la région cerdane.

Mots clé: spatialité, tiers espace, Cerdagne, géographie de genre, théâtre.

Abstract

The play *Quatre femmes et le soleil* (1980 [2004]) by Jordi Pere Cerdà (Sallagouse, 1920-Perpignan, 2011), pseudonym of Antoine Cayrol, delves into the psychological tensions

* Artículo recibido el 7/06/2023, aceptado el 1/11/2023.

of some characters who profoundly portray the author's contemporary rural and Pyrenean society, located in Cerdagne (on its French side) during the years of resistance against German occupation in World War II. Through this paper we will delve into the psychological complexity of each subject from an interest in spatiality, in order to appreciate to what extent the intimacy of the characters is built from the connection of their desires and frustrations with their surroundings, essentially, the natural space of the Cerdagne's region.

Keywords: spatiality, third space, Cerdagne, gender geography, theatre.

1. Introducció

La trajectoria literaria del dramaturgo, poeta y novelista de la Cerdaña francesa Jordi Pere Cerdà, pseudónimo de Antoine Cayrol (1920-2011), empezó a dar sus frutos durante la Segunda Guerra Mundial. Entonces, pocos años antes del despertar lírico que cristalizaría con la lectura de la revista poética de Pierre Seghers¹, Cerdà decidió organizar un grupo de teatro con jóvenes de su alrededor. Cerdà explica que era una manera de que pudieran salir de casa y entretenerse durante aquellos años conflictivos y llenos de miseria (Òmnium Cultural & Enciclopèdia Catalana, 2007). Concretamente, el joven Cayrol estrenó su faceta literaria adaptando obras teatrales en francés y catalán, y también escribiendo sainetes y actos teatrales propios. Más allá de la diversión que ocasionaban a la juventud y al resto de la población de la Cerdaña durante aquella época, estas representaciones populares resultan significativas porque fueron el primer intento literario en el que ya se combinaban algunos de los rasgos fundamentales del pensamiento poético de Cerdà y de su futura obra literaria. Así, podemos distinguir tres elementos que participarán en estos tanteos creativos preliminares: la atención a las manifestaciones orales de la cultura popular ceretana, la atención significativa al uso de la lengua catalana en sus creaciones y la atención a los acontecimientos sociales y políticos que afectaban de forma inmediata a su territorio, como la guerra mundial y la resistencia de cada región de Francia contra el nazismo. Algunos de estos elementos los podemos encontrar a continuación, expresados por el mismo autor:

Escrivia o millor dit volia escriure teatre, i per altra part, havia muntat [...] un grupet de joves amb qui organitzava espectacles a Sallagosa i pels pobles del voltant [...].

¹ «Dins la meua realitat fonda vivia d'ençà d'uns sis mesos una mena de somni jubilatari. Portant el meu correu AKAK [nombre oficial de una de las redes clandestinas en que participó Cayrol durante la Resistencia francesa] a Perpinyà havia descobert la poesia. Era sota la forma d'un quadern d'un centenar de pàgines. S'oferia als meus ulls en el quiosc de llibres de l'estació de Perpinyà: *Poesie 43*. Seghers, Ville-neuve-les-Avignons. La poesia que presentava no era romàntica, no era parnassiana, ni era clàssica a la manera de Ronsard, era una poesia del dia, era la poesia que tocava els nuclis parisencs més avançats en la cultura dels sentits, nuclis que es trobaven escampats arreu del país [de França] per la seva fuga davant del nazisme» (Cerdà, 2009: 152).

Amb el meu grup de teatre a Sallagosa havíem muntat, els anys aquells, una traducció al català d'una obra d'Alejandro Casona, *La Dama de l'Alba*², i en acabat, una obra intimista, deliciosa, dins un ambient populista del Front Popular de 1936 a França [...]: *Le Paquebot Tenacity*³ de Charles Vildrac⁴. [...] Són obres [...] del treball de cultura popular que havia assignat al grup de Sallagosa. A Sallagosa feia obra social i política (Cerdà, 1988: 28-29).

En efecto, el compromiso social y político se encuentra en la base de la inquietud de Cayrol por montar representaciones teatrales para sus vecinos de la Cerdaña. Montserrat Rodríguez Puig, una de las vecinas con quien contó Cayrol como actriz, relata que el dinero que recaudaban con la representación de las piezas teatrales se donaba a los familiares de los prisioneros de guerra. Cayrol, que participó en la Resistencia, era plenamente consciente de la fragilidad social que afrontaba con su labor de dinamización cultural local: «Vivíem la guerra, dos milions de presoners, la pressió política [...] present, insistent i [...] ja inquisidora [...]. Vaig entendre que el clima de la nostra comunitat havia atès un nivell d'agressivitat, un començament, que no podia tractar amb indiferència» (Cerdà, 2009: 118-119). En este contexto de incipiente tensión vecinal, Cerdà se da cuenta de que el instrumento dramático del teatro popular puede ser útil para defender unos valores y unos derechos sociales y políticos compartidos, fundamentados en la resistencia colectiva contra los totalitarismos español y alemán que asediaban y oprimían a la sociedad ceretana en aquel período turbulento.

2. Entre la reclusión y la liberación espacial

Si la gente de los pueblos de Sallagosa y de sus alrededores se convertía en el espejo de sus actuaciones teatrales, era necesario reforzar todos aquellos elementos que aseguraran una recepción adecuada del mensaje comprometido del grupo teatral de Cayrol en esos círculos más íntimos, sin renunciar a la universalidad del acto literario.

² *La dama del alba. Retablo en cuatro cuadros*, fue publicada por primera vez el año 1944 en Buenos Aires por la editorial Losada.

³ *Le Paquebot Tenacity. Comédie en trois actes*, fue publicada por primera vez en París por Gallimard, alrededor del año 1920. En el *Fondo personal Jordi Pere Cerdà*, ubicado en la Biblioteca Nacional de Catalunya, podemos encontrar un manuscrito de Cerdà, en francés, sobre esta obra: «interprété [*Le Paquebot Tenacity*] par les jeunes de Saillagouse en 1945».

⁴ Según Montserrat Rodríguez, una de sus actrices durante aquellos años, otras piezas realizadas y dirigidas por Cayrol en esa época fueron *Els set pecats capitals* de la escritora Lluïcia Bartre (publicada el año 1948 en Perpiñán por Imprimerie du Midi) y la narración *L'Arlesienne* del escritor Alphonse Daudet (1868), en traducción del francés al catalán por el escultor y escritor Gustau Violet (publicada en Perpiñán por Joaquim Comet el año 1910) [conversación mantenida con Montserrat Rodríguez el 17/06/2017 en Odelló, Cerdaña]. Cerdà, por su parte, hace constar en su última autobiografía la representación de otras piezas como *Les deux timides* (1860) de Eugène Labiche (Cerdà, 2009: 118).

Precisamente, una de las obras de Cerdà que retrata este clima de tensión vecinal durante la Segunda Guerra Mundial, y a su vez una de las más aclamadas y representadas a lo largo de estas décadas, es *Quatre femmes et le soleil*⁵. Se trata de una obra protagonizada por cuatro mujeres de la región que expresan de forma cotidiana la situación en la que se encuentran no solo a causa del conflicto externo o mundial, sino sobre todo de los conflictos internos y seculares o sistémicos que azotan a los personajes femeninos de la contrada pirenaica. Aunque ambientada durante los años de la ocupación francesa por la Alemania nazi, la obra fue escrita posteriormente y en dos etapas, entre 1955 y 1961 –y estrenada en 1964 y publicada en 1980, como ya se ha comentado–. El propio autor destaca el panorama social en que, acabada la guerra, seguía encontrándose Francia y que pretendía retratar en dicha obra:

Érem l'any 1955. Les idees que portava, i de que debatia el món intel·lectual aleshores a França, era de fer aparèixer les traves que mantenien l'individu en estat de dependència. Allò em portà a reflexionar sobre la societat, la gran i la petita que em voltava, a sobre els impulsos que animen l'ésser humà, els desitjos, els interdits i les cohabitacions; o bé dit en el llenguatge de teatre, l'amor, les il·lusions, les pors (*apud* Grau, 2018: 38).

Esa reflexión sobre «l'individu en estat de dependència» y «sobre la societat, la gran i la petita que em voltava», refiriéndose tanto a la sociedad francesa como a la sociedad de su propia región ceretana, nos permite apreciar a través de la pieza un contexto que, después de la Segunda Guerra Mundial, se encuentra marcado por una tendencia ideológica general en Francia al existencialismo. Dicha corriente filosófica tenderá a reflexionar sobre la existencia humana y sobre la imbricación del individuo en su realidad social más inmediata o tangible. En el caso de Antoine Cayrol, esta tendencia se traducirá, en lo político, en su militancia en el Parti Communiste Français y, en lo estético, en el acercamiento en su dramaturgia a referentes como John Millington Synge, Samuel Beckett, Jean-Paul Sartre, Luigi Pirandello o Federico García Lorca (Badosa, 2011: 86). En efecto, *Quatre femmes et le soleil* se ambienta en una ruralidad similar a la que encontramos en Synge o Lorca, y retrata relaciones de abuso de poder que nos permiten reflexionar –como ocurre con las obras de Sartre o de Beckett– sobre

⁵ Esta obra supone la «1^e édition en langue française. Traduction d'Antoine Cayrol [nombre de pila del mismo autor de la pieza, Jordi Pere Cerdà] et Hélène Cayrol, avec la complicité de Marie Grau. La pièce a été créée en catalan [y estrenada] au Théâtre Romea de Barcelone, le 29 septembre 1964» (Cerdà, 2004: 4). En efecto, la obra se creó en primer lugar en lengua catalana, con el título *Quatre dones i el sol*, y se publicó por primera vez dentro de *Obra teatral* (Cerdà, 1980), libro que recoge todas las piezas teatrales publicadas por el autor. Cerdà escribió y publicó principalmente en catalán y también en francés, lengua a la que autotradujo algunas de sus obras, como la que aquí analizamos, entre otras que han contado con la labor de varios traductores.

la ausencia, la enajenación y el vacío existencial por medio de unos personajes perfectamente imbricados en un ambiente y tiempo concretos. De hecho, los personajes recreados por Jordi Pere Cerdà muestran «une sensibilité “climatique” à l’espace, un rapport “pathique” à l’espace» (Laguarda, 2004: 422) que les permite comunicar sus emociones con el uso metafórico de elementos tan presentes en la Cerdaña como la montaña, la vegetación y el sol, tal y como podemos apreciar en el siguiente fragmento de la obra:

MARGARIDA. [...] Jamais Justine ne serait allée jusqu’au col pour voir à quoi ressemble l’autre vallée.

BEPA. Parfois elle me disait qu’elle aurait voulu aller vivre ailleurs, loin d’ici, là où personne n’aurait pu nous séparer.

MARGARIDA. Elle ne l’a pas fait. D’ici personne ne s’en va. Même pas pour des richesses. Ils ont leur soleil, nous avons le brouillard. Ils ont le blé qui germe et nous la neige qui nous fleurit. Et pourtant, partir d’ici... Ceux qui ont essayé ont mal fini. Tout le monde le sait. Si nous montons au col, c’est pour cracher sur ceux de l’autre vallée.

BEPA. Je ne comprends pas pourquoi il nous faut être à couteaux tirés avec eux.

MARGARIDA: Parce que nos ancêtres le faisaient, et les leurs le faisaient. Parce qu’ils n’ont pas le même Dieu que nous. Ils ne pensent pas comme nous. Ils parlent autrement.

BEPA. Ce sont nos voisins... un peu lointains, c’est vrai. Mais voisins quand même. Et ils ont le soleil.

MARGARIDA. Ils nous sont aussi étrangers que les Allemands qui gardent mon fils prisonnier (Cerdà, 2004: 14).

El fragmento teatral muestra la oposición que se establece entre dos espacios separados por un *limes* orográfico (y quizás también fronterizo) que, a su vez, toma sentido a la hora de representar los deseos e intereses de cada personaje. La escena recoge una discusión entre Margarida –la madre que rige con mano de hierro la casa campesina y también el resto de mujeres que la habitan– y Bepa –nuera de Margarida y ahijada de la difunta Justine– sobre la capacidad de hermanarse con los vecinos del valle colindante. A raíz de la separación traumática entre Justine y Bepa, la joven recuerda la voluntad de su madre adoptiva de huir de ese valle para evitar su desmembramiento familiar. El proceso se simboliza con la referencia de la subida «jusqu’au col» que le hubiera permitido observar el valle vecino, que goza de buen «soleil» –símbolo de la vida, el amor o la fecundidad y de la esperanza– y cosechas, a diferencia de la oscuridad y frialdad a la que somete a los personajes «le brouillard» –símbolo de lo indeterminado y también de lo esmirriado, que tiende en el ámbito de las relaciones al odio y la culpa– donde habitan las mujeres en la obra. Margarida, por su parte, niega toda posibilidad de marcharse –símbolo de liberación–, como si el valle brumoso y sombrío donde viven anclara a sus habitantes por medio de algún maleficio («ceux qui

ont essayé ont mal fini»). A la vez, el personaje de Margarida defiende una tradición de relaciones que se sostiene sobre la confrontación y el rencor entre los habitantes de uno y otro lado, considerando a los vecinos foráneos del todo ajenos a ella –por motivo de religión, costumbres y variación lingüística, según afirma el personaje de Margarida–. Por fin, la separación emocional (basada en el resentimiento entre poblaciones rurales aparentemente aisladas entre ellas) que siente este personaje con el resto de habitantes es tan acentuado que los considera auténticos enemigos: «ils nous sont aussi étrangers que les Allemands qui gardent mon fils prisonnier», en referencia a todos los hombres que fueron capturados y/o conducidos a campos de exterminio nazi (he aquí el caso del hijo de Margarida, a su vez el marido de Bepa) o forzados a realizar el Service du travail obligatoire (STO) en el seno de una Francia ocupada y sometida al control y a las directrices alemanas en aquellos primeros años cuarenta en los que se sitúa la pieza.

La relación antagonica que se establece entre dualidades, propia de un esquema teatral trágico, construye una opresión sobre el espacio interior de la casa –el único donde interactúan las cuatro mujeres, si bien es cierto que Vicenta no habita juntamente con las otras tres– que somete a los cuatro personajes. Este control asfixiante ejercido por el personaje de Margarida, tal y como construye la escena Cerdà, proviene de una historia de animadversión social entre habitantes y se refleja en una naturaleza gélida y hostil que impacta duramente sobre la frágil y efímera libertad que sentirán los otros tres personajes de la obra –Bepa, Adriana y Vicenta–; concretamente, Margarida tratará de frustrar los anhelos amorosos de cada una de ellas. Además de esta pugna, en la obra también podemos apreciar cómo debido a su género femenino las cuatro mujeres se sentirán oprimidas sobre la escena. El fragmento que destacamos a continuación se inicia con la rúbrica de Bepa a Margarida:

BEPA. C'est difficile à accepter. Nous avons tant besoin de chaleur, d'amitié. On est si seul !

MARGARIDA. Les arbres chez nous ont deux mois pour faire pousser les feuilles et s'épanouir ; deux mois, et déjà les écrase l'hiver de l'automne, l'hiver de l'hiver, l'hiver du printemps. Ces deux mois, toutes nous le savons. Ensuite le corps n'a plus qu'à se laisser sécher et durcir, comme la branche, bien dure au dehors et la sève en dedans.

BEPA (*amèrement*). Quelle sève !

MARGARIDA. La sève des souvenirs.

BEPA. Vous feriez peur à n'importe qui.

(*Entre Adriana.*)

ADRIANA. Que se passe-t-il ? (*Elle allume la lampe.*)

[...]

MARGARIDA. Nous parlions de la vie des femmes.

ADRIANA. Il faut attendre le père pour dîner.

MARGARIDA. On attendra le temps qu'il faudra.

ADRIANA. Attendre, c'est ça la vie des femmes. Attendre le père pour dîner, attendre les vaches pour partir, attendre le berger pour rentrer. Attendre, toujours attendre. [...]

ADRIANA. Toute la vie passe à espérer.

MARGARIDA. Espérer, ça ne veut rien dire. La vie est faite de résignation. Où vas-tu Bepa ?

BEPA. Je vais à l'étable. Ici j'ai l'impression d'étouffer.

MARGARIDA. [...] C'est la résignation qui te choque ?
[...]

MARGARIDA. Se rouler au soleil comme une couleuvre qui mue, ce n'est pas bon pour une femme.

BEPA. Je peux bien me laisser aller parfois. Là-bas personne ne me voyait, là-bas il y avait du soleil et une pente sans fin, sans personne pour m'épier. (*Bepa sort.*)

MARGARIDA. Dieu nous regarde toujours.
[...]

ADRIANA. Mère, partout on a l'impression que le monde vit, sauf ici, sous ce couvercle de neige et de brume.

MARGARIDA. Notre monde est ici. Malheur à toi si tu jettes les yeux au-delà. Il ne t'en viendra que le mal (Cerdà, 2004: 16-18).

Como podemos observar, el espacio que dibuja el fragmento se muestra completamente cerrado y resulta asfixiante para «la vie des femmes». La opresión que sienten es en primer lugar emocional, ya que la carga de los trabajos rurales que deben afrontar –comparada con la larga hibernación de la vegetación en el altiplano pirenaico donde se sitúa la acción– les deja muy poco margen para esparcirse, para sentir el calor de las relaciones humanas y de la amistad («tant besoin de chaleur, d'amitié»). En efecto, «les arbres chez nous ont deux mois pour faire pousser les feuilles et s'épanouir ; deux mois». Después de este período, a la vegetación, como a las mujeres, no les espera sino el frío intenso del invierno pirenaico, muy presente en cada estación del año⁶. Entonces, las pulsiones emocionales quedan enterradas internamente, como la «sève» de los árboles, mientras a nivel exterior les domina la obligación de ocuparse de los penosos trabajos cotidianos: «ensuite le corps n'a plus qu'à se laisser sécher et durcir, comme la branche, bien dure au dehors et la sève en dedans». Este latido emocional, pues, solo podrá mantenerse a través del propio pensamiento hacia el pasado («la sève des souvenirs»), dado que, según Margarida, el presente al que se resignan a vivir las mujeres no les permitirá aflorar en ningún momento sus emociones. Esta primera reclusión a la que se ven sometidas las mujeres de la obra también la podemos encontrar reflejada en el poema de Cerdà *La plaine*:

⁶ También puede observarse el paralelismo entre el ciclo estacional de los árboles y las mujeres en la siguiente intervención del personaje Bepa, dirigiéndose a Adriana: «ta mère [Margarida] dit : nous avons une heure de printemps, tout le reste est hiver» (Cerdà, 2004: 21).

La plaine
cache
la mer.
La plaine
est comme une mer
d'arbres
en mouvement ;
ils ne vont
ni viennent :
ils sont attachés.
Mais ils ont l'eau
au dedans,
qui court
en ruisseaux
dans leur feuillage.
D'eau neige,
d'eau boue
chargé
l'arbre
est un monument,
une apparence
d'arbre
pour cacher
qu'il est mer (Cerdà, 2020: 115).

Si antes Cerdà se refería en el fragmento teatral a «la sève des souvenirs» como una pulsión emocional mortecina en las mujeres por el hecho de encontrarse escondida casi permanentemente en su interior, en el poema el yo lírico refuerza la misma imagen no solo desde un punto de vista interior, sino también exterior, apelando a la planicie y al mar. Con estos dos conceptos referentes a la naturaleza y a la orografía, la voz poética expresa que los árboles que arraigan en la tierra serían como oleadas «en mouvement» pero de manera invisible, provocando un desasosiego interno y constante que, sin embargo, los mantiene sujetos y fijos en la superficie («ils ne vont, / ni viennent : / ils sont attachés»). Es por este motivo que, según la voz poética, la fuerza del ser vegetal radica sobre todo en el agua que la habita, que discurre alegre y vigorosamente por su interior: «mais ils ont l'eau / au dedans, / qui court / en ruisseaux / dans leur feuillage», como si se tratara de los canales sanguíneos que nutren el cuerpo humano. Así pues, la intervención del personaje de Margarida, por un lado, y la descripción de los árboles que hace el yo poético, por el otro, convergen a la hora de constituir unas figuras femeninas cuya apariencia exterior podría ser representada como elementos vegetales inmovibles e impasibles. Si bien aparentemente estas figuras parecen incluso inertes, en su interior guardan una vitalidad que raramente podrán hacer aflorar en el exterior

debido a los condicionantes sociales, políticos y económicos que viven las cuatro mujeres de la obra; las pulsiones, pues, las mantienen vivas, creando en su seno una constante circulación de emociones que, debido a su represión hacia el exterior, no permitirá a las mujeres desplazarse territorialmente. En síntesis, por el hecho de tener que «cacher» que su vida «est mer», los personajes femeninos de *Quatre femmes et le soleil* se asemejan a árboles destinados a vivir permanentemente en su valle, sin posibilidad de cambiar su emplazamiento geográfico y, en consecuencia, relegados a seguir pasivamente las órdenes que les dicta una vida predeterminada en ese gélido valle. En este sentido, entre los cuatro personajes el de Margarida es especialmente representativo de una autoridad ejercida dentro de un contexto compartido de dependencia existencial u opresión, el cual también podremos observar a continuación.

Como apuntábamos, la opresión que sienten las mujeres de esta obra teatral no se produce únicamente por razones estrictamente socioeconómicas o geográficas, sino también por razones de género⁷. Su condición femenina las desplaza hacia los márgenes con respecto a la centralidad de los hombres. Así, por más que las figuras masculinas no encarnen ningún personaje en la obra, sino que solo aparezcan mencionadas por las propias mujeres, se puede observar el carácter central que adquiere la presencia sombría de unos hombres por toda la escena⁸, en detrimento de unas mujeres periféricas, condenadas a ser sujetos pasivos que, pese al protagonismo físico que les otorga Cerdà en esta obra, no harán cotidianamente sino esperar, como veíamos en la última cita de la pieza: «attendre, c'est ça la vie des femmes. Attendre le père pour dîner, attendre les vaches pour partir, attendre le berger pour rentrer. Attendre, toujours attendre»⁹, manifiesta el joven personaje de Adriana. Esta se da cuenta de que las tareas diarias no le permiten realizar lo que desea, y es por este motivo que el verbo *esperar* adquiere en el fragmento un doble significado, tanto en el sentido temporal («attendre», aquel que aparece en primer lugar en el texto y más repetidamente) de permanecer en un lugar hasta la llegada de algo, como en el sentido de tener esperanza para que suceda algo anhelado («espérer», que aparece en segundo lugar, haciendo explícito el juego entre

⁷ «Escrivint l'obra havia volgut donar, només, una imatge de la condició femenina, tal com la tenia pintada dins la vida de la Cerdanya, on jo vivia. La revolta hi quedava interioritzada en el pou dels costums. La frase que escric possiblement es resumeixi en una queixa que havia sortit dels llavis de ma mare, que havia sofert la mort d'un fill, i que era: L'infern ja el vivim quan sem en aqueix món!» (Cerdà, 2009: 228).

⁸ Aguilar Miró (2022: 115-117) apunta que, en una de las representaciones de la pieza, el sombrero simboliza en la escena ese juego entre ausencia y presencia de los personajes masculinos: «l'home que no hi és però que al mateix temps ocupa un espai en els mots, en els records i en la pruija de les dones. El barret és la metonímia de l'home, una part del seu ésser present en l'espai» (Aguilar Miró, 2022: 122).

⁹ En *La set de la terra*, otra pieza de Cerdà (1980: 159), también encontramos una referencia similar en clave de género: «MARTA. Tota sa vida ma mare ha esperat. I jo també, potser, hauré d'esperar tota ma vida».

dos verbos que tanto en castellano como en catalán, *esperar*, se expresan de forma ambivalente). Así, mientras el primero de los significados resulta de la opresión que sienten las mujeres por los trabajos diarios y por la centralidad de un hombre –el marido de Margarida, padre de Adriana y hermano de Vicenta– que está ausente de la escena pero a la vez omnipresente en el espíritu femenino, el segundo significado puede ser interpretado como el fruto de aquella fuerza interior que empuja a los personajes femeninos a superar su situación de reclusión librándose de las opresiones que las inmovilizan. En efecto, Adriana se queja a su madre, Margarida, de que se siente morir en su valle («partout on a l'impression que le monde vit, sauf ici, sous ce couvercle de neige et de brume»), retomando de nuevo los símbolos propios de la naturaleza y la orografía para expresar sus sentimientos. También observamos esta espacialización de las emociones en Bepa, cuando se va «à l'étable» tratando de escapar de un lugar donde «j'ai l'impression d'étouffer», y recordando al mismo tiempo el otro valle soleado donde ella podría estar sin que nadie la viera ni la molestara («sans personne pour m'épier»). En ambas, pues (Adriana y Bepa), parece que la apertura de su imaginación hacia otros lugares les permite resistir la pena que supone para ellas mantenerse en su enclave geográfico. En efecto, mientras «la esperanza supone de por sí un punto de referencia supraterráneo, una especie de universo imaginario que rebasa siempre el lado puramente biológico» (García Olivo, 2003¹⁰) y social de todos los personajes, Margarida encarna un personaje amoldado estrictamente a su situación («espérer, ça ne veut rien dire. La vie est faite de résignation»), el cual ha acabado *desesperando* de forma pesimista, es decir, ha dejado de creer en la posibilidad de construir otra forma de vida en ese u otro lugar. Dejar de esperar algo positivo, para Margarida, supone una aceptación de los límites reales que le son impuestos a nivel social, económico, geográfico y de género. Por este motivo, este personaje critica las posiciones ideales que adoptan Adriana y Bepa, combatiendo la existencia de todo refugio que se encuentre libre de opresión; así, la referencia divina a la que apela Margarida («Dieu nous regarde toujours») operaría como un panóptico capaz de controlar cualquier lugar no solo físico, sino también imaginario que recorran de una forma u otra los personajes femeninos¹¹. En consecuencia, Margarida desconfía de todo sueño liberador porque, al frustrarse, todavía conllevaría más desesperanza para unos personajes incapaces de liberarse de su presente acongojante: si «notre monde est

¹⁰ Documento no paginado. La cita se encuentra en el capítulo 27, «Desesperar No Es Triste».

¹¹ Aguilar Miró destaca que el personaje de Margarida opera en la escena como el guardián de la voluntad divina. En ese mismo sentido, el hecho de que este personaje fuera representado con silla de ruedas (en la misma actuación a la que aludíamos en la nota 8), insiste no solo en la *movilidad reducida* anclada al propio espacio cerrado y recluso en la misma cocina y el oscuro valle, sino también como metáfora de control: «tot i tenir mobilitat reduïda a nivell corporal, Margarida domina absolutament l'espai clos de la cuina amb aquesta cadira. És com si Déu li dictara els moviments. De fet, en algunes escenes on Margarida no intervé, la cadira sí que és present, com un ull que vigila cada moviment, cada gest i cada paraula de la resta de les dones. Déu és sempre present en la seua veu» (Aguilar Miró, 2022: 119-120).

ici», por más pena que provoque a los cuatro personajes, proyectar la mirada más allá («si tu jettes les yeux au-delà») de los límites preestablecidos y autoimpuestos solo ocasionará más «mal» a todo aquel que trate de deshacerse de los límites físicos y anímicos que rodean y marginan a las cuatro mujeres de la obra.

Precisamente, el dolor trágico que conlleva para el personaje de Vicenta ser acusada por su cuñada Margarida de «folle», supone una ruptura en la relación entre las cuatro mujeres, desplazando forzosamente a Vicenta de la realidad física hacia un «rêve», pasado y pernicioso, en torno al amor hacia un hombre –Batista– que se disputaron ambos personajes femeninos durante su juventud; un nombre masculino que, a la vez, es el que escogió Margarida para su hijo –el otro Batista–, lo que atormenta gravemente a Vicenta por el hecho de actualizar la antigua brecha de confrontación abierta entre ambas mujeres:

MARGARIDA. Ne te plains pas de la bienveillance de Dieu. C'est lui qui m'a guidée.

VICENTA. Pour faire de moi ton esclave. Pour fermer à jamais ma vie, avec ce nom de Batista dans les oreilles. Si je suis folle, c'est de ça.

MARGARIDA. Tu le vois bien, tu es folle. Tu le reconnais toi-même. Tu es folle. De ce qui s'est passé, tu n'en sais plus rien. Tu t'es fabriquée une histoire à ta mesure. Tu vis de ce rêve. Tu vis avec (Cerdà, 2004: 82-83).

El resurgimiento del «rêve» de Vicenta por el que Margarida le acusa, reabre un conflicto de poder y de culpa entre ambos personajes¹², partiendo del motivo sentimental masculino como elemento central. En efecto, mientras Margarida acusa a Vicenta de haberse creado una historia imaginaria sin ninguna conexión con la realidad («à ta mesure»), Vicenta le reprocha que desde ese episodio de juventud su vida ha permanecido confinada en la realidad que Margarida le ha impuesto («pour faire de moi ton esclave. Pour fermer à jamais ma vie»). Vicenta, pues, recupera ese motivo del pasado como una posibilidad para reabrir su vida y, así, poder escapar a la angustia emocional que sufre desde entonces. La importancia de los recuerdos de juventud también se aprecia a través del «foulard rouge», un complemento que reclama Adriana para salir a bailar y que se convierte en un símbolo de la alegría, la esperanza y el amor que sienten los personajes en su período juvenil¹³:

¹² «Vicenta i Margarida podrien ser la representació de dos mites clàssics: la Medusa, en el cas de Vicenta, seria la culpabilitat paralizadora, i l'Esfinx pel que fa a Margarida, la dominació» (Badosa, 2011: 96).

¹³ Este complemento lo reencontramos en la canción popular recogida por Cerdà *El dia de Sant Joan* (2016: 134). La canción relata el recuerdo de la separación forzada entre dos amantes en un «gran dia de festa» como es el de San Juan; de la amada, «casada lluny de mi», el amante tan solo guarda su pañuelo rojo: «El que me consola a mi, / que d'ella en tinc una *prenda*: / d'ella en tinc un mocador / brodat de

VICENTA. Ce n'est pas ma faute si l'été est si court. Une illusion, l'été. Et nous les femmes, comme nous vivons d'illusions, nous vivons de rêves.

BEPA. Taisez-vous, s'il vous plaît.

VICENTA. Je voudrais que tu me prêtes encore une fois ce foulard rouge. Je voudrais sentir la soie sur mes cheveux. Le court moment où je l'ai mis sur ma tête, il m'a semblé que trente ans de ma vie s'étaient évanouis. Qu'est-ce que c'est, les années ? Qu'est-ce que ça veut dire le temps ? Ça ne veut rien dire. Toute la vie est là, suspendue à un instant, et cet instant, tu ne sais plus s'il est passé ou s'il doit venir, s'il est passé ou si tu l'as rêvé, ou bien s'il doit venir encore (Cerdà, 2004: 89).

La dimensión temporal de las palabras de Vicenta ejemplifica lo que ya hemos podido observar a nivel espacial. En efecto, al igual que la apertura de los personajes se realiza a nivel físico remontando y observando el soleado valle limítrofe, mientras a nivel imaginario tratan de abstraerse del día a día y de aferrarse a sus esperanzas amorosas, Vicenta percibe que el instante juvenil del amor es el único resquicio, la sola línea de fuga temporal que le puede sacar de la dura rutina donde se siente recluida desde los últimos treinta años. El personaje de Vicenta cree, en definitiva, que recuperando un recuerdo convertido en sueño en su imaginario personal podrá retomar una vida interrumpida, a la espera de que una nueva ilusión se presente ante ella, un nuevo instante que no dejaría escapar para recobrar su libertad («cet instant, tu ne sais plus s'il est passé ou s'il doit venir»). Con la voluntad, pues, de reencontrar en su presente ese instante o «heure de la liberté» (como también expresa Adriana; Cerdà, 2004: 22), Vicenta encuentra en la joven Bepa el estímulo que la determina a rehacer su vida, tomando la imagen de un árbol –ahora sí– floreciente, empapado de vitalidad: «c'est comme si tu étais le miroir de mes vingt ans. Je te regarde et je te vois : un arbre ensoleillé, plein de branches et de nids» (Cerdà, 2004: 91). De nuevo, el motivo vegetal sirve para expresar el estado de ánimo de los personajes, en este caso el intento de renacimiento por parte de Vicenta, relacionado con el amor de juventud entre ella y Batista que fue interrumpido. A pesar de las acusaciones que esta dirige a Margarida por el hecho de haberse inmiscuido en su relación, Margarida se defiende apelando de nuevo a la fragilidad intrínseca que sufren las mujeres campesinas en su contexto inmediato:

BEPA. Elle l'aimait [Vicenta a Batista].

MARGARIDA. Un étranger.

BEPA. Un homme. Étranger ou non, c'était l'homme de sa vie.

Ça valait la peine d'y penser. C'était celui que le destin lui avait réservé.

seda vermella. / D'ella en tinc un mocador / brodat de seda vermella: / en un brand hi ha un campanar / i en l'altre hi ha una estrella» (134).

MARGARIDA. Foutaises ! Ça, c'est dans les livres. Nous, les paysans, nous sommes en marge des livres, du monde et des gens (Cerdà, 2004: 102-103).

Margarida no permite abrirse a la existencia de ningún espacio que no sea ese lugar físico que configura su día a día y que ella misma controla, como ya hemos apuntado. Reconoce la existencia de otros espacios reales («du monde et des gens») y también de los espacios ficcionales creados intelectualmente («dans les livres»), pero al mismo tiempo considera que «les paysans, nous sommes en marge» absoluto de todos esos espacios, los cuales seguirían unas tendencias sociales, económicas y culturales del todo distintas a las de su valle rural y montañoso. Margarida, en efecto, expresa su situación de aislamiento territorial y de enajenación social en tanto que mujer campesina, habitante de un lugar rural y mucho más empobrecido a causa del contexto bélico de ocupación militar. El personaje, en consecuencia, cree que las mujeres campesinas como ella únicamente pueden tener contactos fortuitos y puntuales con estos espacios exteriores, los cuales se encarnan en la obra teatral en aquellos hombres «étrangers» que van trabajando de un lugar a otro según las necesidades de cada momento. En este sentido, Margarida teme que su hija Adriana se encuentre con la misma desilusión que sacudió la tormentosa juventud de Vicenta, enamorándose de un hombre que trabajaba de forma temporal en el valle y, por lo tanto, destinado a marcharse hacia otro lugar donde seguir su trabajo. En el siguiente diálogo entre Margarida y Vicenta, la tensión que hemos observado entre los espacios interior y exterior se traslada ahora a la discusión sobre la movilidad (o mutabilidad) y la estabilidad (o permanencia) de los individuos y los elementos que se disponen en estos espacios:

ADRIANA. Je n'ai aucune envie d'aller danser.

MARGARIDA. Il n'y a pas de raison.

ADRIANA. L'été est fini.

MARGARIDA. Il reviendra.

ADRIANA. Pourquoi faut-il que l'été finisse ?

MARGARIDA. Je ne sais pas. C'est comme ça. Rien ne s'arrête jamais.

ADRIANA. Pourquoi on ne peut pas arrêter les choses ?

MARGARIDA. Je ne sais pas. C'est la vie.

ADRIANA. Pourquoi ne peut-on pas arrêter la vie, la faire de pierre pour toujours, que rien ne meure ?

MARGARIDA. En hiver rien ne bouge, tout est pierre et neige.

ADRIANA. En hiver, l'ouvrier sera loin.

MARGARIDA. Oui.

ADRIANA. Il s'en va aujourd'hui ?

MARGARIDA. Il est déjà parti.

ADRIANA. Pourquoi ?

MARGARIDA. Parce que les hommes vivent toujours au dehors, loin. Ils ne s'arrêtent jamais. Ils passent.

ADRIANA. Nous pouvons les suivre.

MARGARIDA. Leur chemin et le nôtre ne vont pas ensemble. Ils se croisent seulement. Il faut le savoir et ne pas se laisser tromper.

ADRIANA. Je ne veux pas le croire.

MARGARIDA. Un jour tu te marieras. Tu prendras un garçon d'ici, qui ne partira jamais, si ce n'est de la maison au pré, du pré au champ, du champ au troupeau.

ADRIANA. Mère, je n'ai pas envie d'aller danser (Cerdà, 2004: 104-105).

La confrontación que se establece en este diálogo radica en la realidad contradictoria que subordina a las mujeres de la obra teatral: mientras Margarida afirma que «rien ne s'arrête jamais», Adriana observa, en cambio, cómo su vida alegre y festiva durante el corto período estival queda suspendida todo el resto del año. Como Vicenta, Adriana querría inmortalizar los instantes placenteros que la hacen bailar y enamorarse o, al menos, aceptar vivir en la misma movilidad que el mozo («ouvrier») que ha conocido, para poder seguirlo («suivre») allá donde tenga que ir (una movilidad y un deseo simbolizados en la pieza a través del viaje en moto que realizó una vez con el mozo; Cerdà, 2004: 45-47). Margarida, por su parte, es consciente de esta pena que supone no poder dar continuidad a los propios instintos que Vicenta, Bepa y Adriana tratan de nutrir, pero al mismo tiempo arrincona totalmente el dolor que le provocan las pasiones a fin de vivir de forma menos angustiada, según los parámetros estáticos a los que se ve relegada la vida de una mujer campesina dentro de una sociedad rural y patriarcal y, al mismo tiempo, dentro de una economía de subsistencia y de un marco político en pleno conflicto. En definitiva, Margarida ha optado por resignarse a trabajar constantemente y a casarse con «un garçon d'ici, qui ne partira jamais» para sobrevivir, esto es, para asegurar en lo posible una estabilidad en la casa que gobierna, tal y como aconseja hacer a su hija. Sin embargo, este rígido esquema de vida no entusiasma a Adriana, que pierde las ganas de salir a bailar una vez sabe que el mozo con quien tenía contacto –llamado Jaume– ya se ha ido del valle. Igualmente significativo resulta que, al final de la obra, la joven decide ir al baile sin el simbólico pañuelo de color rojo, es decir, aceptando en su interior la tristeza profunda como una manera de comenzar a asumir una vida resignada e inmóvil, al igual que ocurre con su madre.

Por el contrario, el camino tomado por Vicenta será el opuesto: si bien en el primer acto afirma que «toutes nous avons eu l'envie de franchir le col, et pour finir, nous n'arrivons pas à faire le dernier pas» (Cerdà, 2004: 20), Vicenta escogerá abrir un camino de liberación desesperado, esto es, criticar ferozmente la opresión de Margarida para desatarse y, acto seguido, marcharse de la casa para suicidarse, «montant» –bien simbólicamente– «le chemin du col» (Cerdà, 2004: 106), esta vez más allá de la cumbre.

Su suicidio, en el caso de Vicenta, puede ser entendido como una forma de romper con toda opresión exterior y, al mismo tiempo, como una manera de reencontrar un instante de libertad, tratando de eternizar el recuerdo de un amor de juventud que la esperanzó y, al mismo tiempo, le dolió profundamente. Vicenta es consciente en su madurez del riesgo físico y anímico al que se exponía con su apertura sentimental de par en par:

VICENTA. C'est une porte de lumière qui nous partage le corps du haut jusqu'en bas. Couverte de soleil, elle nous traverse jusqu'à la pointe des doigt[s] de pied. Tout semble clair, léger, facile, et le cœur se balance comme une feuille verte dans un ciel de printemps (Cerdà, 2004: 58).

La «porte de lumière» que decide abrir Vicenta con su enamoramiento, primero, y finalmente con su suicidio no representará una apertura hacia otros espacios a explorar, sino que será una fuerza que se expresará de forma únicamente instantánea, en un espacio liberado del puesto que controla su cuñada Margarida. En efecto, la contundencia efímera (a nivel temporal) y fugitiva (especialmente) por la que se expresan los motivos del amor y la muerte en Vicenta, cegará el personaje hasta abandonarse físicamente, convirtiendo su cuerpo en una materia frágil, «comme une feuille verte dans un ciel de printemps», que quedará marcado por siempre jamás por el paso de ambas fuerzas. De este modo, amor y muerte permanecen unidas en el personaje trágico de Vicenta, como dos rendijas de luz liberadoras en una vida llena de sufrimiento.

3. Hacia un tercer espacio o de la posibilidad

En este análisis sobre *Quatre femmes et le soleil* hemos podido observar y comentar –entre otros vectores interpretativos– la *geografía de género* que se crea en la obra; una geografía que no solo refleja los lugares físicos que ocupan las mujeres de la obra, sino también los espacios que ocupan unos hombres rememorados o imaginados por las mismas cuatro mujeres. «Se obtiene así una visión más exacta del modo en que hombres y mujeres interactúan en y con el espacio» (Pérez Fernández, 2009: 97), siguiendo la concepción de Doreen Massey en torno a una *geografía feminista*¹⁴. El lugar escénico, a pesar de su estatismo protagonizado por el control que ejerce Margarida, también puede analizarse como un espacio vibrátil o en constante proceso de configuración, ya que en él aparecen tensiones tanto entre los cuatro personajes como entre las presentes figuras femeninas y las ausentes figuras masculinas. Estas tensiones pueden sintetizarse en la oposición que se efectúa entre el espacio de dominación, concentrado en la misma «cuisine d'une maison paysanne» donde se ubica la acción (Cerdà, 2004: 6), y el espacio de liberación, situado contrariamente fuera de la escena y, por ello mismo, recreado de forma imaginaria por las cuatro mujeres al referirse al valle vecino,

¹⁴ «Feminist geography is (or should be) as much about men as it is about women. (Massey, 1994: 189)» (apud Pérez Fernández, 2009: 98).

al «col» o más simbólicamente al mismo «soleil». Respecto al primero de los opuestos, el espacio de dominación está claramente representado por el personaje de Margarida –como ya hemos podido caracterizar–, el cual configura una identidad estrictamente relacionada con un lugar preciso y cercano –su valle, la casa y más concretamente la cocina– y denominado por David Harvey *place-bound identity*¹⁵ (*apud* Pérez Fernández, 2009: 34) o por Michel Foucault *foyers locaux*, es decir, núcleos de poder y de saber que vehiculan por medio de sus discursos estrategias de dominio y estructuras de conocimiento concretas entre ciertos individuos de una pequeña comunidad (*apud* Badosa, 2011: 83). Sin duda, se trata de una identidad cerrada sobre sí misma, más propia o habitual de sociedades rurales y de montaña, patriarcales, en guerra y de subsistencia como la que presenta Cerdà en la obra teatral. Sobre todo para el personaje de Margarida, la pertenencia geográfica que la identifica es un *lugar* muy inmediato y particular que entronca, desde esta interpretación de interioridad, con lo que patriarcalmente se ha considerado propio de la condición femenina, a diferencia de un *espacio*, ligado tradicionalmente a la condición masculina debido a su carácter intrínsecamente abierto y exterior –precisamente, es la mayor capacidad masculina de explorar el espacio lo que mejor justifica la ausencia de los hombres en la acción teatral–. En cuanto a los otros tres personajes femeninos, también se sitúan en el lugar que ocupa Margarida pero no tanto desde una visión espacial estática –o locativa–, sino más bien desde una *posición* que, aun siendo interna al sistema de dominación, les permite tomar perspectiva respecto a este sitio y así pensar o experimentar otros lugares posibles:

Este término [*posición*] está estrechamente ligado a la noción de posición de sujeto, que hace referencia al hecho de encontrarse en una localización concreta desde la que se viene y se actúa como actor social con una perspectiva propia. Así, diferentes actores se sitúan unos frente a otros y adquieren perspectivas dispares desde las que construyen significados sociales distintos (Pérez Fernández, 2009: 18).

Así, buena parte de la tensión discursiva que cristaliza en *Quatre femmes et le soleil* surge de la confrontación dialéctica entre unos personajes que irán adoptando *posiciones* diversas porque, queridamente o no, «no son fijas, estáticas o inamovibles; [...] existe la posibilidad del cambio» (Pérez Fernández, 2009: 18), a pesar de las grandes dificultades con las que chocarán Bepa, Adriana y Vicenta a la hora de intentar superar el espacio de dominación y, así, abarcar ese espacio de liberación. De hecho, el carácter trágico de la obra radica en la marginalidad extraescénica en la que se sitúan esos otros valles, collados o el mismo sol; el espacio social y natural de la posibilidad, buscado desesperadamente por los tres personajes, es un *tercer espacio* –o *thirdspace*, según el

¹⁵ Podemos traducir la expresión inglesa como esa identidad que se construye de acuerdo con un área geográfica inmediata.

término aportado por Edward Soja (1996) –que, más allá de aquellos reales e imaginarios, resulta necesario para acercarse al otro y, por fin, poder construir otra vida. Por tanto, entre el lugar estático e interior en el que se recluye Margarida hasta el espacio exterior que busca y encuentra Vicenta –tan solo instantáneamente y de forma trágica–, pasando por los sueños y las esperanzas futuras –no sabemos si frustradas– de Bepa y Adriana, se produce una ruptura social y espacial, ya que la posibilidad real de cambio para los personajes se convierte en remota en una escena más allá de la cual solo se encuentra un vacío comunicante. En consecuencia, en la escena teatral que va tejiendo Cerdà predomina el ejercicio de un poder bien ligado a la visión del lugar como sitio inmutable de reclusión y control de la feminidad; este será, en definitiva, el único espacio permanente que podrán ocupar las mujeres en la obra teatral.

4. Conclusiones

Entre el realismo sórdido de la tierra y la casa, y el idealismo desesperado de un espacio fugaz e inalcanzable –representados, respectivamente, por los personajes de Margarida y Vicenta–, Cerdà plantea la construcción social de este tercer espacio de la posibilidad para poder vivir en libertad –o, al menos, poner en marcha un proceso de liberación respecto a las opresoras estructuras de dominación–. La obra teatral de Cerdà, en tanto que articula la realidad social vivida por el autor con la ficción que él crea, permite al lector deconstruir las complejas relaciones de poder que se establecen entre los personajes. En este sentido, uno de los propósitos del autor es poner al servicio del lector experiencias y reflexiones sobre la posibilidad de crear estos otros espacios –tanto desde una visión de género como de un punto de vista social–, entendidos como nuevas oportunidades para construir de forma más abierta y dinámica las identidades entre los individuos y el entorno. Así, poder practicar o transitar nuevos espacios capacita al individuo para tomar conciencia sobre la creación y transformación de las identidades; en efecto, «el acceso al espacio es algo fundamental para alcanzar el conocimiento¹⁶», tal y como afirma la anglicista Irene Pérez Fernández (2009: 99) siguiendo la tesis de la urbanista Daphne Spain.

Cerdà, en tanto que autor, construirá este tercer espacio a través de la exploración personal que supone cartografiar literariamente, a través del soporte escrito, sus percepciones físicas y sus concepciones imaginarias. Este *espacio vivido* –según Soja, o *espacio de representación* según Lefebvre– se convertirá en Cerdà en su constante polí-

¹⁶ Apoyándonos también en las teorías de Pierre Bourdieu, podemos afirmar que la idea de familia regida por Margarida impediría la apertura hacia esos otros espacios que serían los que posibilitarían dicho conocimiento: así, el espacio familiar o de la casa controlada por Margarida existiría «comme un univers social séparé, engagé dans un travail de perpétuation des frontières [...], univers sacré, secret, aux portes closes sur son intimité, séparé de l'extérieur par la barrière symbolique du seuil, se perpétue et perpétue sa propre séparation, sa "privacy" comme obstacle à la connaissance» (*apud* Badosa, 2011: 100).

tica, «puesto que es éste el espacio desde el que se puede “abarcar, entender y transformar potencialmente todos los espacios de manera simultánea [...] es el espacio de la apertura radical, es el espacio de la lucha social” (1996: 68¹⁷)» (Pérez Fernández, 2009: 65). Para ejemplificarlo, y a modo de conclusión, en el siguiente fragmento de *Quatre femmes et le soleil* observamos cómo la posición geográfica del personaje de Adriana, sola en la cima del collado, encarna una apertura liminar que simboliza el acceso hacia nuevas realidades, en el espacio de la posibilidad que buscaba abrazar Jordi Pere Cerdà en medio de un clima de confrontación tan complejo como crucial para el futuro de su región y también a nivel internacional:

MARGARIDA. Il n’y avait pas un troupeau de l’autre village dans les environs ?

ADRIANA. Pas que j’aie vu, non.

MARGARIDA. Des vaches non plus ?

ADRIANA. J’étais seule. Tout le replat pour moi toute seule, gorgée de soleil comme un verre luisant. L’après-midi est passé comme un rêve. Ici c’est toujours la nuit.

MARGARIDA. C’est notre lumière à nous.

ADRIANA. C’est bon pourtant de vivre au soleil (Cerdà, 2004: 9).

La reacción del sujeto ante la cotidianidad establecida en su espacio más inmediato es lo que le permite entrar en movilidad, abrazando el deseo como un motor vital. En efecto, sin otra imposición que no sea la luz solar que tanto penetra el ánimo del personaje («gorgée de soleil comme un verre luisant»), Adriana consigue sentirse libre durante una tarde estando en otra parte, en este caso en lo alto del collado. Que ese período de tiempo le pase «comme un rêve», denota efectivamente el momento idílico o placentero que siente el personaje, pero a la vez puede interpretarse como una ilusión pasajera antes de volver al lugar que le oprime. Sin embargo, la voluntad manifiesta de Adriana no es ni de crearse fantasías o falsas esperanzas, ni tampoco de resignarse a vivir de cualquier modo en su oscuro valle («ici c’est toujours la nuit»), sino la abierta tentativa de decidir por ella misma un futuro¹⁸. Adriana, entre su espacio real y su espacio imaginario, busca una salida posible, sin tener que huir¹⁹, plausible, por lo que sentencia que

¹⁷ La autora cita la obra de Soja (1996).

¹⁸ «*Quatre dones [i el sol]* no es resol amb un *happy end*, on triomfaria el bé comú, la moral cívica o la felicitat dels amants. Potser és aquest final sense resoldre que fa de *Quatre dones* l’obra més acabada i més forta de JPC [Jordi Pere Cerdà], perquè justament no fa res més sinó que reenviar cadascú (protagonistes i espectadors) a si mateix, reenviar totes les coses humanes [...] a la consciència i a la responsabilitat individual, a la possibilitat d’actuar i de *fer* –d’emancipar-se–» (Grau, 2018: 40).

¹⁹ En otra de las obras teatrales de Cerdà, *El sol de les ginestes*, se retoma la imagen del collado que observamos en *Quatre femmes et le soleil*, simbolizando también un espacio liminar o de paso hacia otra realidad: «No vull fugir, Isabel. Sóc a la collada on parteixen els vessants» (Cerdà, 1980: 74). La imagen de las vertientes («vessants») resultaría aquí una fuerza activa que empujaría a los personajes a explorar nuevas posibilidades espaciales.

«c'est bon pourtant de vivre au soleil».

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUILAR MIRÓ, Estel (2022): «Les metàfores escèniques de Jacques Cauquil en el muntatge de *Quatre dones i el sol* del Théâtre de l'Agora», in Jordi Julià (ed.), *La brasa d'una llengua. Estudis sobre l'obra literària de Jordi Pere Cerdà*. Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 115-388.
- BADOSA, Cristina (2011): «El teatre de Jordi Pere Cerdà: sexe i poder al “recre pairal”». *Aïnes noves - Estudis literaris (nord) catalans*, 3, 83-114.
- CERDÀ, Jordi Pere (1980): *Obra teatral*. Barcelona, Barcino.
- CERDÀ, Jordi Pere (1988): *Cant alt. Autobiografia literària*. Barcelona, Curial.
- CERDÀ, Jordi Pere (2004): *Quatre femmes et le soleil*. París, Les Éditions de l'Amandier.
- CERDÀ, Jordi Pere (2009): *Finestrals d'un capvespre*. Canet del Rosellón, Trabucaire.
- CERDÀ, Jordi Pere (2013): *Poesia completa*. Barcelona, Viena Edicions.
- CERDÀ, Jordi Pere (2016): *Cants populars de la Cerdanya i el Rosselló*. Jordi Julià & Pere Ballart (ed.). Barcelona, Editorial Mediterrània.
- CERDÀ, Jordi Pere (2020): *Comme sous un flot de sève. Anthologie poétique*. Traducido del catalán por Étienne Rouziès. Vareilles, La rumeur libre éditions.
- Fondo personal Jordi Pere Cerdà*. Barcelona, Biblioteca Nacional de Catalunya. [Inédito]
- GARCÍA OLIVO, Pedro (2003): *Desesperar*. San Sebastián, Iralka Editorial.
- GRAU, Marie (2018): «El teatre de Jordi Pere Cerdà: context, difusió, recepció». *Aïnes noves - Estudis escènics nord-catalans. Études sur le théâtre du Roussillon*, 5, 11-64.
- LAGUARDA, Alain (2004): «Jordi Pere Cerdà. L'autre frontière, entre désert et oasis», in Cinto Carrera et al. (ed.), *Actes del col·loqui Jordi Pere Cerdà. Literatura, societat, frontera. Osseja-Llívia 28-30 de setembre de 2001*. Montcada i Reixac, Presses Universitaires de Perpignan / Publicacions de l'Abadia de Montserrat / Grup Català d'Estudis Rossellonesos, 421-427.
- ÒMNIUM CULTURAL & ENCICLOPÈDIA CATALANA (2007): *Antoni Cayrol, «Jordi Pere i Cerdà»*. *Premi d'Honor de les Lletres Catalanes 1995* [DVD]. Barcelona, Vernal Media.
- PÉREZ FERNÁNDEZ, Irene (2009): *Espacio, identidad y género*. Sevilla, Arcibel Editores.
- SOJA, Edward (1996): *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*. Oxford, Blackwell.